



Die Passionsdarstellungen von Albrecht Dürer

Theologie und Rezeptionsästhetik

Sabine Siemer

Die Passionsdarstellungen von Albrecht Dürer

Sabine Siemer


Die Passionsdarstellungen von Albrecht Dürer

Theologie und Rezeptionsästhetik

Über die Autorin

Sabine Siemer, geb. 1963 in Frankfurt/Main, ist promovierte Biologin und Kunsthistorikerin. Sie verfasste die vorliegende Dissertation an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz zu Albrecht Dürers Passionsdarstellungen als interdisziplinäre Arbeit in Kunstgeschichte und Evangelischer Theologie.

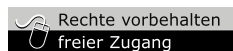
ORCID®

Sabine Siemer  <https://orcid.org/0000-0002-0108-2816>

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2020 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1099-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1099-9)

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1099>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, Sabine Siemer

Umschlagabbildung: Albrecht Dürer, Der Schmerzensmann an der Säule (1509), Kupferstichpassion, Inventarnummer StN2071. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg.

ISBN 978-3-98501-123-0 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-122-3 (PDF)

Danksagung

Herzlichen Dank an Univ.-Prof. Dr. Matthias Müller.
Der den Mut hatte, einer Naturwissenschaftlerin
die Chance zur Promotion in Kunstgeschichte zu geben.
Und der nicht an seinen eigenen Vorstellungen festhielt,
sondern spürte, wie sehr mich Dürer und seine Passionsdarstellungen begeistern.
Ohne sein Vertrauen und seinen Weitblick wäre diese Arbeit nicht entstanden.

Herzlichen Dank an Univ.-Prof. Dr. Friedrich Horn.
Der mir in seinen Vorlesungen das Neue Testament in besonderer Weise
nahebrachte und in seinem beeindruckenden Seminar zur Passion Jesu
den theologischen Grundstein für diese Arbeit legte.

Mein Dank geht an all die,
die mich durch die Jahre der Promotion begleitet und getragen haben.
Die mit mir alleine in Venedig waren und doch immer Dürer an ihrer Seite hatten.
Die zu jeder Tages- und Nachtzeit bereit waren, mit mir über meine neueste These
zu diskutieren, sie im Herzen zu bewegen und dann doch über Bord zu werfen.
Die mit großer Sprachkompetenz, theologischem Wissen und Freude an Layout-
gestaltung immer an meiner Seite waren.

Mein Dank gilt Albrecht Dürer.
Der bis heute in seinen kunstvollen Passionsdarstellungen
eine zeitlose Frömmigkeit offenbart.

Inhaltsverzeichnis

1	Albrecht Dürer als „Theologe“? Der Versuch einer Annäherung	1
1.1	<i>Der verlorene Sohn</i> : Ein früher Kupferstich als Anstoß für die Fragestellung nach den theologischen Aspekten in Dürers Passionsdarstellungen	1
1.2	Fragestellung und Methodik: Die Herangehensweise zur Betrachtung von Dürers Passionsdarstellungen	3
1.2.1	Die Entwicklung der Fragestellung	3
1.2.2	Der Vergleich mit den Vorgängerwerken: <i>auctoritas</i> und <i>variatio</i>	5
1.2.3	Die rezeptionsästhetische Methode nach Kemp	6
1.3	Die Passionsfrömmigkeit im Alten Reich als Voraussetzung für die Bewertung der theologischen Aspekte in Dürers Passionsdarstellungen	8
1.3.1	Die Passionsfrömmigkeit im Alten Reich: Von der Mystik Heinrich Seuses zum Priestertum aller Gläubigen Martin Luthers	9
1.3.1.1	Die Mystik als Grundlage einer inneren Passionsfrömmigkeit	9
1.3.1.2	Die Passionsfrömmigkeit um 1500 in Nürnberg	12
1.3.1.3	Die Frömmigkeit Albrecht Dürers	13
1.3.1.4	Der Einfluss Martin Luthers auf die Frömmigkeit Albrecht Dürers	17
1.4	Dürers Kenntnis von den Textquellen zur Passion Jesu	19
1.4.1	Dürers Bibelkenntnisse zur Passion Jesu	21
1.4.2	Dürers Textkenntnisse zur <i>Höllenfahrt Christi</i> und zur Veronika-Legende	23
1.4.3	Dürers Kenntnisse zum Marienleben	24
1.5	Ausblick auf die Aspekte der vorliegenden Arbeit	27
2	Der Stellenwert der Passionsdarstellungen in Dürers Gesamtwerk: Eine statistische Betrachtung	29
2.1	„Dan dy kunst des molens würt geprawcht im dinst der kirchen vnd dordurch angetzeigt daz leiden Christi“ – Wird Dürer seinem eigenen Anspruch gerecht?	29
2.2	Dürers Passionsgemälde: Zwischen Frömmigkeit und Memoria	31
2.3	Dürers Passionswerke in der Druckgrafik: Höhepunkt der Inszenierung der Passion Jesu	32
2.3.1	Dürers gedruckte Passionsfolgen	34
2.3.2	Dürers gedruckte Passions-Einzelblätter	37
2.4	Dürers Zeichnungen zur Passion Jesu: Intime Einblicke in die Ideenwelt des Künstlers	38
2.5	Exkurs: Dürers Passionszeichnungen aus der Zeit der beginnenden Reformation – Eine Reflexion auf das Auftreten Martin Luthers?	42
2.5.1	Plante Dürer um 1520 eine neue Passionsfolge?	42

2.5.2	Reflektieren Dürers Passionszeichnungen von 1520/21 das Auftreten Martin Luthers?	43
2.5.2.1	Die <i>Kreuztragung</i> von 1520	43
2.5.2.2	Die <i>Grabtragung</i> von 1521	46
2.5.2.3	Die Zeichnungen von <i>Kreuztragung</i> und <i>Grabtragung</i> im Kontext von Dürers Notizen aus dem <i>Tagebuch</i> <i>der Reise in die Niederlande</i>	48
2.5.2.4	Das Problem des Tagebucheintrags „3 ausführung und 2 ölberg“	53
3	Theologische und rezeptionsästhetische Besonderheiten in drei ausgewählten Passions Szenen: Eine Spurensuche	57
3.1	Dürers Darstellungen der <i>Höllenfahrt Christi</i>	58
3.1.1	Schriftliche Quellen und künstlerische Vorlagen	58
3.1.2	Die Interpretation von Dürers Darstellungen der <i>Höllenfahrt Christi</i>	59
3.1.2.1	Die <i>Höllenfahrt Christi</i> der <i>Kleinen Passion</i> (um 1509): Eine Verbildlichung des apokryphen <i>Nikodemus-Evangeliums</i>	59
3.1.2.2	Die <i>Höllenfahrt Christi</i> der <i>Großen Passion</i> (1510): Die Gottebenbildlichkeit des Menschen	63
3.1.2.3	Die <i>Höllenfahrt Christi</i> der <i>Kupferstichpassion</i> (1512): Der Betrachter inmitten der Vorhölle	69
3.1.2.4	Die <i>Höllenfahrt Christi</i> nach der <i>Kreuzigung</i> : Dürers ungewöhnliche Szenenfolge in seinen Passionsbüchern	72
3.2	Dürers Darstellungen des <i>Abendmahls</i>	77
3.2.1	Schriftliche Quellen und künstlerische Vorlagen	77
3.2.2	Die Interpretation von Dürers Darstellungen des <i>Abendmahls</i>	79
3.2.2.1	Das <i>Abendmahl</i> der <i>Kleinen Passion</i> (um 1509): Eine Verbildlichung des <i>Lukas-Evangeliums</i>	79
3.2.2.2	Das <i>Abendmahl</i> der <i>Großen Passion</i> (um 1510): Eine humanistische Künstlerkonkurrenz zu Ghirlandaio und Leonardo da Vinci	83
3.2.2.3	Das <i>Abendmahl</i> im Holzschnitt von 1523: Ein Bekenntnis zu Martin Luther?	90
3.2.2.4	Zwei Zeichnungen zum <i>Abendmahl</i>	93
3.3	Dürers Darstellungen zu <i>Ecce Homo</i>	94
3.3.1	Schriftliche Quellen und künstlerische Vorlagen	94
3.3.2	Die Interpretation von Dürers Darstellungen von <i>Ecce Homo</i>	95
3.3.2.1	<i>Ecce Homo</i> der <i>Großen Passion</i> (um 1498): Jesus Christus zwischen menschlicher und göttlicher Welt	95
3.3.2.2	<i>Ecce Homo</i> der <i>Grünen Passion</i> (1504): Die Szene aus einem Passionsspiel	97

3.3.2.3	<i>Ecce Homo</i> der Kleinen Passion (um 1509): Schaustellung und Schmerzensmann in einem Bild	99
3.3.2.4	<i>Ecce Homo</i> der Kupferstichpassion (1512): Jesus sehen und Christus erkennen	103
3.3.2.5	„Kreuzige ihn!“ – Die Darstellung der Juden in Dürers <i>Ecce Homo</i> -Darstellungen	107
3.4	Ausblick und neue Fragestellungen	108
4	Dürers Kleine Passion	109
4.1	Der Anstoß zur <i>Kleinen Passion</i> : Das Verhältnis von Dürers <i>Kleiner Passion</i> zum <i>Speculum passionis</i> von Ulrich Pinder und zur <i>Holzschnittpassion</i> von Lucas Cranach	110
4.1.1	Das Nürnberger Andachtsbuch <i>Speculum passionis</i> (1507) als Anstoß für Dürers <i>Kleine Passion</i> ?	110
4.1.2	Cranachs <i>Holzschnittpassion</i> und ihre Bedeutung für Dürers <i>Kleine Passion</i>	111
4.2	Die 37 Holzschnitte der <i>Kleinen Passion</i> : Textquelle, theologische Deutung und Betrachterrezeption	113
4.2.1	<i>Christus als Schmerzensmann</i> (um 1511): Die immerwährende Passion	113
4.2.2	<i>Sündenfall</i> (wohl 1510): Der leichtfertige Mensch im Paradies	114
4.2.3	<i>Vertreibung aus dem Paradies</i> (1510): Die menschliche Erbsünde als aktuelle Thematik	117
4.2.4	<i>Verkündigung</i> (um 1510): Vom Alten zum Neuen Testament	118
4.2.5	<i>Geburt Jesu</i> (um 1510): Kommt und anbetet!	120
4.2.6	<i>Einzug Jesu in Jerusalem</i> (um 1508/09): „Siehe, dein König kommt!“	122
4.2.7	<i>Vertreibung der Händler aus dem Tempel</i> (um 1508/09): Die Vorahnung des Endgerichts	125
4.2.8	<i>Abschied von Maria</i> (um 1508/09): Auf dem Weg vom Leben in den Tod	129
4.2.9	<i>Abendmahl</i> (um 1508/1509): Jesus als wahres Opferlamm	130
4.2.10	<i>Fußwaschung</i> (um 1508/1509): Das Schweigen zwischen Jesus und Petrus	132
4.2.11	<i>Gebet am Ölberg</i> (um 1508/09 und um 1510): Platons Ideenlehre oder mystische Vision der Gottesbegegnung?	134
4.2.12	<i>Gefangennahme</i> (um 1508/09): Menschlicher Petrus und göttlicher Jesus	137
4.2.13	<i>Jesus vor Hannas</i> (um 1508/09): Jesus als Opfertier vor dem jüdischen Hohepriester	138
4.2.14	<i>Jesus vor Kaiphas</i> (um 1508/09): Der vertraute Ausweg als Trugschluss	141
4.2.15	<i>Verspottung</i> (um 1508/1509): Die universale und ewige Sündhaftigkeit des Menschen	142

4.2.16	<i>Jesus vor Pilatus</i> (um 1508/09): Disput um den angeklagten Jesus	144
4.2.17	<i>Jesus vor Herodes</i> (1509): „Das ist Johannes der Täufer; er ist von den Toten auferstanden!“	147
4.2.18	<i>Geißelung</i> (um 1509): Der nachdenkliche Pilatus	149
4.2.19	<i>Dornenkrönung</i> (um 1509): „Gegrüßet seist du, der Juden König!“	151
4.2.20	<i>Ecce Homo</i> (um 1509): „Seht den ganzen Elenden!“	152
4.2.21	<i>Handwaschung des Pilatus</i> (um 1509): Dunkler Okulus und helle Säule	154
4.2.22	<i>Kreuztragung</i> (1509): Der Kreuzweg im historischen Jerusalem?	156
4.2.23	<i>Veronika mit Petrus und Paulus</i> (1510): Das Schweiß Tuch Jesu als reale Reliquie in Rom	158
4.2.24	<i>Kreuzannagelung</i> (um 1509): Die Marterwerkzeuge führen zum Kreuz	160
4.2.25	<i>Kreuzigung</i> (um 1509): „Und in der sechsten Stunde kam eine Finsternis“	161
4.2.26	<i>Höllenfahrt Christi</i> (um 1509): Zwischen <i>Nikodemus-Evangelium</i> und antiker Mythologie	163
4.2.27	<i>Kreuzabnahme</i> (um 1509/10): Der verborgene Jesus	164
4.2.28	<i>Beweinung</i> (um 1509/10): Maria Magdalena am Altar Jesu Christi	166
4.2.29	<i>Grablegung</i> (um 1509/10): Der tote Jesus zum Greifen nah	168
4.2.30	<i>Auferstehung</i> (um 1510): Der Aufgang der allsehenden Sonne	170
4.2.31	<i>Christus erscheint Maria</i> (um 1510): Die spirituelle Gegenwart des auferstandenen Christus	173
4.2.32	<i>Christus erscheint Maria Magdalena</i> (um 1510): Der Auferstandene zwischen Himmel und Erde	175
4.2.33	<i>Christus und die Emmausjünger</i> (um 1510): Vom Abendmahl zur Eucharistiefeyer	177
4.2.34	<i>Der ungläubige Thomas</i> (um 1510): Christus als göttlich-antiker Held	179
4.2.35	<i>Himmelfahrt Christi</i> (um 1510): „Auf diesen Felsen will ich meine Gemeinde bauen“	180
4.2.36	<i>Pfingsten</i> (um 1510): „Es erschienen ihnen Zungen, zerteilt und wie von Feuer“	181
4.2.37	<i>Jüngstes Gericht</i> (um 1510): Eine Reminiszenz an die <i>Apokalypse</i>	183
4.2.38	Exkurs: Der Kreuznimbus in der <i>Kleinen Passion</i>	185
4.2.39	Zusammenfassende Bewertung der Holzschnitte der <i>Kleinen Passion</i> hinsichtlich Textquelle, Theologie und Rezeptionsästhetik	186
4.3	Bild und Text in der <i>Kleinen Passion</i> : Die Frage nach dem Beitrag von Dürer und Chelidonium	189
4.3.1	Das Verhältnis von Bild und Text in der <i>Kleinen Passion</i> im Vergleich zu anderen Andachtsbüchern um 1500	189
4.3.2	Übernahm Dürer die Gedichte des Chelidonium aus dem Straßburger Andachtsbuch <i>Passio Jesu Christi</i> ?	192
4.3.3	Der Anteil von Dürer und Chelidonium am Gesamtkonzept der <i>Kleinen Passion</i>	197
4.3.4	Die Holzschnitte von Dürer und die Gedichte von Chelidonium: Zwei verschiedene Wege – Eine gemeinsame Intention	200

4.4	Das Gesamtkonzept der <i>Kleinen Passion</i>	206
4.4.1	Die Entwicklung einer These zum Gesamtkonzept der <i>Kleinen Passion</i>	206
4.4.2	Eine These zum Gesamtkonzept der <i>Kleinen Passion</i> : Die Passion Jesu als Zentrum der christlichen Heilsgeschichte	210
4.5	Das Zielpublikum und der Stellenwert der <i>Kleinen Passion</i> innerhalb der Andachtsliteratur des beginnenden 16. Jahrhunderts	213
5 Dürers Kupferstichpassion		
5.1	Aufbau und Genese der <i>Kupferstichpassion</i>	218
5.1.1	Die Zusammensetzung der <i>Kupferstichpassion</i>	218
5.1.1.1	Stellt <i>Petrus und Johannes heilen den Lahmen</i> das Schlussblatt der <i>Kupferstichpassion</i> dar?	221
5.1.1.2	Steht die <i>Höllenfahrt Christi</i> in der <i>Kupferstichpassion</i> nach der <i>Kreuzigung</i> oder vor der <i>Auferstehung</i> ?	225
5.1.2	Die Vorbilder der <i>Kupferstichpassion</i>	228
5.1.2.1	Das inhaltliche Vorbild der <i>Kupferstichpassion</i> : Eine Reminiszenz an den Goldschmiedesohn und Kupferstecher Martin Schongauer	228
5.1.2.2	Die künstlerischen Vorlagen der <i>Kupferstichpassion</i> : Eine Reminiszenz an Dürers eigene Werke	230
5.1.3	Die Entstehungsgeschichte der <i>Kupferstichpassion</i> : Von der <i>Beweinung</i> zu <i>Petrus und Johannes heilen den Lahmen</i>	233
5.1.4	Zusammenfassende These zu Aufbau und Genese der <i>Kupferstichpassion</i>	240
5.2	Die Rezeptionsästhetik in der <i>Kupferstichpassion</i>	240
5.2.1	Die <i>Geißelung</i> (1512) als Musterbeispiel für die innovative Rezeptionsästhetik in Dürers <i>Kupferstichpassion</i>	242
5.2.2	<i>Jesus vor Kaiphas</i> (1512): Zwei Welten	245
5.2.3	<i>Dornenkrönung</i> (1512): Die Zerrissenheit der Künstlersignatur	246
5.2.4	<i>Kreuzigung</i> (1511): Die menschliche Ruhe vor der göttlichen Unruhe	247
5.2.5	<i>Höllenfahrt Christi</i> (1512): Der veränderte Blickwinkel	248
5.2.6	<i>Gebet am Ölberg</i> (1508): Jesu Menschlichkeit aus der Sicht von Ostern	250
5.2.7	Zusammenfassende These zur Rezeptionsästhetik der <i>Kupferstichpassion</i>	251
5.3	Die theologischen Aspekte der <i>Kupferstichpassion</i>	252
5.3.1	Das Jesusbild in der <i>Kupferstichpassion</i> : Vom wahren Menschen zum wahren Gott	252
5.3.2	Das zentrale Bildpaar <i>Ecce Homo</i> und <i>Handwaschung des Pilatus</i> als Engführung der theologischen Aussage der <i>Kupferstichpassion</i>	258
5.3.2.1	<i>Ecce Homo</i> : Sehen als Weg zur Erkenntnis	259
5.3.2.2	<i>Handwaschung des Pilatus</i> : Die wahre Sündenvergebung	261

5.3.2.3	Der Goldene Schnitt und die Position der Jesusfigur: Zwei bildkompositorische Kunstgriffe in der <i>Kupferstichpassion</i> ?	264
5.3.3	Zusammenfassende These zur theologischen Interpretation der <i>Kupferstichpassion</i>	267
5.4	<i>Kupferstichpassion</i> und Kunsttheorie: Bizarre Diener und schöne Säulenbasen als Repräsentanten von Dürers kunsttheoretischen Überlegungen?	268
5.4.1	Das Maß des Menschen	270
5.4.2	Das Maß der Gebäude	276
5.4.3	Die Raumperspektive sowie das Spiel mit Licht und Schatten	278
5.4.4	Zusammenfassende These zur Bedeutung von Dürers kunsttheoretischen Überlegungen für die <i>Kupferstichpassion</i>	279
5.4.5	Dürers <i>Kupferstichpassion</i> und der Augensinn: Eine Symbiose von Kunstwerk und Kunsttheorie mit theologischer Deutung	280
5.5	Der Stellenwert der <i>Kupferstichpassion</i>	282
6	Zusammenfassung und Fazit: Albrecht Dürer als kunstvoller Mittler zwischen Passionsgeschichte und Frömmigkeit	287
7	Quellen- und Literaturverzeichnis	291
8	Abbildungsverzeichnis und Bildnachweise	305

1 Albrecht Dürer als „Theologe“? Der Versuch einer Annäherung

1.1 *Der verlorene Sohn*: Ein früher Kupferstich als Anstoß für die Fragestellung nach den theologischen Aspekten in Dürers Passionsdarstellungen

Um das Jahr 1496 schuf der 25-jährige Albrecht Dürer den kleinen Kupferstich *Der verlorene Sohn* (Abb. 1). Die Art und Weise, wie der Nürnberger Künstler dieses Gleichnis aus dem *Lukas-Evangelium*¹ interpretiert, ist bemerkenswert. Traditionell wurde der Bibeltext wörtlich umgesetzt² und der verlorene Sohn als Hirte mit mehreren Schweinen auf einem Acker gezeigt.³ Dürer verlegt in seinem Kupferstich das Geschehen auf einen Bauernhof. Der junge Schweinehirt kniet in zeitgenössischer



1 Albrecht Dürer: *Der verlorene Sohn*
(um 1496), Kupferstich

Kleidung inmitten der Herde vor einem Misthaufen. Die Hände zum Gebet gefaltet, schaut der Jüngling über verfallende Gebäude hinweg zu einer Kirche. Auf dem Misthaufen sitzt ein Hahn, am linken Bildrand steht ein Kalb.

Mit seinem Kupferstich wagt Dürer nicht nur eine innovative Bildkomposition, sondern deutet das Gleichnis auch theologisch. Er stellt dem verlorenen Sohn als Sinnbild des reuigen Sünders einen Hahn und ein Kalb zur Seite. Der Hahn erinnert an die Verleugnung des Petrus bei der Passion Jesu und verweist somit auf die menschliche Schuld.⁴ Das Kalb deutet bereits auf den Ausgang des Gleichnisses mit dem Fest und der gnadenvollen Vergebung des Vaters hin. Die Frage nach Schuld und Vergebung greift

1 Vgl. Lk 15,11–32. Alle Bibelzitate stammen aus *Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel. Revidiert 2017. Jubiläumsausgabe 500 Jahre Reformation*. Stuttgart (2016).

2 Im *Lukas-Evangelium* heißt es über den verlorenen Sohn: „Er fing an zu darben und ging hin und hängte sich an einen Bürger jenes Landes; der schickte ihn auf seinen Acker, die Säue zu hüten.“ (Lk 15,1–15).

3 Vgl. Panofsky, Erwin: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. Ins Deutsche übersetzt von Liese Lotte Möller. Frankfurt am Main²(1995), 103 und Abb. 105.

4 Vgl. Mt 26,74.75; vgl. Schneider, Erich: *Der verlorene Sohn* (ca. 1496). In: *Dürer als Erzähler. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung-Otto-Schäfer-II*. Hrsg. von Erich Schneider. Katalog zur Ausstellung in Schweinfurt vom 10. Dezember 1995 bis 31. März 1996. Schweinfurt (1997), 178.

Dürer auch in der Figur des Schweinehirten auf. In früheren Darstellungen steht dieser nachdenklich auf einen Stock gelehnt bei seinen Schweinen. In Dürers Kupferstich schaut er betend zu einer Kirche auf. Somit kann gefolgert werden, dass Dürer den von aller Schuld erlösenden Vater in Gott und damit auch in der Institution der römisch-katholischen Kirche sieht.⁵ Dürer löst sich in seinem Kupferstich *Der verlorene Sohn* von der traditionellen Ikonografie und schafft eine neue Bildkomposition, die es ihm erlaubt, neben dem Bibeltext des Gleichnisses auch dessen theologische Deutung zu inszenieren.

Doch nicht nur die Präsentation der theologischen Aussage, auch die rezeptions-ästhetische Umsetzung des Bildthemas ist innovativ. Dürer stellt die Szene erstmals in den räumlichen und zeitlichen Kontext des ausgehenden 15. Jahrhunderts.⁶ Das Geschehen spielt auf einem fränkischen Bauernhof um 1500,⁷ der verlorene Sohn trägt zeitgenössische Kleidung, Haar- und Barttracht.⁸ Damit konfrontiert Dürer den Betrachter mit der Zeitlosigkeit des Gleichnisses und fordert ihn auf, das Geschehen für sein eigenes Leben zu reflektieren. Hinzu kommt, dass sich der Künstler selbst als Bildfigur inszeniert.⁹ So ähnelt der junge Schweinehirt in Physiognomie, Haar- und Barttracht Dürers *Selbstporträt* aus dem Jahr 1498.¹⁰ Diese Analogie kann im Sinne einer Künstlersignatur verstanden werden, mit der Dürer innerhalb des Bildgeschehens Stellung bezieht – in diesem Fall als persönliches Bekenntnis seiner eigenen Schuld, die der Gnade Gottes bedarf.

Dürer präsentiert sich in seinem Kupferstich *Der verlorene Sohn* nicht nur als theologisch interessierter Künstler, sondern bezieht auch den Betrachter in innovativer Weise in das Bildgeschehen ein und nimmt durch sein Selbstporträt persönlich Stellung. Wenn diese drei Aspekte bereits in einem frühen Kupferstich so präsent sind, stellt sich die Frage, inwiefern Dürer sie auch in späteren Werken verwirklicht. Dabei kommt den Darstellungen der Passion Jesu eine besondere Bedeutung zu. Zum einen beschäftigte sich Dürer zeit seines Lebens mit Passionsdarstellungen und publizierte passend zur Passionsfrömmigkeit der Zeit mehrere Passionsfol-

5 Ähnliche theologische Deutungen finden sich bei Wiederanders, Gerlinde: *Albrecht Dürers theologische Anschauungen*. Berlin (1975), 61 sowie Schneider *Der verlorene Sohn* (1997), 178.

6 Vgl. Panofsky ²(1995), 103.

7 Schneider erkennt in dem dargestellten Bauernhof die reale Kulisse des Himpfelshofes westlich von Nürnberg (vgl. Schneider *Der verlorene Sohn* (1997), 178.).

8 Vgl. Grossmann, G. Ulrich: *Die Architektur im Werk des jungen Dürer*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 229.

9 Vgl. Timken-Zinkann, Reinhard F.: *Ein Mensch namens Dürer. Des Künstlers Leben, Ideen, Umwelt*. Berlin (1972), 102.

10 Dürers Selbstporträt von 1498 findet sich bei Hirschfelder, Dagmar: *Dürers frühe Privat- und Auftragsbildnisse zwischen Tradition und Innovation*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 114.

gen.¹¹ Zum anderen besaß die bildliche Präsentation des Leidens Christi für Dürer auch persönlich einen besonderen Stellenwert, wie er in seinem Entwurf zum *Lehrbuch der Malerei* im Jahr 1512 formuliert:

„Dan dy kunst des molens würt geprawcht jm dinst der Kirchen
vnd dordurch angetzeigt daz leiden Christi.“¹²

„Denn die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienst der Kirchen
und dadurch angezeigt das Leiden Christi.“¹³

Daraus ergibt sich die Frage, ob und wie Dürer in seinen Passionsdarstellungen theologische Inhalte künstlerisch inszeniert und mit welchen stilistischen Mitteln er den Betrachter mit der Bildaussage herausfordert.

1.2 Fragestellung und Methodik: Die Herangehensweise zur Betrachtung von Dürers Passionsdarstellungen

1.2.1 Die Entwicklung der Fragestellung

Dürers Passionsdarstellungen sind in der Kunstgeschichte der letzten 200 Jahre vielfach beschrieben und interpretiert worden. Dabei wurde auch auf die theologischen Aspekte eingegangen. Namhafte Kunsthistoriker wie Wölfflin¹⁴, Panofsky¹⁵ und Anzelewsky¹⁶ – um nur einige zu nennen – haben Dürers Passionswerke interpretiert. Schneider und Scherbaum gehen bei den Gesamtausgaben zu Dürers Druckgrafiken ebenfalls auf theologische und rezeptionsästhetische Details der Passionswerke ein.¹⁷ Appuhn beschreibt in seinen Erläuterungen zur *Kleinen Passion* und zur *Großen Passion* die Holzschnitte des Nürnberger Künstlers nicht nur auf der Grundlage der biblischen Passionsberichte, sondern stellt sie auch in einen Kontext

11 Vgl. Albrecht Dürer, *das Gesamtwerk: sämtliche Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte*. Digitale Bibliothek 28. CD-ROM. Hrsg. von der Digitalen Bibliothek. Berlin (2000).

12 Dürer. *Schriftlicher Nachlaß (Band 2): Die Anfänge der theoretischen Studien; das Lehrbuch der Malerei: von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude; von der Perspektive; von Farben; ein Unterricht alle Maß zu ändern*. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin (1966), 113.

13 Albrecht Dürer. *Schriften, Tagebücher, Briefe. Auswahl und Einleitung von Max Steck*. Stuttgart (1961), 205.

14 Vgl. Wölfflin, Heinrich: *Die Kunst Albrecht Dürers*. München ⁶(1943), 81–93 und 214–240.

15 Vgl. Panofsky ²(1995).

16 Vgl. Anzelewsky, Fedja: *Dürer: Werk und Wirkung*. Erlangen (1988).

17 Vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band I–III*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001–2004).

zu den dazugehörigen Gedichten des Nürnberger Mönch Chelidonium.¹⁸ Daneben finden sich Interpretationen einzelner Passionsthemen wie bei Hoffmann zur *Höllenfahrt Christi*¹⁹ oder bei Wiederanders, die Dürers theologische Anschauungen an ausgewählten Passionsszenen untersucht.²⁰ Hass wiederum vergleicht die nahezu zeitgleich entstandenen Folgen der *Kleinen Passion* und der *Kupferstichpassion* und geht dabei ebenfalls auf theologische und rezeptionsästhetische Unterschiede ein.²¹

Trotz dieser vielen und oft sehr detaillierten Untersuchungen fallen beim Betrachten von Dürers Passionsszenen jedoch immer wieder Besonderheiten auf, die zwar in der Literatur beschrieben, aber nicht interpretiert wurden. Allein bei den drei Darstellungen von Dürers *Höllenfahrt Christi*²² ergeben sich eine Reihe offener Fragen: Warum befindet sich Johannes der Täufer in der *Kleinen Passion* nicht wie in früheren Werken inmitten der Vorhölle, sondern im Kreis der Erlösten? Hat es eine Bedeutung, dass die Adamsfigur in der *Großen Passion* dieselbe grafische Höhe aufweist wie die Christusfigur? Warum zeigt Dürer in der *Kupferstichpassion* die *Höllenfahrt-Szene* vor einem unnatürlich weißen Hintergrund, obwohl in fast allen anderen Szenen der Passionsfolge ein dunkler Hintergrund zu sehen ist? Warum thematisiert das lateinische Gedicht zur *Höllenfahrt Christi* der *Kleinen Passion* den Kampf zwischen Christus und dem Satan, obwohl Dürer den Satan in seinem Holzschnitt gar nicht präsentiert? Und warum positioniert Dürer in seinen Passionsbüchern der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion* die *Höllenfahrt Christi* nicht wie traditionell üblich vor der *Auferstehung*, sondern bereits nach der *Kreuzigung*?

Diese Fragen zeigen, dass es sinnvoll erscheint, Dürers Passionsdarstellungen ein weiteres Mal in den Blick zu nehmen und dabei einerseits interdisziplinär nach der theologischen Intention, andererseits nach der rezeptionsästhetischen Thematik der Passionsszenen zu fragen.

Bei der Beurteilung sollen vor allem zwei Methoden herangezogen werden: Der Vergleich mit Vorgängerwerken unter Berücksichtigung von *auctoritas und variatio* (Suckale) und die rezeptionsästhetische Methode von Kemp. Diese sollen nun genauer vorgestellt werden.

18 Vgl. *Die Kleine Passion von Albrecht Dürer. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn*. Hrsg. von Horst Appuhn. Dortmund (1985); vgl. *Die drei großen Bücher von Albrecht Dürer. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn*. Hrsg. von Horst Appuhn. Dortmund²(1986), 49–158.

19 Vgl. Hoffmann, Konrad: *Dürers Darstellungen der Höllenfahrt Christi*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 25 (1971), 75–106.

20 Vgl. Wiederanders (1975).

21 Vgl. Hass, Angela: *Two devotional manuals by Albrecht Dürer. The small Passion and the engraved passion. Iconography, context and spirituality*. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2/2000 (2000), 169–230.

22 Siehe Abb. 7–9.

1.2.2 Der Vergleich mit den Vorgängerwerken: *auctoritas* und *variatio*

Nach Suckale war es im 15. Jahrhundert üblich, bei der Gestaltung eines eigenen Bildes einerseits auf frühere Meisterwerke zurückzugreifen (*auctoritas*), andererseits aber auch eigene Ideen einzubringen (*variatio*).²³ Ein solches Zitieren früherer Werke darf dabei nicht als „Beleg für künstlerische Unreife oder gar ein Eingeständnis eigener Einfallslosigkeit [bewertet werden, A. d. A.]. Sein Vorgehen ist vielmehr bezeichnend für die Spannung zwischen der doppelten Forderung nach Autoritätenkultus und Innovation.“²⁴ Diese Kombination von *auctoritas* und *variatio* ist auch in vielen Passionswerken Dürers zu beobachten. Dabei kommt der *variatio* eine besondere Bedeutung zu, da gerade die Veränderungen gegenüber den Vorlagen als Indizien für Dürers persönliche Intention zu werten sind. Als mögliche Vorbilder für Dürers Passionswerke kommen drei künstlerische Hauptquellen in Frage:

Zum ersten kam Dürer während seiner Lehrjahre 1490–1494 im Elsass mit den Werken des von ihm verehrten Martin Schongauer in Kontakt.²⁵ Dessen *Kupferstichpassion* (um 1475)²⁶ war für viele nachfolgende Künstler wegweisend.²⁷ Daneben konnte Dürer in Straßburg und Basel auch andere bedeutende Kunstwerke im Original oder in Abzeichnungen kennenlernen. Dazu gehörten unter anderem die *Karlsruher Passion* (um 1450), die Hans Hirtz zugeschrieben wird,²⁸ sowie die Altarbilder der Colmarer Dominikanerkirche (um 1480), die der Schongauer-Schule zugerechnet werden.²⁹

Zum zweiten wurde Dürer bei seinen Aufenthalten in Venedig in den Jahren 1496 und 1505 bis 1507³⁰ mit der venezianischen und italienischen Malerei vertraut, wobei die Darstellungen von Giovanni Bellini und Andrea Mantegna eine besondere Rolle einnehmen.³¹ Zudem lernte Dürer die Werke der venezianischen Kirchen als auch den Kunstmarkt der Lagunenstadt kennen.

Zum dritten war Dürers Heimatstadt Nürnberg um 1500 nicht nur eine der wichtigsten Handelsstädte,³² sondern auch ein führendes Kunstzentrum im Alten Reich.³³ Somit ist davon auszugehen, dass Dürer dort sowohl mit bekannten europäischen Druckgrafiken und Metallarbeiten als auch mit Abzeichnungen bekannter Kunstwerke aus den Niederlanden und Italien in Kontakt kam. Zudem lebte mit

23 Vgl. Suckale, Robert: *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer. Band 1*. Petersberg (2009), 37.

24 Suckale (2009), 39.

25 Vgl. Grebe, Anja: *Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit*. Darmstadt ²(2013), 27.

26 Vgl. Kemperdick, Stephan: *Martin Schongauer*. Petersberg (2004), 102–113.

27 Vgl. Kemperdick (2004), 54.

28 Vgl. Kemperdick (2004), 54.

29 Vgl. Kemperdick (2004), 200–207.

30 Vgl. Grebe ²(2013), 42 und 71.

31 Vgl. Schauerte, Thomas: *Das ferne Genie*. Stuttgart (2012), 57.

32 Vgl. Endres, Rudolf: *Das Nürnberger Umfeld Albrecht Dürers*. In: *Albrecht Dürer - ein Künstler in seiner Stadt*. Katalog zur Ausstellung in Nürnberg vom 23. Juli bis 17. September 2000. Hrsg. von Matthias Mende. Nürnberg (2000), 31.

33 Vgl. Suckale (2009), 8.

Dürers Patenonkel Anton Koberger³⁴ einer der erfolgreichsten Verleger des Alten Reichs in Nürnberg. Dieser brachte neben der deutschen *Koberger-Bibel* (1483) und der *Schedelschen Weltchronik* (1493) mit dem *Schatzbehalter* (1491) auch eines der bedeutendsten deutschsprachigen Passionsbücher der Zeit auf den Markt.³⁵ Die darin enthaltenen Holzschnitte stammen aus der Werkstatt Hans Pleydenwurffs, einem der führenden Künstler der Zeit.³⁶ Dessen Schwiegersohn Michael Wolgemut übernahm Pleydenwurffs Vorlagenschatz und Zeichnungen.³⁷ Da Dürer bei Wolgemut seine Malerlehre absolvierte,³⁸ ist anzunehmen, dass auch er Zugriff auf diese Skizzen hatte und ihm somit eine reiche Auswahl an Vorlagen für seine eigenen Werke zu Verfügung stand. Neben dem *Schatzbehalter* ist auch Ulrich Pinders 1507 publiziertes Werk *Speculum passionis* als wichtige Vorlage für Dürers Passionswerke heranzuziehen. Die großen Holzschnitte für dieses ebenfalls in Nürnberg erschienene Andachtsbuch gestalteten drei Mitarbeiter der Dürerwerkstatt, Hans Schäufelein, Hans Baldung Grien und Hans Süß von Kulmbach.³⁹ Daneben ist anzunehmen, dass Dürer auch mit etlichen Altarbildern fränkischer Kirchen vertraut war.⁴⁰

Bei der theologischen und rezeptionsästhetischen Analyse von Dürers Passionsdarstellungen sollen diese Vorbilder herangezogen und hinsichtlich *auctoritas* und *variatio* hinterfragt und bewertet werden.

1.2.3 Die rezeptionsästhetische Methode nach Kemp

In den 1980er Jahren entwickelte Wolfgang Kemp – angelehnt an die Literaturwissenschaften – auch für die Kunstgeschichte eine rezeptionsästhetische Methode.⁴¹ Kemp geht dabei von der Trias Künstler – Kunstwerk – Rezipient aus,⁴² wobei der

34 Vgl. Grebe ²(2013), 10.

35 Vgl. Drescher, Georg: *Vom Schatzbehalter zu Dürers Büchern. Buchdruck, Buchillustration und Andachtsliteratur in Nürnberg um 1500*. In: *Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt des Nürnberger Humanismus*. Schweinfurt, 20. November 2005 bis 29. Januar 2006. Hrsg. von Georg Drescher. Schweinfurt (2005), 12–15.

36 Vgl. Drescher (2005), 13.

37 Vgl. Suckale (2009), 8.

38 Vgl. Grebe ²(2013), 18–19.

39 Vgl. Dreißiger, Christa Maria: *Der Bildschmuck des „Speculum passionis domini nostri Ihesu christi“ von 1507*. In: *Speculum passionis, das ist: Spiegel dess bitteren Leydens und Sterbens Jesu Christi*. Neudruck der 1663 in Salzburg erschienenen Ausgabe mit Wiedergabe der Holzschnitte aus der 1507 in Nürnberg erschienenen Ausgabe. Wiesbaden (1986), 38.

40 Ein Überblick der Altarbilder fränkischer Kirchen des 15. Jahrhunderts findet sich bei Suckale (2009).

41 Vgl. Kemp, Wolfgang: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*. In: *Kunstgeschichte: eine Einführung*. Hrsg. von Hans Belting. Berlin ⁷(2008), 247–265.

42 Kemp, Wolfgang: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. In: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Hrsg. von Wolfgang Kemp. Köln (1985), 9.

Betrachter vom Künstler in dessen Kunstwerk bereits vorgesehen ist.⁴³ Dadurch entsteht ein Dialog, eine Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter. Dieser Dialog kann durch verschiedene Faktoren gesteuert werden. Kemp unterscheidet zwischen äußeren Zugangsbedingungen und inneren Rezeptionsvorgaben:

Als äußere Zugangsbedingungen⁴⁴ bezeichnet Kemp einerseits den Ort und die rituelle Einbindung des Kunstwerkes, andererseits die individuelle Prädisposition des Betrachters. In Hinblick auf Dürers Passionsdarstellungen muss daher gefragt werden, in welchem Kontext die Passionsszenen rezipiert wurden (in einer häuslichen Andacht, als Sammlerstück oder als Altarbild einer Kirche) und welches Wissen die zeitgenössischen Rezipienten in Hinblick auf Theologie und Kunst gehabt haben können.

Die inneren Rezeptionsvorlagen⁴⁵ stellen dagegen Eigenheiten des Bildes selbst dar, die zu einer Interaktion mit dem Betrachter führen. Bei dieser ästhetischen Kommunikation soll der Betrachter aktiviert und am Aufbau des Bildes beteiligt werden. Kemp unterscheidet bei den inneren Rezeptionsvorlagen fünf Kategorien:⁴⁶

1. Innerbildliche Kommunikation: Durch die Position der Figuren und Gegenstände im Bildraum sowie deren Interaktion durch Blicke und Gesten wird der Betrachter vor dem Bild mit einbezogen oder auch ausgeschlossen.
2. Bildfiguren außerhalb der innerbildlichen Kommunikation: Diese können durch ihre Bildposition oder ihr Tun Identifikationsfiguren für den Betrachter darstellen oder aber den Betrachter durch Blicke und Gesten zu dem Geschehen hinführen.
3. Bildausschnitt: Durch die Wahl des Bildausschnittes wird vom Künstler eine definierte Grenze zwischen Bildraum und Betrachtterraum gesetzt. Dabei kommt auch dem Nicht-Sichtbaren eine entscheidende Rolle zu.
4. Perspektive: Durch die Perspektive positioniert der Künstler den Betrachter vor dem Bild und legt damit fest, aus welcher Position der Betrachter die innere Kommunikation des Bildgeschehens erlebt.
5. Leerstellen im Bild: Eine Leerstelle stellt einen Bildraum dar, der vom Künstler bewusst unvollendet gestaltet bleibt, so dass der Betrachter imaginär in das Bild eintreten und dadurch das Kunstwerk vollenden kann.

43 Vgl. Kemp ⁷(2008), 248.

44 Vgl. Kemp ⁷(2008), 251–252.

45 Vgl. Kemp ⁷(2008), 252–255.

46 Vgl. Kemp ⁷(2008), 253–255.

Diese fünf Aspekte sollen bei der rezeptionsästhetischen Analyse von Dürers Passionsdarstellungen berücksichtigt werden. Hinzu kommt die Frage, welche Bedeutung der Künstlersignatur als eigenständige Bildfigur sowohl in der innerbildlichen Kommunikation als auch im Dialog mit dem Betrachter zukommt.

1.3 Die Passionsfrömmigkeit im Alten Reich als Voraussetzung für die Bewertung der theologischen Aspekte in Dürers Passionsdarstellungen

Als Passion Jesu werden die Begebenheiten bezeichnet, die vom Leiden und Sterben Jesu während des Pessachfestes in Jerusalem berichten. Sie werden in allen vier kanonischen Evangelien erzählt, wenn auch mit inhaltlichen Unterschieden und verschiedenen theologischen Schwerpunkten.⁴⁷ Schon der Apostel Paulus erwähnt in seinem Brief an die Gemeinde in Korinth um das Jahr 54/55 nach Chr.⁴⁸ den Kreuzestod und die Auferstehung Jesu:

„Denn als Erstes habe ich euch weitergegeben, was ich auch empfangen habe: Dass Christus gestorben ist für unsre Sünden nach der Schrift; und dass er begraben worden ist; und dass er auferweckt worden ist am dritten Tage nach der Schrift.“⁴⁹

So ist es nicht verwunderlich, dass schon auf frühchristlichen Sarkophagen des 4. Jahrhunderts Passionsszenen wie die *Verleugnung des Petrus* oder die *Handwaschung des Pilatus* dargestellt sind.⁵⁰ Der älteste erhaltene Passionszyklus der Monumentalmalerei stammt aus dem frühen 6. Jahrhundert und befindet sich in der Kirche *S. Apollinare Nuovo* in Ravenna.⁵¹ Manche Passionsszenen wie die *Höllenfahrt Christi* finden sich vor allem in den Christuszyklen der mittelbyzantinischen Kirchen wie Housios Loukas und Daphni.⁵² Doch auch im Westen Europas entstanden, angeregt durch die Kreuzzüge nach Palästina und Jerusalem,⁵³ viele Passionsdarstellungen in den Kirchen. Die Fresken von Giotto in der *Scrovegni-Kapelle* in

47 Vgl. Mt 26–27, Mk 16–17, Lk 22–23 und Joh 19–20.

48 Vgl. Schnelle, Udo: *Einleitung in das Neue Testament*. Göttingen 7 (2011), 74.

49 1. Kor 15,3.4.

50 Vgl. Koch, Guntram: *Frühchristliche Sarkophage*. München (2000).

51 Vgl. Deichmann, Friedrich Wilhelm: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Band 1: Geschichte und Monumente*. Wiesbaden (1969), 174.

52 Vgl. Diez, Ernst und Otto Demus: *Byzantine Mosaics in Greece - Hosios Lucas and Daphni*. Cambridge, Massachusetts (1931), 63–71.

53 Vgl. Fehlemann, Sabine: *Christus im Elend. Vom Andachtsbild zum realistischen Bilddokument*. In: *Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge*. Hrsg. von Bazon Brock. München (1990), 83.

Padua aus dem Jahr 1303 bis 1305⁵⁴ waren dabei wegweisend, da sie das Leiden Jesu erstmals auf ungewohnt realistische Weise präsentierten.⁵⁵ Mit dem Aufkommen der Druckgrafik im ausgehenden 15. Jahrhundert erlebten die Passionsdarstellungen eine große Verbreitung als Medium für private Andachten.⁵⁶ Und so nutzte auch Dürer vor allem die Druckgrafik, um die Passion Jesu nach seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen zu inszenieren.⁵⁷

Um Dürers Passionswerke hinsichtlich der theologischen Aspekte bewerten zu können, dürfen die Darstellungen nicht mit den weitgehend säkularen Augen eines Betrachters des 21. Jahrhunderts angeschaut werden, sondern müssen mit dem Blick und Wissen eines zeitgenössischen Rezipienten um 1500 betrachtet werden. Daher erscheint es geboten, sich zunächst mit der Passionsfrömmigkeit des späten Mittelalters und der beginnenden frühen Neuzeit im Alten Reich und in Nürnberg sowie der persönlichen Frömmigkeit Albrechts Dürers auseinanderzusetzen.

1.3.1 Die Passionsfrömmigkeit im Alten Reich: Von der Mystik Heinrich Seuses zum Priestertum aller Gläubigen Martin Luthers

1.3.1.1 Die Mystik als Grundlage einer inneren Passionsfrömmigkeit

Im 14. Jahrhundert entwickelte sich mit der Mystik eine neue Glaubensrichtung, die – im Gegensatz zur intellektualistischen Lehre der Scholastik⁵⁸ – den Gläubigen nicht belehrte, sondern zu einem persönlichen Dialog mit Gott aufforderte.⁵⁹ Das spirituelle Versenken in die Passion Jesu sollte dabei der Meditation über das Heilsgeschehen dienen.⁶⁰ Aufgrund des steigenden Bedürfnisses nach Meditationsstoff und Anleitungen zur Leidensnachfolge entstanden im 14. und 15. Jahrhundert etliche Texte, die bis in die beginnende Neuzeit wegweisend waren. Dazu gehören neben den Schriften des deutschen Mystikers Johannes Tauler⁶¹ auch die *Meditationes vitae Christi* von Pseudo-Bonaventura (spätes 13. Jahrhundert), die Bücher *De passione Christi* und *De imitatione Christi* von Thomas von Kempfen (15. Jahrhun-

54 Vgl. Schwarz, Michael Viktor: *Giotto*. München (2009), 29 und 40.

55 Vgl. Büttner, Frank: *Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300*. Darmstadt (2013), 164.

56 Vgl. Wiederanders (1975), 14.

57 Davon zeugen die 172 Passionsdarstellungen in Dürers Gesamtwerk (siehe Kapitel 2.1).

58 Vgl. Hauschild, Wolf-Dieter: *Lehrbuch der Kirchen- und Dogmengeschichte. Band I. Alte Kirche und Mittelalter*. Gütersloh ⁴(2011), 650.

59 Vgl. Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München ⁶(2004), 458–459.

60 Vgl. Kemperdick (2004), 53.

61 Vgl. Hauschild ⁶(2004), 650.

dert) sowie das *Speculum humanae salvatoris* (15. Jahrhundert).⁶² Hinsichtlich der mystischen Bildbetrachtung kommt den Werken des deutschen Mystikers Heinrich Seuse eine besondere Bedeutung zu. Vor allem sein *Büchlein von der Ewigen Weisheit*, das den Menschen über eine Erlebnismystik den Weg zur *unio mystica* weist, erfreute sich mit seiner Idee der *imitatio Christi* großer Beliebtheit.⁶³ Dabei wird in einem Dialog zwischen einem Diener und der Ewigen Weisheit – dem Sinnbild Jesu Christi – der mystische Weg zu Gott mittels äußerer und innerer Bilder aufgezeigt. Dabei rät die Ewige Weisheit:

„Sieh, emsige Betrachtung meines liebevollen Leidens macht aus einem einfältigen Menschen einen hohen, kundigen Meister.“⁶⁴

und fordert den Diener auf:

„Du sollst mein trostloses Kreuz vor Deine Augen stellen und sollst Dir meine bittere Marter zu Herzen gehen lassen.“⁶⁵

In seiner Meditation soll der Gläubige jedoch nicht bei dem äußeren Bild der Passion Jesu verharren, sondern durch dessen Betrachtung zu einem inneren Bild seiner eigenen Frömmigkeit gelangen:

„Wem des Geistes Augen aufgetan sind, der achtet nicht viel auf leibliches Sehen, denn die Augen des Geistes sehen wesentlicher und wahrer.“⁶⁶

Diese inneren Bilder führen letztlich zur bildlosen Gottesschau⁶⁷ und damit zur Erkenntnis der Ewigen Weisheit:

„Tu auf Deine geistigen Augen und sieh, nimm doch wahr, was Du bist, wo Du bist und wohin Du gehörst. [...] Du bist Deinem natürlichen Wesen ein Spiegel der Gottheit. Du bist ein Abbild der Dreifaltigkeit und bist ein Abbild der Ewigkeit.“⁶⁸

62 Vgl. Münch, Birgit Ulrike: *Cum figuris magistralibus: das speculum passionis des Ulrich Pinder (Nürnberg 1507) im Rahmen der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur. Ein Passionstraktat mit Holzschnitten der Dürerwerkstatt*. In: Mitteilungen des Vereins zur Geschichte Nürnbergs Band 92. Nürnberg (2005), 6.

63 Vgl. Fenten, Sandra: *Mystik und Körperlichkeit. Eine komplementär-vergleichende Lektüre von Heinrich Seuses geistlichen Schriften*. Würzburg (2007), 10–11.

64 Seuse, Heinrich: *Das Büchlein der Ewigen Weisheit. Übertragen und eingeleitet von Oda Schneider*. Stein am Rhein ³(2007), 101, 14. Kapitel.

65 Seuse ³(2007), 125, 18. Kapitel.

66 Seuse ³(2007), 154–155, 23. Kapitel.

67 Vgl. Belting ⁶(2004), 459.

68 Seuse ³(2007), 79, 10. Kapitel.

Seuses *Büchlein der Ewigen Weisheit* fordert den Gläubigen auf, durch das Betrachten von Bildern die Passion Jesu selbst nachzuerleben und so zur *unio mystica* zu gelangen. Seuses Werk wurde im 14. Jahrhundert sowohl in Latein als auch in der deutschen Volkssprache verfasst und erfreute sich großer Beliebtheit.⁶⁹ Durch den Buchdruck erfuhr es im ausgehenden 15. Jahrhundert eine weite Verbreitung und Rezeption.⁷⁰

Parallel zu den deutschen Mystikern des 14. Jahrhunderts entwickelte sich in dem Gebiet der Niederlande die Bewegung der *devotio moderna*, die ein Leben in spiritualisierter Christusbefolgung mit Buße und Demut propagierte und deren Schriften Ende des 15. Jahrhunderts ebenfalls sehr populär waren.⁷¹ Als wegweisend können zudem die Werke des Theologen und Humanisten Nikolaus von Kues angesehen werden, der ab 1440 mit seiner neuen Definition des Gottesbegriffes – Gott als der Nicht-Begreifbare und schlechthin Absolute – nicht nur auf der Grundlage der mystischen Theologie das Ende der mittelalterlichen Scholastik einläutete, sondern auch eine epochale Zäsur am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit darstellt.⁷²

Passend zu den mystischen Texten entstanden auch private Andachtsbilder, die zur Versenkung in die Passion Jesu aufriefen.⁷³ Diese wurden – als äußere Zeichen einer inneren Frömmigkeit⁷⁴ – um 1400 zunächst als kleine, mobile Tafelgemälde für private Andachten gestaltet. Sie führten zu einem neuen Verhältnis in der Rezeption der Darstellungen, da im Gegensatz zu den Kultbildern in den Kirchen ein intimer persönlicher Dialog zwischen Betrachter und Bild möglich war.⁷⁵ Mit dem Aufkommen der Druckgrafik kamen religiöse Andachtsbilder auch in Form von preiswerteren Holzschnitten und Kupferstichen auf den Markt und konnten von vielen Bevölkerungsschichten gekauft und genutzt werden.⁷⁶ Um 1500 entstanden zudem teils umfangreiche Andachtsbücher, die das Leben und Sterben Jesu in Bild und Text thematisierten. So brachte der Straßburger Verleger Johann Knobloch mit den Werken *Der text des passions oder leydens christi auß den vier euangelisten zusammen in ein sinn bracht* von Johannes Geiler von Kaysersberg (1507), dem *Passio domini nostri Jesu Christi* von Matthias Ringmann (1508) sowie dem Werk *Das leben Jesu Christi gezogen auß den vier Evangelisten* von Johann Schott (1508) gleich drei Andachtsbücher heraus, die das Leben Jesu und die christliche Heilsgeschichte in

69 Vgl. Fenten (2007), 1.

70 Vgl. Hauschild ⁴(2011), 650–652.

71 Vgl. Hauschild ⁴(2011), 344.

72 Vgl. Hauschild ⁴(2011), 653.

73 Vgl. Fehleemann (1990), 81.

74 Vgl. Belting ⁶(2004), 459.

75 Vgl. Belting ⁶(2004), 460.

76 Vgl. Belting ⁶(2004), 475.

lateinischer oder deutscher Sprache reflektierten.⁷⁷ Auch in Nürnberg erschienen mit dem *Schatzbehalter* von Stephan Fridolin (1491)⁷⁸ und dem *Speculum passionis* von Ulrich Pinder (1507)⁷⁹ zwei Andachtsbücher, die Dürer als Nürnberger Künstler kannte und die ihn bei seinen eigenen Passionsdarstellungen inspirierten.⁸⁰

1.3.1.2 Die Passionsfrömmigkeit um 1500 in Nürnberg

Nürnberg war um 1500 mit 40.000 Einwohnern eine der politisch und künstlerisch bedeutendsten Städte im Alten Reich.⁸¹ Johannes Cochläus rühmt in seinem 1512 erschienenen Buch *Brevis Germaniae* die Stadt aufgrund ihrer politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Bedeutung.⁸² Trotz des aufkommenden Humanismus herrschte dort weiterhin eine ungebrochene Religiosität und Volksfrömmigkeit.⁸³ Davon zeugen die vielen Gottesdienste in den Nürnberger Kirchen. Für St. Sebald, deren Pfarrsprengel auch Dürer angehörte,⁸⁴ sind täglich neben vier gesungenen Messen des Pfarrklerus weitere 18 bis 20 gestiftete Messen bezeugt, die vor allem für das Seelenheil Verstorbener gehalten wurden.⁸⁵ So vermerkt beispielsweise der Nürnberger Adlige Anton Tucher in seinem *Haushaltsbuch* am 9. Juni 1509 die Kosten, die er für seinen „anhern, vater und muter, vettern seligen jartag außzurichten, fur wax, 12 selmeß und anders alles“⁸⁶ (*Ahnherrn, Vater und Mutter*

77 Vgl. Lipowsky, Katrin und Wiener, Claudia: *pia carmina cum figuris. Dürers Zusammenarbeit mit dem Dichter Benedictus Chelidonius*. In: *Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt des Nürnberger Humanismus*. Schweinfurt, 20. November 2005 bis 29. Januar 2006. Hrsg. von Georg Drescher. Schweinfurt (2005), 43–44.

78 Vgl. Fridolin, Stephan: *Der Schatzbehalter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit*. [CD-ROM] In: Bartl, Dominik und Miriam Gepp-Labusiak: *Der Mainzer Schatzbehalter: ein koloriertes Andachtsbuch von 1491*. Darmstadt (2012).

79 Vgl. Pinder, Ulrich: *Speculum passionis, das ist: Spiegel dess bitteren Leydens und Sterbens Jesu Christi: sambt dem Text der 4 Evangelisten und häufigen Glossen vieler Lehrern; von einem Liebhaber des bitteren Leydens Christi ins Teutsch versetzt. Erstmals in Lateinisch beschriben durch Ulrichen Pinder. Neudruck der 1663 in Salzburg erschienenen Ausgabe mit kompletter Wiedergabe der Holzschnitte aus der 1507 in Nürnberg erschienenen Ausgabe. Kommentiert von Helmar Junghans u. Christa-Maria Dreissiger*. Hrsg. von Junghans, Helmar. Wiesbaden (1986).

80 Siehe Kapitel 1.2.2 und 4.2.

81 Vgl. Endres (2000), 38.

82 Vgl. Cochläus, Johannes: *Brevis Germaniae descriptio (1512) mit einer Deutschlandkarte des Erhard Etzlaub von 1501*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Karl Langosch. Darmstadt²(1969), 75–94.

83 Vgl. Schlemmer, Karl: *Nürnberg als religiös geprägte spätmittelalterliche Stadt, unter gewisser Berücksichtigung von St. Sebald*. In: *Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt*. Katalog zur Ausstellung in Nürnberg vom 23. Juli bis 17. September 2000. Hrsg. von Matthias Mende. Nürnberg (2000), 88.

84 Vgl. Grebe²(2013), 131.

85 Vgl. Schlemmer (2000), 79–80.

86 Vgl. *Anton Tuchers Haushaltsbuch (1507 bis 1517)*. Hrsg. von Wilhelm Loose. Tübingen (1877), 71.

und Vetter den seligen Jahrestag auszurichten, für Kerzenwachs, 12 Seelenmessen und anderes) ausgegeben hatte. In St. Sebald fanden zudem an jedem Freitag Andachten zu den Sieben Tagzeiten in Erinnerung an die Passion Jesu statt.⁸⁷ Neben den Gottesdiensten gab es festliche Prozessionen, die durch die Stadt zogen und große Teile der Bevölkerung involvierten.⁸⁸ Auch die 1507 errichteten Kreuzwegstationen von Adam Kraft, die vom Tiergärtner Tor bis zum Johannisfriedhof außerhalb der Stadtmauern führten,⁸⁹ belegen die Passionsfrömmigkeit im Nürnberg des beginnenden 16. Jahrhunderts. Schlemmer postuliert, dass „im spätmittelalterlichen Nürnberg wie auch anderswo politisches und religiöses Leben und Wirken eine völlige Einheit gebildet haben“⁹⁰.

1.3.1.3 Die Frömmigkeit Albrecht Dürers

Es ist davon auszugehen, dass auch Dürer als Nürnberger Bürger am religiösen Leben der Stadt teilnahm, die Gottesdienste in St. Sebald besuchte und die Prozessionszüge verfolgte. Daneben finden sich in Dürers schriftlichen Quellen – Briefen, Tagebüchern, Gedichten, Notizen und dem *Lehrbuch der Malerei* – auch persönliche Hinweise, die die Frömmigkeit des Künstlers belegen.

So kann Dürers Erziehung als Kind und Jugendlicher durchaus als fromm bezeichnet werden. In der *Familienchronik* (1524) vermerkt der Künstler über seinen Vater:

„Dieser mein lieber vatter hat großen fleiß auf seine kinder, die auf die ehr gottes zu ziehen. [...] Darumb war sein täglich sprach zu uns, daß wir gott lieb solten haben und treulich gegen unsern nechsten handeln.“⁹¹

„Dieser mein lieber Vater hat grossen Fleiss auf seine Kinder, die auf die Ehre Gottes zu ziehen. [...] Darum war seine tägliche Sprache zu uns, dass wir Gott lieb sollten haben und treulich gegen unseren Nächsten handeln.“⁹²

87 Münch (2005), 1.

88 Vgl. Schlemmer (2000), 84–86.

89 Münch (2005), 1.

90 Schlemmer (2000), 77.

91 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1: Autobiographische Schriften; Briefwechsel; Dichtungen; Beischriften, Notizen und Gutachten; Zeugnisse zum persönlichen Leben*. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin (1956), 30.

92 *Albrecht Dürer: Schriften* (1961), 28.

Über die christliche Erziehung seiner Mutter schreibt Dürer 1514 in dem *Gedenkbuch*:

„Vnd sy het albeg meing vnd meiner prüder gros sorg for sünden, vnd jch ging aws oder ein, so was albeg jr Sprichwort: „ge jn dem nomen Cristo!“ Vnd sy tette vns mit hohem fleis stettiglich heilige vermanung, het albeg grosse sorg vür vnser sell.“⁹³

*„Und sie hatte allweg meine und meiner Brüder grosse Sorge vor Sünden, und ich ging aus oder ein, so war allweg ihr Sprichwort: „geh in dem Namen Christo“. Und sie tat uns mit hohem Fleiss stetiglich heilige Vermahnung, hatte allweg grosse Sorge für unsere Seele.“*⁹⁴

Diese religiöse Erziehung, in der die Ehrfurcht vor Gott und die Sorge um das eigene Seelenheil als zentrale Elemente vorherrschen, spiegelt sich auch in Dürers eigenen Gedanken wider, wenn er nach dem Tod der Mutter in dem *Gedenkbuch* bittet:

„Gott der her verleich mir, daz jch awch ein selichs ent nem, vnd das got mit seinem himlischen her, mein vater, muter vnd frewnd zw meinem ent wöllen kumen, vnd daz vns der allmechtig got daz ewig leben geb. Amen.“⁹⁵

*„Gott der Herr verleih mir, dass ich auch ein seliges Ende nehme, und das Gott mit seinem himmlischen Heer, meinem Vater, meiner Mutter und Freunde zu meinem Ende wollen kommen, und dass uns der allmächtige Gott, das ewige Leben gebe. Amen.“*⁹⁶

Welchen Stellenwert der christliche Glauben für Dürer hatte, ist auch an den geistlichen Gedichten abzulesen, die er in den Jahren 1509 und 1510 verfasste und mit den Worten: „Jhesus Maria 1509.“⁹⁷ betitelte. Dabei kommt dem 1509 verfassten und zusammen mit einem Holzschnitt als Flugblatt publizierten Gebet *Sieben Tagzeit* eine besondere Bedeutung zu, da Dürer darin die Passion Jesu vom Verrat des Judas bis zur Grablegung in eigenen Versen und Gedanken formuliert.⁹⁸

Immer wieder finden sich in Dürers schriftlichen Aufzeichnungen Hinweise, darauf, wie sehr das Leben und Denken des Künstlers von seinem christlichen Glauben bestimmt waren. So überschreibt Dürer sein erstes kunsttheoretisches

93 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 37.

94 Albrecht Dürer: *Schriften* (1961), 33.

95 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 37.

96 Albrecht Dürer: *Schriften* (1961), 33–34.

97 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 128.

98 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 135–136.

Werk *Lehrbuch der Malerei* (1512) mit „Jhesus Maria.“⁹⁹ und verweist im weiteren Text mehrfach auf die Notwendigkeit der christlichen Erziehung des Malerknaben, wenn er ausführt:

„Wie der knab mit gotsforcht vnd behutsamkeit awffertzogen soll werden, dodurch daz er gnod erlang, domit er jn verstendiger kunst erstarck gewaltig werd.“¹⁰⁰

„Wie der Knabe mit Gottesfurcht und Behutsamkeit auferzogen soll werden, dadurch dass er Gnade erlangt, damit er in verständiger Kunst erstarke, gewaltig werde.“¹⁰¹

Zum Vergleich sei angeführt, dass der italienische Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti sein fast 80 Jahre zuvor entstandenes Werk *Della pittura* (1436) humanistisch-selbstbewusst mit den Worten: „L(eonis) B(aptistae) A(lberti) De pictura incipit. Lege feliciter. [...] Hier beginnt die Malkunst von Leon Baptista Alberti. Lies mit Vergnügen.“¹⁰² betitelt und im gesamten Werk kein einziger Verweis auf Gott in Dürers Sinne vorkommt.¹⁰³

In der 1524 verfassten *Familienchronik* fügt Dürer dem einleitenden Satz ein kurzes Gebet hinzu:

„Ich, Albrecht Dürer der jünger, hab zusammen tragen aus meines vatters schariften, von wannen er gewesen sej, wie er herkumen und blieben und geendet seeliglich. Gott sei jhm und uns gnädig. Amen.“¹⁰⁴

„Ich, Albrecht Dürer der Jüngere, hab zusammengetragen aus meines Vaters Schariften von wannen er gewesen sei, wie er herkommen und blieben und geendet seliglich. Gott sei bei ihm und uns gnädig. Amen.“¹⁰⁵

Auch das 1525 von Dürer erlebte und in dramatischen Worten beschriebene *Traumgesicht*, in dem Wasser fielen ...

99 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 91.

100 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 91.

101 *Albrecht Dürer. Schriften* (1961), 199.

102 Alberti, Leon Battista: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Darmstadt (2002), 62–63.

103 Vgl. Alberti (2002).

104 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 28.

105 *Albrecht Dürer. Schriften* (1961), 26.

„mit einer solchen geschwindigkeit, wynt vnd braüsen, das jch also erschrack, do jch erwacht, das mir all mein leichnam zitrett vnd lang nit recht zu mir selbs kam“¹⁰⁶

mit einer solchen Geschwindigkeit, Wind und Brausen, das ich so erschrak, dass ich erwachte, dass mir mein ganzer Leib zitterte und ich lange nicht zu mir selbst kam.

endet mit den ebenso ruhigen wie Gott vertrauenden Worten: „Got wende alle ding zum besten.“¹⁰⁷ (*Gott wende alle Dinge zum Besten.*)

Selbst in Dürers *Tagebuch der Reise in die Niederlande* (1520/21), in dem sich ebenso wie in den Briefen an seinen Freund Willibald Pirckheimer aus Venedig¹⁰⁸ fast keinerlei Anspielungen auf Glaubensfragen finden, zeigt sich inmitten von Reisedaten und detaillierten Kostenaufstellungen das Gottvertrauen, das Dürers Leben bestimmte. Bei einem Ausflug nach Zeeland geriet Dürer bei einer Schifffahrt in Seenot. Dazu vermerkt er in seinem Tagebuch:

„Do war angst und noth, dan der wind war groß und nit mehr dan 6 personen jnn schiff. Do sprach ich zum schiffmann, er solt ein hercz fahen und hoffnung zu gott haben und nachdächt, was zu than were.“¹⁰⁹

„Da war Angst und Not, denn der Wind war gross und nicht mehr als 6 Personen im Schiff. Da sprach ich zum Schiffsmann, er solle ein Herz fassen und Hoffnung zu Gott haben und nachdenken, was zu tun wäre.“¹¹⁰

Trotz der nüchtern klingenden Retrospektive dieses Unglücksfalls zeugen Dürers Worte von dem Gottvertrauen, das er in der Notlage kundtat und damit die Situation und wohl auch die Besatzung des Schiffes rettete.¹¹¹

In Dürers Gesamtwerk finden sich etliche Hinweise, die den Nürnberger als stolzen und selbstbewussten Künstler ausweisen. Davon zeugen sein *Selbstporträt* von 1500, in dem er sich als *Alter Apelles* gestaltet,¹¹² das in Venedig geschaffene *Rosenkranzfest* (1506), mit dem er sich selbstbewusst als deutscher Künstler inmitten

106 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 215.

107 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 215.

108 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 41–57.

109 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 163.

110 Albrecht Dürer. *Schriften* (1961), 61.

111 Dürer berichtet in seinem Tagebuch weiter, dass der Schiffsmann auf seine Worte hin die Idee hat, das kleine Segel des Bootes aufzuziehen und sie so mit vereinten Kräften wieder an Land kamen, obwohl die dort Stehenden sie bereits aufgegeben hatten (vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 163.).

112 Vgl. Hess, Daniel: *Dürers Selbstbildnis vom 1500. „Alter Deus“ oder Neuer Apelles?* In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg Band 77* (1990), 64.

der venezianischen Konkurrenz präsentiert,¹¹³ oder auch sein Bestreben, als erster Deutscher in der Tradition von Vitruv, Alberti und da Vinci kunsttheoretische Schriften zu verfassen.¹¹⁴ Die oben angeführten Aufzeichnungen zeigen jedoch, dass der Mensch Albrecht Dürer trotz seines Freigeistes von einer tiefen Frömmigkeit geprägt war und er sein Leben und Wirken unter Gottes Schutz stellte. Darauf verweist auch Schauerte, wenn er erklärt, es bestehe kein Zweifel an Dürers „persönlicher Frömmigkeit und seinem echten und tiefen Interesse an den Glaubensfragen der Zeit“¹¹⁵.

1.3.1.4 Der Einfluss Martin Luthers auf die Frömmigkeit Albrecht Dürers

Im Herbst 1517 betrat der Wittenberger Theologieprofessor Martin Luther mit der Veröffentlichung seiner Ablassthesen die religionspolitische Bühne im Alten Reich. Während der sich anschließenden Disputationen mit Vertretern der katholischen Kirche begann Luther eine Publikationsoffensive, die ihresgleichen sucht und die ihn innerhalb weniger Jahre zu einem Erfolgsautor¹¹⁶ machte. Kaufmann sieht in Luther den ersten Medienstar der Geschichte, der die Medienrevolution der Zeit für die Verbreitung seiner eigenen Ideen nutzte.¹¹⁷ Bereits die 1518 verfasste Schrift *Sermon von Ablass und Gnade*, in der Luther seine Thesen gegen die Kritik der Papstkirche verteidigte, stieß auf so großes Interesse, dass sie bis zum Jahr 1520 in 22 Auflagen erschien.¹¹⁸ Zudem veröffentlichte Luther seine Bücher und Flugschriften zunehmend in deutscher Sprache. Dadurch erreichte er nicht mehr nur die universitären Kreise, sondern auch die lesefähige Öffentlichkeit in den Städten.¹¹⁹ In den Jahren 1518/19 erschienen 22 lateinische und 18 deutsche Schriften Luthers.¹²⁰ Es ist davon auszugehen, dass bis zum Jahr 1520 bereits 500.000 Lutherdrucke verkauft wurden – was bei 18 bis 19 Millionen Einwohnern im Reich eine enorme Verbreitung bezeugt.¹²¹ Zudem appellierte Luther in seinen drei großen, 1520 publizierten Büchern *An den christlichen Adel deutscher Nation*, *Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche* und *Von der Freiheit des Christenmenschen* an den Adel und die städtischen Räte, eine Kirchenreform auf nationaler Ebene herbeizuführen.¹²² Nach Leppin beruht Luthers „öffentliche Wirkung [...] nicht einfach auf der

113 Vgl. Grebe ²(2013), 77.

114 Vgl. Panofsky ²(1995), 326.

115 Schauerte (2012), 238.

116 Vgl. Leppin, Volker: *Die Reformation*. Darmstadt ²(2017), 39.

117 Vgl. Kaufmann, Thomas: *Martin Luther*. München ⁵(2017), 8.

118 Leppin ²(2017), 27.

119 Leppin ²(2017), 30.

120 Vgl. Kaufmann, Thomas: *Erlöste und Verdammte. Eine Geschichte der Reformation*. München ²(2017), 116.

121 Leppin ²(2017), 44.

122 Vgl. Leppin ²(2017), 40 und 43.

Radikalität von Neuem, sondern gerade auf einer Mischung aus Vertrautheit und Neuheit¹²³. Dabei wirkte vor allem die Lehre vom allgemeinen Priestertum mit seiner Unmittelbarkeit des Gläubigen zu Gott bahnbrechend.¹²⁴ Leppin resümiert: „Die Fragen der reformatorischen Bewegung elektrisierten das Publikum.“¹²⁵

Auch Dürer konnte sich der Faszination Luthers nicht entziehen und verfolgte das Auftreten des Wittenberger Theologieprofessors von Anfang an mit großem Interesse. So gehörte er zusammen mit führenden Nürnberger Bürgern zur *Sodalitas Staupitzinana* und wurde dabei mit den Predigten des Luther-Mentors Johannes Staupitz vertraut.¹²⁶ Bereits Anfang 1518, wenige Monate nach dem Thesenanschlag in Wittenberg, trat Dürer persönlich mit Luther in Kontakt.¹²⁷ Dabei äußerte er seine Hoffnungen, die er in den Wittenberger Theologieprofessor und seine Ideen setzte.¹²⁸ Luther muss einen erheblichen Einfluss auf Dürer gehabt haben. Dies zeigt ein Brief von Anfang 1520, den der Nürnberger Künstler an den kurfürstlich-sächsischen Hofkaplan Georg Spalatin nach Wittenberg schrieb. Darin äußert Dürer den Wunsch, Luther in einem Kupferstich zu porträtieren und bezeichnet ihn als christlichen Mann, „der mir aws grossen engsten gehollfen hat“¹²⁹ (*der mir aus großen Ängsten geholfen hat*). Dürer muss zu dieser Zeit etliche Luther-Schriften gekannt oder sogar in seinem Besitz gehabt haben.¹³⁰ Darauf verweist auch seine Bitte an Spalatin:

„wo doctor Martinus ettwas news macht, das tewczsch ist, wolt mirs vm mein gelt zw senden.“¹³¹

„Wo Doktor Martinus etwas Neues macht, das deutsch [geschrieben] ist, wollt mirs um mein Geld zusenden.“¹³²

123 Leppin ²(2017), 39.

124 Vgl. Leppin ²(2017), 42.

125 Leppin ²(2017), 44.

126 Vgl. Grebe ²(2013), 133.

127 Dies beweist ein Brief von Martin Luther an Christoph Scheurl vom 5. März 1518, in dem Luther erklärt, er habe ein Geschenk von Dürer erhalten. Vgl. *Luther deutsch. Band 10: Die Briefe*. Hrsg. von Kurt Aland. Göttingen ²(1991), 37.

128 In demselben Brief schreibt Luther an Scheurl: „Unterdessen bitte ich, Du wollest mich dem verehrten Albrecht Dürer empfehlen und ihm sagen, daß ich dankbar und seiner eingedenk bin. Aber darum bitte ich Dich und ihn, daß Ihr die ganz unzutreffende Meinung über mich sein laßt und nicht Größeres von mir erwartet, als ich leisten kann.“ *Luther deutsch Band 10* ²(1991), 38.

129 Brief von Dürer an Spalatin, Januar oder Februar 1520. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 86.

130 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 221.

131 Brief von Dürer an Spalatin, Januar oder Februar 1520. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 86.

132 *Albrecht Dürer: Schriften* (1961), 153.

Interessant erscheint in diesem Kontext eine kleine *Aufzeichnung religiösen Inhalts*, die in die Zeit um 1520 datiert¹³³ und in der Dürer in ebenso wenigen wie eindrucksvollen Worten sein persönliches Glaubensbekenntnis formuliert:

„Item als wyr durch dy vngehorsam der sünd jn den ewigen thot gefallen sind, hat vns durch kein weg geholffen mügen werden, dan das der sun gotes mensch wurd, awff das er durch sein vnschuldigs leiden dem vater all vnser schuld vberflüssig betzalett, domit das dy gerechtikeit gottes erfüllt würd. Dan er hat aller awsser welten sünd berewt, gepüst vnd pey dem fater das ewig leben erlangt. Dorum Jesus Christus ist der sun gottes, dy höchst kraft, do der alle ding vermag, vnd er ist das ewyg leben. In wen Christus kumt, der ist lebendig, vnd der selb lebt jn Christo.“¹³⁴

Als wir durch den Ungehorsam der Sünde in den ewigen Tod gefallen sind, konnte uns durch keinen anderen Weg geholfen werden, als dass der Sohn Gottes Mensch wurde, auf dass er durch sein unschuldiges Leiden dem Vater all unsere Schuld überflüssig bezahlt, damit die Gerechtigkeit Gottes erfüllt wird. Denn er hat aller unserer Welten Sünde bereut, gebüßt und bei dem Vater das ewige Leben erlangt. Darum ist Jesus Christus der Sohn Gottes, die höchste Kraft, der alle Dinge vermag, und er ist das ewige Leben. In wen Christus kommt, der ist lebendig und derselbe lebt in Christus.

In dem Text reflektiert Dürer die christliche Heilsgeschichte vom Sündenfall über die Menschwerdung Gottes bis zur Passion Jesu und endet mit einem Lobpreis Jesu Christi, der die Menschheit erlöst und ihr das ewige Leben schenkt. Es mag sein, dass gerade die Auseinandersetzung mit Luthers deutschen Schriften und dem darin postulierten *Priestertum aller Gläubigen* den theologischen Laien Albrecht Dürer dazu anregte, seine persönlichen Glaubensüberzeugungen in eigenen Worten und auch in seinen künstlerischen Darstellungen zu formulieren.

1.4 Dürers Kenntnis von den Textquellen zur Passion Jesu

Dürers Passionsdarstellungen zeugen von einem fundierten und detaillierten Wissen um die zugrunde liegenden Textquellen.¹³⁵ Es ist davon auszugehen, dass Dürer für die Gestaltung seiner Passionsszenen nicht nur Darstellungen früherer Künstler, sondern auch Texte zur Passionsthematik heranzog. Auf die bildlichen Vorgängerwerke wurde bereits eingegangen.¹³⁶ Doch welche schriftlichen Quellen zur

133 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 216.

134 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 217.

135 Dies wird unter anderem in Kapitel 3.1.2 ausführlich vorgestellt.

136 Siehe 1.2.2.

Passion Jesu lagen Dürer vor? Besaß er die lateinische *Vulgata* oder eine deutsche Bibelübersetzung? Woher wusste er um die Geschichte der Höllenfahrt Christi? Und konnte er marianische und mystische Texte aus eigener Lektüre kennen?

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, Dürers Wissen zur Passion Jesu hinsichtlich der schriftlichen Quellen zu rekonstruieren. Es gibt keine umfassende Aufstellung, welche Bücher Dürer kannte oder welche er in seinem Besitz hatte. Einige kurze Notizen verweisen darauf, dass er Lazarus Spenglers *Er-mahnung und Unterweisung zu einem tugendhaften Wandel*, den Renaissance-Roman *Hypnerotomachia Poliphili* von Francesco Colonna, zehn nicht näher bezeichnete Bücher von Berenhard Walther sowie Euklids *Elemente der Geometrie* sein Eigen nannte.¹³⁷ Die unterschiedlichen Themen zeugen von dem breiten Interesse des Künstlers. Interessant erscheint eine von Dürer selbst aufgestellte Liste von 16 deutschen Schriften, die Martin Luther verfasste und die alle in die Frühzeit der Reformation (1518–1520) datieren:

- „1. Beschlisred van dem ablas, was der sey,
2. Ein bredig van dem ablas,
3. Ein predig vam pan,
4. Beschlisred vam gsetz gottes,
5. Beschlis red van der pus,
6. Ein predig van der pus,
7. Ein predig von treierley sünd vnd gerechtikeit,
8. Ein ler der peicht,
9. Wy man sich zum sacrament schicken soll,
10. Wy man dy leiden Christi betrachten soll,
11. Vam elichen stand,
12. Ein ferantwortung etlicher artickell,
13. Awsslegung des vater vnsers,
14. Awsslegung der 7 psalmen,
15. Awsslegung des 109. psalmen,
16. Dy erst proposiczen, dy Mart[inus] mit Ecken dyspudirt hat.“¹³⁸

Die Zusammenstellung der lutherischen Werke zeigt, dass Dürer anscheinend bestrebt war, möglichst viele Schriften des Wittenberger Professors zu erwerben, unabhängig von deren Thematik. Diese reicht von Psalmenauslegungen über Predigten zu Ablass, Sünde und Rechtfertigung bis hin zur Disputation Luthers mit Johannes Eck. Dies verweist – ebenso wie die bereits erwähnte Notiz in dem Brief an Spalatin – darauf, wie intensiv sich Dürer mit den Inhalten von Luthers Lehre auseinandersetzte. Dabei ist auffällig, dass Dürer alle Schriften mit ihrem deutschen

¹³⁷ Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 221–222.

¹³⁸ *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 221–222.

Titel zitiert. Dies deutet darauf hin, dass der Nürnberger Künstler die lateinischen Ausgaben aufgrund fehlender Sprachkenntnisse nicht verstehen konnte. Diese Überlegung wird bei der nun zu diskutierenden Frage nach den schriftlichen Kenntnissen Dürers zur Passion Jesu von Bedeutung sein.

1.4.1 Dürers Bibelkenntnisse zur Passion Jesu

Dürers Passionsdarstellungen, vor allem die Holzschnitte der *Kleinen Passion*, zeugen von einem fundierten und detaillierten Wissen um die zugrunde liegenden Texte.¹³⁹ Als wichtigste Quelle für die christliche Passionsgeschichte sind dabei die vier kanonischen Evangelien sowie die Apostelgeschichte des *Neuen Testaments* zu nennen. Daher ist zu fragen, welche Bibelausgabe Dürer für sein Studium der Passion Jesu vorgelegen haben könnte.

Das *Neue Testament* wurde ursprünglich auf Griechisch verfasst. Der Kirchenvater Hieronymus schuf ab 383 nach Christus mit der *Vulgata* die wohl bedeutendste lateinische Bibelübersetzung.¹⁴⁰ Seit dem frühen 9. Jahrhundert gab es Ansätze, Bibeltexte auch ins Deutsche zu übertragen. Dies geschah zunächst im Form von Glossen oder gereimten Nacherzählungen.¹⁴¹ Erst im 14. und 15. Jahrhundert entstanden vollständige Prosaübersetzungen als spätmittelalterliche Handschriften, deren große Zahl auf die steigende Beliebtheit deutscher Bibelübersetzungen verweist.¹⁴² Mit der Erfindung des Buchdrucks kamen bis 1522 auch 14 deutsche Druckbibeln auf den Markt, wobei die *Mentelin-Bibel* aus dem Jahr 1466 die erste Bibelausgabe in hochdeutscher Sprache darstellt. Es folgten weitere deutsche Übersetzungen,¹⁴³ bevor Martin Luther im Jahr 1522 das *Neue Testament* und 1534 die vollständige *Biblia* in deutscher Sprache publizierte.¹⁴⁴

Dürer zeigte ein großes Interesse an Luthers Schriften. Dafür spricht die Tatsache, dass sich um 1520 etliche Bücher des Wittenberger Theologieprofessors in seinem Privatbesitz befanden. Auch auf seiner Reise in die Niederlande erstand Dürer im Oktober 1521 in Köln zwei weitere Bücher Luthers.¹⁴⁵ Somit erscheint es vorstellbar, dass Dürer 1522 auch ein gedrucktes Exemplar des deutschen *Neuen Testaments* von Martin Luther erwarb. Nun datiert allerdings die überwiegende

¹³⁹ Dies wird in Kapitel 4.2 ausführlich diskutiert.

¹⁴⁰ Vgl. Hauschild ⁴(2011), 228.

¹⁴¹ Vgl. *Bibelübersetzungen*. Sebastian P. Brock, Kurt Aland u.a.. Theologische Realenzyklopädie Online (2010), 3.1 und 3.7.

¹⁴² Vgl. *Bibelübersetzungen* (2010), 4.4.

¹⁴³ Vgl. *Bibelübersetzungen* (2010), 4.6.

¹⁴⁴ Vgl. Kaufmann ⁵(2017), 71.

¹⁴⁵ Dürer vermerkt in seinem Tagebuch der Reise in die Niederlande: „Jch hab kaufft ein tractat Luthers umb 5 weißpfenning. Mehr ein weißpfenning für die Condemnation Lutheri, des frommen mans.“ *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 160.

Anzahl von Dürers Passionsszenen in die Zeit um 1510¹⁴⁶ und damit in eine Zeit, in der Luthers deutsche Bibelausgabe noch nicht vorlag. Diese kann Dürer somit auch nicht als universale Textquelle für seine Passionsdarstellungen gedient haben.

Es ist davon auszugehen, dass Dürer aufgrund seiner fehlenden oder geringen Lateinkenntnisse – davon zeugen, wie oben diskutiert, die deutschen Ausgaben seiner Luther-Bücher sowie der Brief an Spalatin – die lateinische *Vulgata* nicht als Textquelle nutzen konnte. Ebenso erscheint es eher unwahrscheinlich, dass Dürer eine der kostbaren und seltenen Pergamenthandschriften mit einer deutschen Bibelübersetzung besaß. Somit verbleiben für Dürers privates Bibelstudium als Textquelle nur die deutschen Bibelübersetzungen, die vor Luthers *Biblia* in gedruckter Form vorlagen. Dazu gehört die 1483 in Nürnberg erschienene *Biblia* des Nürnberger Verlegers Anton Koberger.¹⁴⁷ Koberger führte als Drucker und Verleger nicht nur das größte Unternehmen dieser Art im Alten Reich,¹⁴⁸ sondern war zudem der Patenonkel Albrecht Dürers¹⁴⁹ und unterstützte diesen bei dem Druck seiner *Apokalypse* im Jahr 1498.¹⁵⁰ Daher liegt die Annahme nahe, dass Dürer schon sehr früh eine Ausgabe der *Koberger-Bibel* zu Verfügung hatte und den deutschen Text dieser Ausgabe für die Gestaltung seiner Passionsdarstellungen zu Rate ziehen konnte.

Um einen Eindruck von dem deutschen Bibeltext der *Koberger-Bibel* (1483) zu bekommen, sind hier exemplarisch zwei Verse aus der Passionsgeschichte des *Markus-Evangeliums* (Mk 15,1.2) im Vergleich zur *Luther-Bibel* von 1534 aufgeführt:

Koberger-Bibel (1483): „Vnd zehand do es morgen ward die obersten priester mit de alten. vnd mit den schreybern. vn mit allem rat machten einen radte. Sie bunden ihesum un fürten vn antwurten in pylato. vn pylatus fragt in. Bistu ein kunig der iuden. Er antwurt vn sprach zu i. Du sagest es.“¹⁵¹

Luther-Bibel (1534): „Vnd bald am morgen / hielten die Hohen priester einen rat mit den Eltesten vnd Schrifftgelehrten / dazu der gantze Rat / vnd bunden Jhesum / vnd füreten jn hin / vnd vberantworten jn Pilato. Vnd Pilatus fraget jn / Bistu ein König der Juden? Er antwortet aber / vnd sprach zu jm / Du sagests.“¹⁵²

146 Siehe Kapitel 2.1, Grafik 1.

147 Vgl. Drescher (2005), 9.

148 Vgl. Drescher (2005), 9.

149 Vgl. Grebe ²(2013), 10.

150 Vgl. Scherbaum, Anna: *Neue Wege in die Buchkunst. Dürers vier Holzschnittfolgen und ihre Besonderheiten als Buchpublikationen*. In: *Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben*. Katalog zur Ausstellung in Schweinfurt vom 20. November 2005 bis 29. Januar 2006. Hrsg. von Georg Drescher. Schweinfurt (2002), 26.

151 *Biblia. Übersetzt aus dem Lateinischen mit deutschen Tituli psalmorum*. Hrsg. von Anton Koberger. Nürnberg (1483), Seite CCCCXCIII.

152 Luther, Martin: *Biblia das ist/die gantze Heilige Schrift Deudsch. A.D. XXXIII. Das Neue Testament*. Vollständiger Nachdruck der Luther-Bibel von 1534. Köln (2002), Mk 15,1.2.

Luther lag für seine Übersetzung des *Neuen Testaments* – anders als für die frühere *Koberger-Bibel* – neben der lateinischen *Vulgata* auch die Edition des griechischen Originaltextes von Erasmus von Rotterdam aus dem Jahr 1521 als Textquelle vor.¹⁵³ Dennoch sind die inhaltlichen Parallelen der beiden exemplarisch angeführten Textstellen aus der *Koberger-Bibel* und Luthers *Biblia* trotz ihrer sprachlich-literarischen Differenzen ausgesprochen groß.¹⁵⁴ Daher wird in der vorliegenden Arbeit bei Bibelzitatn nicht die *Koberger-Bibel* angeführt, sondern auf die *Luther-Bibel* in der Ausgabe von 2017 zurückgegriffen.¹⁵⁵

1.4.2 Dürers Textkenntnisse zur *Höllenfahrt Christi* und zur *Veronika-Legende*

Unter Dürers Passionsdarstellungen gibt es einzelne Bildmotive, die nicht in den kanonischen Evangelien vorkommen. Dazu gehört die Höllenfahrt Christi. Indirekt verweist der *1. Petrusbrief* auf dieses Ereignis, wenn es über Christus heißt: „In ihm ist er auch hingegangen und hat gepredigt den Geistern im Gefängnis“¹⁵⁶. Schnelle interpretiert diese einzigartige Stelle des Neuen Testaments anthropologisch und sieht in den Geistern (pneumata) die unbußfertigen Seelen aus der Zeit Noahs.¹⁵⁷ Ebenso kann ein weiterer Vers des *1. Petrusbriefes*: „Denn dazu ist auch den Toten das Evangelium verkündigt, dass sie zwar nach Menschenweise gerichtet werden im Fleisch, aber nach Gottes Weise leben im Geist.“¹⁵⁸ als Hinweis auf die Höllenfahrt Christi gedeutet werden.¹⁵⁹ Beide Bibelstellen wirken im Apostolischen Glaubensbekenntnis nach, wenn es heißt: „hinabgefahren in das Reich des Todes“¹⁶⁰. Die Höllenfahrt Christi wird auch bei den Kirchenvätern rezipiert. So ist sie seit Hippolyt im Kontext der liturgischen Abendmahlsfeier greifbar. Auch Clemens von Alexandrien, Origenes und Augustinus setzen sich mit der Auslegung dieser Verse

153 Vgl. Kaufmann ⁵(2017), 68.

154 Diese Annahme konnte durch weitere Textvergleiche zur Passion Jesu im *Neuen Testament* gestützt werden.

155 Auch wenn die beiden Passionstexte der zitierten Bibelübersetzungen textlich deutliche Parallelen aufweisen, sei darauf verwiesen, dass Luthers Bibelübersetzung von 1534 im Gegensatz zu früheren deutschen Bibeln eine epochale übersetzungsgeschichtliche Bedeutung zukommt. Kaufmann erklärt, dass Luthers Bibelübersetzung von einer bis dahin ungeahnten hermeneutischen Radikalität geprägt ist, die das Evangelium (die Predigt von Christus) als theologisches Motiv der biblischen Überlieferung in den Mittelpunkt der Übersetzung (vgl. Kaufmann ⁵(2017), 65 und 72.).

156 1. Petr 3,19.

157 Vgl. Schnelle ⁷(2011), 448.

158 1. Petr 4,6.

159 Vgl. Schnelle ⁷(2011), 448.

160 Leonhardt, Rochus: *Grundinformation Dogmatik*. Göttingen ⁴(2009), 16.

des 1. *Petrusbriefes* auseinander.¹⁶¹ Es ist allerdings fraglich, ob Dürer Kenntnis von diesen lateinischen Texten haben konnte.

Die kurze und unspezifische Andeutung der Höllenfahrt Christi im 1. *Petrusbrief* bietet keinen „sicheren exegetischen Ansatzpunkt für die Ausbildung der Anschauung der Höllenfahrt“¹⁶² Christi. Dies geschieht erst im apokryphen *Nikodemus-Evangelium*, das im 5. Jahrhundert als Teil der *Acti Pilati* entstand und die Höllenfahrt Christi als reich ausgeschmückten Erlebnisbericht erzählt.¹⁶³ Das *Nikodemus-Evangelium* wurde im 13. Jahrhundert in die *Legenda aurea* des Bernhard von Voragine aufgenommen und erfreute sich großer Beliebtheit.¹⁶⁴ Im Jahr 1488 erschien diese Sammlung von Heiligenlegenden in Nürnberg als gedruckte Ausgabe in deutscher Übersetzung. Der Verleger war wiederum Dürers Patenonkel Anton Koberger.¹⁶⁵ Wie schon bei dessen Bibel-Ausgabe ist davon auszugehen, dass Dürer als Kobergers Patenkind ein Exemplar der Legendensammlung zu Verfügung stand und er somit den Bericht der Höllenfahrt Christi in deutscher Sprache in allen Einzelheiten studieren konnte.

Auch die Begegnung von Jesus mit Veronika auf dem Weg nach Golgatha findet sich nicht in der Bibel. Sie wird aber ebenfalls sehr detailreich in der *Legenda aurea* des Bernhard von Voragine erzählt. Dürer konnte diese Begebenheit daher ebenfalls aus der deutschen, bei Koberger verlegten Ausgabe des Werkes kennen.

1.4.3 Dürers Kenntnisse zum Marienleben

Unter den Passionsszenen, die Dürer gestaltete, gibt es mit der *Beweinung*, dem *Abschied von Maria* und *Christus erscheint Maria* auch drei marianische Szenen. Die beiden letztgenannten Ereignisse fehlen in der Bibel, die *Beweinung* wird darin nur angedeutet:

„Es standen aber alle seine Bekannten von ferne, auch die Frauen, die ihm aus Galiläa nachgefolgt waren, und sahen das alles.“ (Lk 23,49)¹⁶⁶

Daher stellt sich die Frage, welche Textquelle Dürer für diese Marien-Szenen genutzt haben könnte. Nach Gärtner ist „die erfolgreichste lateinische Marienleben-

161 Vgl. Koch, Ernst: *Höllenfahrt Christi*. Theologische Realenzyklopädie Online: Heinrich II. - Ibsen. Berlin (2010), 2..

162 Vgl. Koch *Höllenfahrt Christi* (2010), 1..

163 Vgl. *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. I. Band: Evangelien und Verwandtes. Teilband 1*. Hrsg. von Christoph Marksches und Jens Schröter. 7. Auflage der von Edgar Hennecke begründeten und von Wilhelm Schneemelcher fortgeführten Sammlung der neutestamentlichen Apokryphen. Tübingen ⁷(2012), 257–261.

164 Vgl. *Antike christliche Apokryphen* ⁷(2012), 236–237.

165 Vgl. Drescher (2005), 12.

166 Lk 23,49.

dichtung des Mittelalters¹⁶⁷ die mittellateinische Schrift *Vita beatae virginis Mariae*. Um 1250 entstanden, beschreibt sie das Leben Mariens von der Geburt bis zur Himmelfahrt. Dabei kommt der Passion Jesu im dritten der vier Bücher eine besondere Bedeutung zu. Der unbekannt Autor verweist zu Beginn darauf, dass er für seine Dichtung etliche apokryphe Texte verwendet habe, die unter anderem von früheren Kirchenvätern wie Ignatius von Antiochien und Pseudo-Dionysius Areopagita stammen. Daneben könnten auch andere Werke wie die *Meditationes de vita Christi* von Pseudo-Bonaventura darin Eingang gefunden haben.¹⁶⁸ Im 14. Jahrhundert wurde der Text der *Vita beatae virginis Mariae* vielfach tradiert.¹⁶⁹ Im diesem Zuge entstand mit dem *Marienleben* des Kartäusermönches Philipp von Seitz auch die wohl bedeutendste deutschsprachige Adaptation.¹⁷⁰ Gärtner bezeichnet dieses vor 1316 entstandene Werk¹⁷¹ als „erfolgreichste [...] deutsche Reimpaardichtung des Mittelalters“¹⁷² und Masser ergänzt, dass die Schrift eines „der am weitesten verbreiteten und meistgelesenen dt. Bücher des späten MA“¹⁷³ darstellt. Auf dieser Grundlage ist anzunehmen, dass auch Dürer ein Exemplar des *Marienlebens* von Philipp von Seitz zu Verfügung stand, um sich mit dem Leben Mariens auseinanderzusetzen.¹⁷⁴ Zu jedem der drei oben genannten Passionsszenen – *Abschied von Maria*, *Beweinung* und *Christus erscheint Maria* – findet sich bei Philipp von Seitz ein Unterkapitel: *Maria in Bethanien* (6070–6129), *Marias Reaktion auf Jesu Tod* (7590–7689) und *Jesus erscheint Maria* (7974–8027).¹⁷⁵ Neben diesen Passionsmotiven konnte Dürer das gesamte Werk des Philipp von Seitz auch als literarische Grundlage für sein Andachtsbuch *Marienleben* nutzen, das er im Jahr 1511 mit 20 großen Holzschnitten publizierte.¹⁷⁶

Neben dem *Marienleben* von Philipp von Seitz konnte Dürer aber auch ein zeitgenössisches Werk für die Interpretation seiner marianischen Darstellungen herangezogen haben. Es handelt es sich dabei um das Andachtsbuch *beschlossen Gart des Rosenkranzes Mariens*, das im Jahr 1505 von dem Arzt Ulrich Pinder in Nürnberg

167 Gärtner, Kurt: *Philipp von Seitz: Marienleben*. In: *Die Kartäuser in Österreich. Band 2*. Hrsg. von James Hogg. Salzburg (1981), 124.

168 Vgl. Ostermann, Christina: *Bruder Philipps ‚Marienleben‘ im Norden. Eine Fallstudie zur Überlieferung mittelniederdeutscher Literatur*. Berlin/Boston (2020), 7–12.

169 Vgl. Ostermann (2020), 9.

170 Vgl. *Das Marienleben des Kartäusers Philipp von Seitz aus dem Mitthochdeutsche zeilengetreu übersetzt und kommentiert von Eduard Glauser*. Basel (2020), 368.

171 Vgl. Ostermann (2020), 4.

172 Gärtner, Kurt: *Zur Neuauflage von Bruder Philipps ‚Marienleben‘*. In: *Editionsberichte zur mittelalterlichen deutschen Literatur. Beiträge der Bamberger Tagung ‚Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte, 26. bis 29. Juli 1991. Hrsg. von Anton Schwob. Göppingen (1994), 33.*

173 Masser, Achim: *Leben. 1. Deutsche Marienleben des MA*. In: *Marienlexikon. Band 4*. Hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk. St. Ottilien (1992), 50.

174 Vgl. Scherbaum (2005), 29.

175 Vgl. Ostermann (2020), 20.

176 Vgl. Scherbaum (2005), 29.

publiziert wurde und das mit seinem Text und seinen über 1000 kleinen Holzschnitten von der Marienverehrung der Zeit zeugt.¹⁷⁷

Weitere Bücher zu Leben und Passion Jesu, von denen Dürer Kenntnis gehabt haben konnte

Neben diesen unmittelbaren Textquellen zu den Ereignissen der Passion Jesu gibt es auch weiterführende Literatur, die das Passionsgeschehen oder das Leben von Jesus bzw. Maria interpretiert. Dazu gehören vor allem bebilderte Andachtsbücher, die um 1500 auf den Markt kamen und Konkurrenzprodukte zu Dürers Passionsbüchern darstellten. Für einen marktorientierten Unternehmer wie Dürer ist davon auszugehen, dass er sich mit diesen Werken auseinandersetzte und sie auch für seine eigenen Publikationen reflektierte.

Zu diesen Andachtsbüchern gehören zwei bedeutende Werke aus der Offizin von Dürers Patenonkel Anton Koberger. Dies ist zum einen Fridolins *Schatzbehalter* von 1483, ein Andachtsbuch, das mit seinen repräsentativen Holzschnitten sowie seinen innovativen theologisch-literarischen Texten zum Leben Jesu neue Maßstäbe setzte.¹⁷⁸ Das ist zum anderen *Hartmanns Schedelsche Weltchronik* aus dem Jahr 1493, das „größte Buchunternehmen der Dürerzeit“.¹⁷⁹ Beide Werke sind in deutscher Sprache verfasst und mit Holzschnitten versehen, die aus der Werkstatt von Hans Pleydenwurff sowie aus der Werkstatt von Dürers Lehrer Michael Wolgemut stammen.¹⁸⁰ Neben diesen beiden, von Koberger verlegten Werken brachte der Arzt Ulrich Pinder im Jahr 1507 mit dem *Speculum passionis* ein weiteres Andachtsbuch in Nürnberg heraus. Die großen Holzschnitte dieses Werkes stammen aus der Dürerwerkstatt.¹⁸¹ Dürers *Kleine Passion* aus dem Jahr 1511 kann – wie in Kapitel 4 gezeigt werden wird – als unmittelbare Antwort auf das *Speculum passionis* verstanden werden. Zwar ist Pinders Werk mit lateinischem Text versehen. Es wäre aber vorstellbar, dass Dürer über seine Werkstattmitarbeiter oder aber auch von Ulrich Pinder selbst Kenntnis von den theologischen Inhalten des Buches erhalten hat.

Neben diesen in Nürnberg erschienenen Werken sind auch einige populäre Andachtsbücher anzuführen, die ab 1500 in Straßburg bei Johann Knobloch verlegt wurden. Dazu gehören die deutschen Evangelienharmonien *Der text des passions oder lydens christi* (1506) von Matthias Ringmann sowie *Das leben Jesu Christi gezogen auß den vier Euangelisten* (1508) von Johann Schott.¹⁸²

177 Vgl. Drescher (2005), 16.

178 Vgl. Drescher (2005), 13.

179 Rücker, Elisabeth: *Hartmanns Schedelsche Weltchronik: das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit mit einem Katalog der Städteansichten*. München (1988), Zitat des Titels.

180 Vgl. Drescher (2005), 13–14.

181 Vgl. Drescher (2005), 18–19.

182 Vgl. Lipowski/Wiener (2005), 43.

Auch die deutschen Mystiker wie Johannes Tauler und Heinrich Seuse setzten sich ab dem 14. Jahrhundert mit ihrer Erlebnismystik auf spirituelle Weise mit dem Leiden und Sterben Jesu auseinander.¹⁸³ In Bezug auf Dürer und seine Passionsdarstellungen erscheint vor allem Seuses *Büchlein der ewigen Weisheit* interessant, weil darin der Weg zur *unio mystica* über das Betrachten von Passionsbildern propagiert wird.¹⁸⁴ Das Buch, zwischen 1328 und 1330 entstanden, gehörte im 14. und 15. Jahrhundert zu den meistgelesenen Andachtsbüchern in deutscher Volkssprache.¹⁸⁵ Somit ist anzunehmen, dass auch Dürer Zugang zu Seuses Gedankenwelt hatte.

Ergänzend sei erwähnt, dass um 1500 in vielen Städten des Alten Reichs geistliche Spiele zur Passion Jesu in deutscher Sprache aufgeführt wurden.¹⁸⁶ Dürer selbst berichtet in seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* von einem solchen Passionsspiel in Antwerpen, das er im Mai 1521 als Zuschauer verfolgte.¹⁸⁷

1.5 Ausblick auf die Aspekte der vorliegenden Arbeit

Auf der Basis dieser Vorüberlegungen sollen nun Dürers Passionsdarstellungen betrachtet und interpretiert werden. In Kapitel 2 erfolgt eine statistische Bewertung aller Passionsszenen. Dabei wird untersucht, welche Passionsthemen Dürer darstellte, welche Gattungen er dafür wählte und in welche Zeit die Werke datieren. In einem Exkurs wird dabei besonders auf die Passionszeichnungen aus der Zeit der beginnenden Reformation eingegangen. In Kapitel 3 soll an drei ausgewählten Passionsszenen – *Höllenfahrt Christi*, *Abendmahl* und *Ecce Homo* – exemplarisch gefragt werden, welche theologischen und rezeptionsästhetischen Besonderheiten Dürer in seinen Darstellungen verwirklicht und wie diese zu deuten sind. Die Ergebnisse stellen die Grundlage für die nachfolgenden Untersuchungen dar. Darin sollen die beiden nahezu zeitgleich entstandenen Folgen der *Kleinen Passion* (Kapitel 4) und der *Kupferstichpassion* (Kapitel 5) hinsichtlich Genese, Theologie und Rezeptionsästhetik kritisch analysiert, diskutiert und bezüglich ihrer Außenwirkung bewertet werden. Das abschließende Kapitel 6 fasst die Ergebnisse der Arbeit zusammen. Bei allen Untersuchungen sollen neben dem malerisch-künstlerischen Werk auch Dürers schriftliche Aufzeichnungen aus Tagebüchern, Briefen, Gedichten und kunsttheoretischen Schriften herangezogen werden, um die Lebenswirklichkeit des Künstlers trotz der zeitlichen Distanz von 500 Jahren in größtmöglicher Authentizität nachvollziehen zu können.

183 Vgl. Hauschild ⁴(2011), 650–651.

184 Vgl. Fenten (2007), 10.; vgl. Seuse ³(2007), 23.

185 Vgl. Fenten (2007), 1.

186 Vgl. Frey, Winfried: *Der vergiftete Gottesdienst. Zur Funktion von Passionsspielen in der spätmittelalterlichen Stadt Frankfurt am Main*. In: *Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Silvia Bovenschen et al.. Berlin (1997), 206.

187 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 199.

2 Der Stellenwert der Passionsdarstellungen in Dürers Gesamtwerk: Eine statistische Betrachtung

Statistik in der Kunstgeschichte? Diese Fragestellung erscheint ungewöhnlich, wäre sie doch viel eher in einer naturwissenschaftlichen Arbeit zu erwarten. Und doch soll hier erstmals der Versuch unternommen werden, Dürers Werke statistisch zu betrachten. Ziel ist es, den Stellenwert der Passionsdarstellungen innerhalb von Dürers Gesamtwerk zu bewerten und dabei die verschiedenen Gattungen sowie die Datierung der Werke zu berücksichtigen. Als Grundlage für die Analyse dient die CD-ROM-Datenbank „Albrecht Dürer: Das Gesamtwerk“¹⁸⁸, in der 1860 Werke des Künstlers mit Titel, Datierung, Gattung und Format aufgeführt sind. Damit soll nun der Stellenwert der Passion Jesu in Dürers Gesamtwerk ermittelt werden.

2.1 „Dan dy kunst des molens würt geprawcht im dinst der kirchen vnd dordurch angetzeigt daz leiden Christi“¹⁸⁹ – Wird Dürer seinem eigenen Anspruch gerecht?

Im Entwurf zu seinem *Lehrbuch der Malerei* beschreibt Dürer 1512, welche Aufgabe die Kunst des Malens seiner Meinung nach hat:

„Dan dy kunst des molens würt geprawcht jm dinst der kirchen vnd dordurch angetzeigt daz leiden Christi, behelt awch dy gestalt der menschen noch jrem absterben.“¹⁹⁰

„Denn die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienst der Kirchen und dadurch angezeigt das Leiden Christi, behält auch die Gestalt des Menschen nach ihrem Absterben.“¹⁹¹

Demnach soll die Kunst des Malens einerseits die Passion Jesu in den Kirchen veranschaulichen, andererseits der Memoria, der Erinnerungskultur Verstorbener, dienen. Doch wird Dürer seinem eigenen Anspruch gerecht? Nimmt die Passion Jesu tatsächlich einen besonderen Stellenwert in seinem künstlerischen Schaffen ein?

Dürers Gesamtwerk umfasst insgesamt 1860 Werke. Dies sind Zeichnungen, Aquarelle, Gemälde, Druckgrafiken sowie Entwürfe für Kirchenfenster. Die folgende Übersicht zeigt, wie viele Werke diesen Gattungen angehören und wie viele Passionswerke darunter sind:

188 *Albrecht Dürer: Das Gesamtwerk* (2000).

189 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 113.

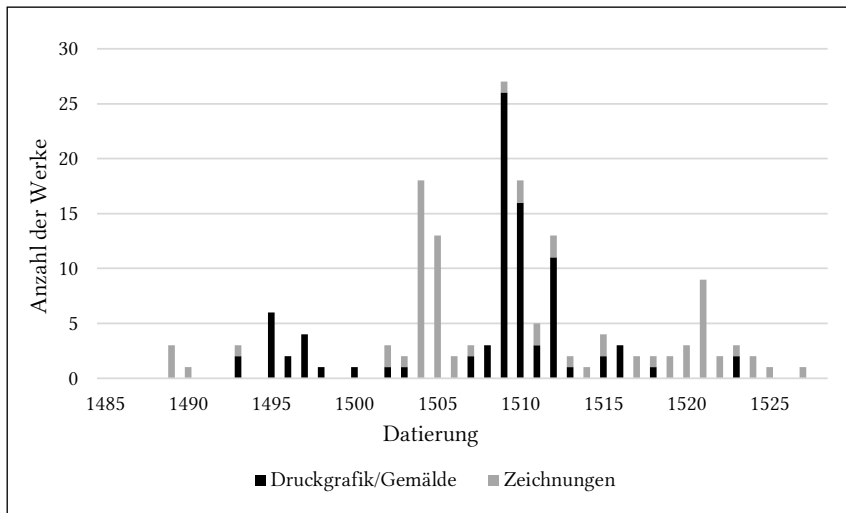
190 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 113.

191 *Albrecht Dürer. Schriften* (1961), 205.

In Dürers Gesamtwerk finden sich:

116 Gemälde	davon 7 Passionsszenen
480 Druckgrafiken	davon 85 Passionsszenen
1178 Zeichnungen	davon 80 Passionsszenen
69 Aquarelle	davon 0 Passionsszenen
17 Glasfenster	davon 0 Passionsszenen

Dürer gestaltete insgesamt 172 Passionsdarstellungen. Dies sind zum einen öffentliche Werke in Form von Gemälden und Druckgrafiken, zum anderen Zeichnungen, die meist zeitlebens im Privatbesitz des Künstlers verblieben.¹⁹² Dagegen finden sich unter den Aquarellen keine Passionsszenen. Diese Gattung wählte Dürer fast ausschließlich für Landschaftsausblicke, Stadtansichten sowie Tier- und Pflanzenstudien. Auch unter den Entwürfen für die Glasfenster der Nürnberger St. Sebaldkirche fehlen Passionsdarstellungen, was wohl dem Auftrag geschuldet ist. Im Folgenden werden daher die drei Gattungen Gemälde, Druckgrafik und Zeichnung hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Passionsdarstellungen Dürers betrachtet. Zuvor soll jedoch ein kurzer Blick auf die Datierung von Dürers Passionsdarstellungen geworfen werden (Grafik 1). Dabei ist zu sehen, dass Dürer sich Zeit seines künstlerischen



Grafik 1: Dürers Passionsdarstellungen und ihre Datierung

Schaffens mit der Passion Jesu auseinandersetzte und diese verbildlichte. Es gibt Phasen, in denen der Künstler vor allem mit Gemälden und Druckgrafiken an die Öffentlichkeit trat. So entstanden um das Jahr 1496 die Gemälde für den Altar der

¹⁹² Vgl. Winkler, Friedrich: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Band 1, 1484–1502*. Berlin (1936), XV.

Sieben Schmerzen Mariens sowie die *Albertina-Passion* und die frühen Blätter der *Großen Passion*. Die größte Anzahl seiner Passionswerke publizierte Dürer um das Jahr 1511. In dieser Zeit entstanden die drei großen druckgrafischen Passionsfolgen der *Kleinen Passion*, der *Großen Passion* und der *Kupferstichpassion*. Daneben gibt es auch Zeiten, in denen Dürer vorwiegend private Passionszeichnungen gestaltete. So entstanden um das Jahr 1504 die Federzeichnungen der *Grünen Passion*. Zudem finden sich vermehrt Passionszeichnungen um das Jahr 1520.

Diese Übersicht mag genügen, um einen ersten Einblick in die Passionswerke Dürers zu erhalten. Nun sollen die Gemälde, Druckgrafiken und Zeichnungen zur Passionsthematik getrennt betrachtet und diskutiert werden.

2.2 Dürers Passionsgemälde: Zwischen Frömmigkeit und Memoria

Bei der Beurteilung, ob Dürer seinem eigenen Anspruch – die Kunst des Malens möge der Präsentation der Passion Jesu in den Kirchen dienen – gerecht wird, spielen die Gemälde eine besondere Rolle. Dem Anspruch folgend wäre zu erwarten, dass Dürer etliche Passionsgemälde gestaltete, die als Altarbilder die Kirchen schmückten. Dies ist jedoch nicht der Fall. Unter den 116 Gemälden des Künstlers finden sich zwar 64 religiöse Werke. Allerdings zeigen davon erstaunlicherweise nur sieben Gemälde eine Szene der Passion Jesu (6%). Ein weiterer Blick auf Dürers Gemälde zeigt, dass sich unter den 116 Werken 42 Porträtdarstellungen (36%) befinden, die die Erinnerung an die dargestellte Person bewahren sollten. Somit realisierte Dürer zwar in jedem dritten Gemälde seinen eigenen Anspruch der Memoria. Die wenigen Passionsgemälde scheinen aber seiner Forderung, die Malkunst diene auch der Passion Jesu in den Kirchen, entgegenzustehen.

Bei genauerer Betrachtung der sieben Passionsgemälde fällt auf, dass sie alle in Dürers frühe Schaffenszeit bis 1500 datieren. Dabei handelt es sich bei sechs der sieben Gemälde um Auftragswerke für Altarbilder: Die vier Darstellungen für den Altar der *Sieben Schmerzen Mariens* (um 1495) wurden von Kurfürst Friedrich III. von Sachsen geordert,¹⁹³ die beiden Altarbilder der *Holzschuher-Beweinung* (um 1498) und der *Glimmschen Beweinung* (um 1500) wurden für Nürnberger Familien geschaffen.¹⁹⁴

Doch warum gestaltete Dürer nach 1500 keine Passionsgemälde mehr? Ihr Fehlen kann nicht dadurch erklärt werden, dass Dürer keine Aufträge mehr für Altarbilder bekam. 1504 entstand die *Anbetung der Könige* wohl für Kurfürst Friedrich den Weisen,¹⁹⁵ 1506 das *Rosenkranzfest* für die deutsche Rosenkranzbruderschaft in

193 Vgl. Panofsky ²(1995), 53.

194 Vgl. Grebe ²(2013), 54.

195 Vgl. Hess, Daniel: *Die sakralen Gemälde*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 419.

Venedig,¹⁹⁶ 1508 die *Marter der Zehntausend* wiederum für Friedrich den Weisen¹⁹⁷ und 1508/09 der *Heller-Altar* für den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller¹⁹⁸. In allen Fällen waren zwar religiöse Bildmotive gefragt, jedoch keine Passionsszenen. Es fällt auf, dass sich diese Gemälde alle durch eine große Individualität auszeichnen. Exemplarisch sei hier das *Rosenkranzfest* angeführt, das für einen Altar in der venezianischen Kirche San Bartolomeo geschaffen wurde. Das große Gemälde zeigt auf den ersten Blick eine traditionelle Anbetung der Gottesmutter. Auf den zweiten Blick ist darin allerdings neben Maria und dem Jesuskind ein sehr irdisches Ensemble von realen Menschen einschließlich Kaiser, Papst und Dürer selbst zu erkennen. Sowohl die Individualität der Altarbilder als auch das Einfügen zeitgenössischer Bildfiguren verweist auf das neue Menschenbild, das der Humanismus mit sich brachte und in dem sich der Mensch als Gottes Ebenbild verstand. Dieses neue Selbstverständnis könnte erklären, warum Dürers Auftraggeber bei den Altarbildern von den traditionellen Passionsszenen abließen und nach neuen Bildmotiven verlangten.

2.3 Dürers Passionswerke in der Druckgrafik: Höhepunkt der Inszenierung der Passion Jesu

Dürer publizierte insgesamt 480 Druckgrafiken. Davon stellen 85 Drucke (18%) entweder eine Passionsszene dar oder gehören einer Passionsfolge an. Dies bedeutet, dass fast jede fünfte Druckgrafik in Dürers Gesamtwerk die Passion Jesu thematisiert.

Unter den 480 Druckgrafiken finden sich etliche Werke, die Dürer als Auftragswerke und damit wohl ohne Einfluss auf das Bildthema gestaltete. Dazu gehören zum ersten 163 kleine Holzschnitte, die Dürer während seiner Gesellenzeit in Straßburg und Basel zwischen 1490 und 1494 schuf und die in verschiedenen Buchdrucken erschienen.¹⁹⁹ Dazu gehören zum zweiten 42 Holzschnitte, die Dürer unter anderem als Auftragswerke für Conrad Celtis (*Philosophia*)²⁰⁰ oder Kaiser Maximilian I. (*Ehrenpforte*)²⁰¹ gestaltete. Zum dritten können aber auch die 16 Porträtbildnisse, die Dürer ab 1519 von hochrangigen Personen wie Kurfürst Albrecht von Brandenburg, Kurfürst Friedrich den Weisen oder Kaiser Maximilian I. schuf, als Auftragswerke angesehen werden. Von den insgesamt 480 Druckgrafiken Dürers verbleiben somit 259 Werke, die der Künstler wohl ohne Auftrag und somit nach

¹⁹⁶ Vgl. Grebe ²(2013), 74.

¹⁹⁷ Vgl. Grebe ²(2013), 81–82.

¹⁹⁸ Vgl. Grebe ²(2013), 82–83.

¹⁹⁹ Vgl. Schmidt, Peter: *Die Oberrhein-Frage: Dürers Basler Buchillustrationen*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 424–427.

²⁰⁰ Vgl. Schauerte (2012), 110.

²⁰¹ Vgl. Grebe ²(2013), 105.

eigenen Vorstellungen gestaltete. Innerhalb dieser 259 Druckgrafiken haben die 85 Passionsdarstellungen einen Anteil von 33% – das heißt: Jede dritte Druckgrafik, die Dürer im Laufe seines Lebens selbstbestimmt gestaltete, thematisiert die Passion Jesu.

Dies weist darauf hin, dass Dürer seine eigene Forderung, die Kunst des Malens solle die Passion Jesu anzeigen, nicht in seinen Gemälden, wohl aber in seinem druckgrafischen Werk realisierte. Doch warum entscheidet sich Dürer bei seinen Passionswerken gerade für die Gattung der Druckgrafik? Welche Vorteile versprach er sich davon? Hierfür gibt es mehrere Erklärungsmöglichkeiten:

1. In einem Brief an den Tuchhändler Jakob Heller in Frankfurt schrieb Dürer 1509, dass er bis „auf den heutigen Tag um 1000 Gulden“²⁰² reicher wäre, wenn er sich bei seinen Arbeiten mehr der Druckgrafik zugewandt hätte. Dürer war nicht nur Künstler, sondern auch Geschäftsmann, der wirtschaftlich dachte und seine Finanzen im Blick hatte.²⁰³ Die Tatsache, dass er zeitgleich zu seiner Briefnotiz an zwei seiner großen druckgrafischen Passionsfolgen – *Kleine Passion* und *Kupferstichpassion* – arbeitete, lässt vermuten, dass er diese Werke auch aus pekuniären Gründen als Druckgrafiken gestaltete.

2. Das Medium der Druckgrafik ermöglichte es Dürer, Holzschnitte oder Kupferstiche in relativ kurzer Zeit in großer Stückzahl zu produzieren. Während ein Passionsgemälde monatelange Arbeit und Kosten für die Farben mit sich brachte²⁰⁴ und als Altarbild in einer Kirche nur einem kleineren Publikumskreis zugänglich war, versprach die Druckgrafik eine große Verbreitung der Blätter und damit auch der Bildideen.

3. Dürer publizierte viele seiner Druckgrafiken wie die *Apokalypse*, die *Kleine Passion* und die *Große Passion* im Eigenverlag.²⁰⁵ Dadurch trug er zwar das finanzielle Risiko, konnte seine Bildkompositionen aber auch unabhängig von den Vorgaben eines Auftraggebers gestalten. Im Gegensatz dazu waren sechs seiner sieben Passionsgemälde Auftragswerke. Sie datieren alle in die Zeit bis 1500. Demnach könnte es sein, dass Dürer mit steigendem Bekanntheitsgrad – der spätestens um 1500 mit der *Apokalypse* und der Würdigung als *Alter Appelles* durch Conrad Celtis²⁰⁶ gegeben war – gezielt die Druckgrafik nutzte, um seine eigenen Interpretationen zur Passion Jesu zu publizieren. Alternativ wäre – wie oben angedacht – auch vorstell-

202 Albrecht Dürer. *Schriften* (1961), 138.

203 Wie wichtig Dürer seine Finanzen waren, zeigt unter anderen die detaillierte Aufstellung der Kosten in seinem Tagebuch der Reise in die Niederlande (vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956)).

204 Dies zeigen unter anderem Dürers Ausführungen in seinen Briefen an den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller (vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 64–74.).

205 Vgl. Grebe²(2013), 89.

206 Vgl. Robert, Jörg: *Dürer, Celtis und die Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist der „Germania illustrata“*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 71.

bar, dass die Passionsgemälde nach 1500 nicht mehr nachgefragt waren und Dürer daher keine entsprechenden Aufträge bekam.

2.3.1 Dürers gedruckte Passionsfolgen

Für Dürer war die Druckgrafik die bevorzugte Gattung, um seine Passionsdarstellungen zu publizieren. Dabei brachte er nur 15 der 85 Passionsszenen als lose Einzelblätter heraus. Die restlichen 70 Passionsszenen (82%) sind dagegen Teil einer von vier Passionsfolgen, die Dürer gestaltete. Zu diesen gedruckten Passionsfolgen gehören die *Albertina-Passion*, die *Große Passion*, die *Kleine Passion* sowie die *Kupferstichpassion*. In Tabelle 1 ist aufgeführt, welche Bildmotive Dürer für diese Passionsfolgen auswählte. Zum Vergleich ist die *Kupferstichpassion* von Martin Schongauer angeführt, die um 1500 vielen Künstlern und auch Dürer als inspirierende Vorlage diente.²⁰⁷ Dabei ergeben sich folgende Besonderheiten:

Die *Albertina-Passion* stellt die früheste gedruckte Passionsfolge Dürers dar. Die um 1495 datierten Holzschnitte zeigen mit der *Geißelung*, der *Dornenkrönung*, der *Kreuztragung* und der *Kreuzigung* vier zentrale Passionsereignisse.²⁰⁸

Wenig später schuf Dürer sieben große Holzschnitte zur Passion Jesu (1496–98, in der Tabelle *Große Passion I* genannt), die er als Einzelblätter herausgab.²⁰⁹ Sie beginnen mit dem *Gebet am Ölberg* und enden mit der *Grablegung*.²¹⁰ Bei diesen beiden frühen Passionsfolgen der *Albertina-Passion* und der *Großen Passion I* ist auffällig, dass sie – wie auch Dürers gezeichnete *Grüne Passion* von 1504²¹¹ – mit der *Grablegung* enden. Die Erlösungsszenen der *Höllenfahrt Christi* und der *Auferstehung* fehlen. Dies erstaunt, da die beiden Szenen in früheren Passionsfolgen wie der *Kupferstichpassion* von Schongauer (um 1475)²¹² sowie im *Schatzbehälter* (1491)²¹³ vorkommen. Es spricht für die künstlerische Eigenständigkeit des jungen Dürer, dass er sich in seinen frühen Passionsfolgen von diesen bekannten Vorgaben löste und wohl bewusst die beiden Erlösungsszenen ausließ. Anscheinend ging es Dürer zunächst allein um die Präsentation des Leidens und Sterbens Jesu. Erst in seinen späteren Passionsfolgen integrierte Dürer die *Höllenfahrt Christi* und die *Auferstehung* und stellte die Passion Jesu in den Kontext des christlichen Heilsgeschehens.

207 Vgl. Kemperdick (2004), 102–113.

208 Vgl. *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II. Holzschnitte und Holzschnittfolgen*. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2002), 501–508.

209 Vgl. Fröhlich, Anke: *Die Große Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2002), 176.

210 Vgl. *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II* (2002), 280–344.

211 Vgl. Winkler, Friedrich: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Band II 1503–1510/11*. Berlin (1937), Abb. 298–314.

212 Vgl. Kemperdick (2004), 102–113.

213 Vgl. Fridolin (2012), 78. und 79. Figur.

Tabelle 1: Die Bildmotive in Schongauers und Dürers gedruckten Passionsfolgen²¹⁴

	Schongauer Kupferstichpassion (um 1475)	Dürer Albertina-Passion (um 1495)	Dürer Große Passion I (um 1496/98)	Dürer Kleine Passion (um 1508-1511)	Dürer Große Passion II (um 1496-1511)	Dürer Kupferstichpassion (1507-1513)
Titel				X	X	X
Sündenfall				X		
Vertreibung aus dem Paradies				X		
Verkündigung				X		
Geburt Jesu				X		
Abschied von Maria				X		
Einzug Jesu in Jerusalem				X		
Vertreibung der Händler				X		
Abendmahl				X	X	
Fußwaschung				X		
Gebet am Ölberg	X		X	X	X	X
Gefangennahme	X			X	X	X
Jesu vor Hannas				X		
Jesu vor Kaiphas	X			X		X
Verspottung				X		
Jesu von Pilatus				X		X
Jesu vor Herodes				X		
Geißelung	X	X	X	X	X	X
Dornenkrönung	X	X		X		X
Ecce Homo	X		X	X	X	X
Handwaschung des Pilatus	X			X		X
Kreuztragung	X	X	X	X	X	X
Veronika mit Petrus und Paulus				X		
Kreuzannagelung				X		
Kreuzigung	X	X	X	X	X	X
Höllenfahrt Christi	X			X	X	X

214 In der Literatur finden sich für Dürers Passionsmotive oft unterschiedliche Bezeichnungen. Im Rahmen dieser Arbeit werden einheitlich die hier aufgeführten Bezeichnungen verwendet.

Tabelle 1 (Fortsetzung)

	Schongauer Kupferstichpassion (um 1475)	Dürer Albertina-Passion (um 1495)	Dürer Große Passion I (um 1496/98)	Dürer Kleine Passion (um 1508-1511)	Dürer Große Passion II (um 1496-1511)	Dürer Kupferstichpassion (1507-1513)
Kreuzabnahme				X		
Beweinung			X	X	X	X
Grablegung	X		X	X	X	X
Auferstehung	X			X	X	X
Christus erscheint Maria				X		
Christus erscheint Maria Magdalena				X		
Christus und die Emmausjünger				X		
Der ungläubige Thomas				X		
Himmelfahrt Christi				X		
Pfingsten				X		
Petrus und Johannes heilen den Lahmen						X
Jüngstes Gericht				X		

Im Jahr 1511 erschien die **Kleine Passion** als gedrucktes Andachtsbuch samt lateinischem Text. Mit 37 Blättern, die zwischen 1508 und 1511 datiert werden, ist sie Dürers umfangreichste Passionsfolge.²¹⁵ Sie enthält neben der eigentlichen Passionsgeschichte (in der Tabelle grau unterlegt) auch Szenen der Paradiesgeschichte sowie nachösterliche Szenen bis zum *Jüngsten Gericht*. Hinzu kommt eine verworfene Fassung zum *Gebet am Ölberg* (um 1508/09). Die große Zahl der Abbildungen weist auf Dürers Intention hin, das Leiden und Sterben Jesu möglichst detailreich zu erzählen.

Im Jahr 1510 gestaltete Dürer fünf weitere große Passionsholzschnitte. Zusammen mit den sieben zwischen 1496 und 1498 entstandenen Blättern erschienen sie, begleitet von lateinischem Text, im Jahr 1511 als **Große Passion** in Buchform (in der Tabelle als *Große Passion II* bezeichnet).²¹⁶ Neun der zwölf Passionsthemen der *Großen Passion* finden sich auch in Schongauers *Kupferstichpassion*. Dürer lässt *Christus vor Kaiphas*, *Dornenkrönung* und *Handwaschung des Pilatus* – und damit zentrale Gerichtsszenen vor dem jüdischen Rat und dem römischen Präфекten – aus

215 Vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band II* (2002), 280–344.

216 Vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band II* (2002), 176–213.

und fügt neben dem Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* mit dem *Abendmahl* und der *Grablegung* zwei Außenszenen der Passionsgeschichte hinzu.

Die **Kupferstichpassion**, Dürers letzte und einzige gestochene Passionsfolge, umfasst 16 Einzelblätter, die mit dem *Gebet am Ölberg* beginnen und ungewöhnlicherweise mit einer Szene der Apostelgeschichte, *Petrus und Johannes heilen den Lahmen*, enden.²¹⁷ Sie enthält alle Szenen, die sich auch in Schongauers gestochener Passionsfolge finden. Zusätzlich sind neben dem Titel- und dem Schlussblatt *Jesus vor Pilatus* und *Beweinung* enthalten.

Diese Aufstellung zeigt, dass Dürer sich von 1495 bis 1513 immer wieder mit der Passion Jesu auseinandersetzte und diese in verschiedenen gedruckten Folgen inszenierte. Das Besondere an den Passionsfolgen ist jedoch weniger ihre Zusammenstellung als vielmehr die Tatsache, dass Dürer überhaupt mehrere druckgrafische Passionsfolgen schuf. Zum Vergleich sei angeführt, dass bei Schongauer, von Meckenem, Cranach, Altdorfer und Hans Sebald Beham jeweils nur eine druckgrafische Passionsfolge bekannt ist.²¹⁸ Auch dies spricht für den Stellenwert, den Dürer vor allem der Druckgrafik bei der Präsentation der Passion Jesu zukommen ließ. Treffenderweise verfasste er seinen Anspruch, die Kunst möge dem Anzeigen der Passion Jesu dienen, im Jahr 1512 und damit just zu der Zeit, in der er auch seine drei großen gedruckten Passionsfolgen publizierte.

2.3.2 Dürers gedruckte Passions-Einzelblätter

Neben den 70 Passionsszenen, die Dürer in seinen Passionsfolgen zusammenstellte, publizierte er nur 15 Einzeldrucke zur Passion Jesu. Dies ist eine recht geringe Anzahl, vor allem im Vergleich zu den 25 Marien- und 42 Heiligendarstellungen, die Dürer als Einzelblätter in Kupferstichen und Holzschnitten herausbrachte. Das spricht dafür, dass Dürer für einzelne Andachtsbilder weniger die Szenen der Passion Jesu als vielmehr Motive der Marien- und Heiligenverehrung nutzte.

Ein differenzierter Blick auf die 15 gedruckten Einzelblätter zur Passion Jesu zeigt die Verteilung hinsichtlich der Bildmotive und ihrer Datierung (Tabelle 2). Unter den gedruckten Einzelblättern zur Passionsthematik finden sich mit der *Kreuzigung*, *Christus als Schmerzensmann* und der *Beweinung* vor allem solche Bildmotive,

217 Vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band I* (2001), 125–152.

Vgl. Kemperdick (2004), 102–113.

218 Vgl. Kemperdick (2004), 102–111; vgl. Warburg, Anni: *Israhel van Meckenem: sein Leben, sein Werk und seine Bedeutung für die Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts*. Bonn (1930); vgl. Geisberg, Max: *The German single-leaf woodcut 1500–1550. Teil II*. Bearbeitet und herausgegeben von Walter L. Strauss. New York (1974).

Tabelle 2: Dürers gedruckte Passionsdarstellungen: Bildmotive und Datierung

Bildmotiv	Anzahl der Druckgrafiken	Datierung
<i>Kreuzigung</i>	9	1495, 1502/03, 1508, 1510, 1516, 1516, 1516/20, 1518/19, 1523
<i>Christus als Schmerzensmann</i>	3	1500, 1512, 1515
<i>Beweinung</i>	1	1495
<i>Gebet am Ölberg</i>	1	1515
<i>Abendmahl</i>	1	1523

die um 1500 als Andachtsbilder populär waren.²¹⁹ Daraus kann gefolgert werden, dass sich Dürer bei der Themenauswahl seiner gedruckten Passions-Einzelblätter weitgehend an der kommerziellen Nachfrage der Zeit orientierte. Interessant erscheint dagegen der Holzschnitt des *Abendmahls* aus dem Jahr 1523. Hier ist zu fragen, inwiefern sich Dürer mit dieser Darstellung im Abendmahlsstreit der beginnenden Reformation positionierte. Dies soll in Kapitel 3 thematisiert werden.

2.4 Dürers Zeichnungen zur Passion Jesu: Intime Einblicke in die Ideenwelt des Künstlers

Im Gegensatz zu Dürers Gemälden und Druckgrafiken vermitteln die 80 Zeichnungen zur Passion Jesu einen intimen Einblick, mit welchen Themen sich der Künstler im Laufe seines Lebens beschäftigte. 17 Zeichnungen können der 1504 datierten *Grünen Passion* zugeordnet werden.²²⁰ 13 weitere Skizzen zeigen Studien für den St. Ober-Weiter-Altar (1504/05). Die restlichen 50 Zeichnungen stellen Passionsszenen auf Einzelblättern dar. Diese können nach Bildmotiv und Datierung unterschieden werden (Tabelle 3). Wie schon bei den Passions-Einzelblättern, die Dürer in der Druckgrafik schuf, finden sich auch bei den Zeichnungen mit den Darstellungen zum Thema *Christus als Schmerzensmann*, *Kreuzigung* und *Beweinung* solche Passionsmotive, die um 1500 als Andachtsbilder Verwendung fanden. Diese Studien können als mögliche Entwürfe für nicht-realisierte Holzschnitte oder Kupferstiche angesehen werden. Auffallend sind dagegen die häufigen Bildmotive des *Gebets*

219 Einzelblätter mit Passionsszenen wurden vor allem für Bildmotive geschaffen, die den Betrachter als Andachtsbild zur *compassio* anleiten sollten. Dazu gehörten um 1500 unter anderem *Christus als Schmerzensmann*, *Das Schweiß Tuch der Veronika*, *Christus an der Geißelsäule*, *Ecce Homo* und die *Beweinung* (vgl. Fehlemann (1990), 80).

220 Vgl. Winkler (1937), Abb. 298–314.

am Ölberg, der Kreuztragung und der Grablegung bzw. Grabtragung. Da diese, mit Ausnahme einer Eisenradierung zum *Gebet am Ölberg* von 1515²²¹, in Dürers Gesamtwerk nicht als gedruckte Einzelblätter vorkommen, ist zu fragen, warum der Künstler gerade diese Passionsthemen so oft skizzierte.

Tabelle 3: Dürers Passionszeichnungen als Einzelblätter

Bildmotiv	Anzahl der Zeichnungen	Datierung
<i>Schmerzensmann Leichnam Christi</i>	10	1503, 1505, 1506, 1509, 1510, 1512, 1512, 1515, 1522, nicht datiert
<i>Kreuzigung</i>	8	1489, 1489, 1490, 1503, 1511, 1519, 1521, 1523
<i>Ölberg</i>	8	1515, 1515, 1518, 1520, 1521, 1521, 1524, 1524
<i>Kreuztragung</i>	8	1507, 1511, 1517, 1517, 1520, 1520, 1525, 1527
<i>Beweinung</i>	6	1498, 1509, 1515, 1519, 1521, 1522
<i>Grablegung/Grabtragung</i>	4	1521, 1521, 1521, 1521
<i>Abendmahl</i>	2	1523, nicht datiert
<i>Auferstehung</i>	2	1506, 1510
<i>Gefangennahme</i>	1	nicht datiert
<i>Geißelung</i>	1	1502

Bei den acht Zeichnungen zum *Gebet am Ölberg*, die alle in der Zeit zwischen 1515 und 1524 entstanden, variiert Dürer vor allem die Figur Jesu, die ruhig kniend, mit verzweifelt erhobenen Armen oder in Kreuzform auf dem Boden liegend (Abb. 2) dargestellt ist. Die unterschiedlichen Emotionen deuten darauf hin, dass Dürer immer wieder neue Bildlösungen für den in Todesnot betenden Jesus suchte und so innovative, marktkonforme Varianten der Passionsszene entwickelte, um den unterschiedlichen Bedürfnissen des Kunstmarktes und der Sammler zu genügen. Bei dieser Annahme stellt sich jedoch die Frage, warum von den acht Studienzeichnungen zum *Gebet am Ölberg* aus den Jahren 1515 bis 1524 nur eine als Druckgrafik – die Eisenradierung von 1515 – publiziert wurde?

221 Siehe Tabelle 2.

Daher soll hier eine weitere These aufgestellt werden, um die Zeichnungen zum *Gebet am Ölberg* zu deuten. In keiner anderen Passionsszene erscheint die Figur Jesu so menschlich, verletzlich und leidend wie im *Gebet am Ölberg*. Wäre es daher nicht denkbar, dass Dürer darin auch seine eigenen Ängste vor Leid und Tod verarbeitete? Beides gehörte um 1500 zum Alltag der Menschen. In Dürers Biografie gibt es etliche Hinweise, wie sehr das Leben des Künstlers von Krankheit und Tod geprägt war. So deutet der alternde Dürer in einem skizzenhaften Nacktporträt auf seinen rechten Oberbauch und notiert dazu: „Do der gelb fleck ist vnd mit dem Finger drawff dewt, do ist mir we.“²²² (*Wo der gelbe Fleck ist und ich mit dem Finger draufdeute, tut es mir weh.*). Gegenüber dem Frankfurter Kaufmann Jakob Heller erklärt er 1507, dass „ich jetzt hero lang beschweret bin mit dem fieber“²²³ (*dass ich schon lange an Fieber leide*). Und in Dürers *Tagebuch der Reise in die Niederlande* aus den Jahren 1520/21 finden sich etliche Einträge über Kosten für Ärzte, Apotheker und Medikamente, die anzeigen, dass Dürer mehrfach ärztlichen Rat und Medikamente benötigte.²²⁴



2 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (1521), Federzeichnung

Zudem weisen die Angaben in der *Familienchronik* von 1524 darauf hin, dass viele von Dürers zwischen 1468 und 1492 geborenen Geschwistern bereits in jungen Jahren verstorben sind:

222 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 206.

223 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 64.

224 Ein ungekürzter Eintrag vom Mai 1521 lautet: „Jch hab 6 stüber dem doctor geben. 1 stüber für eine Schachtel. Jch hab 5 mal mit Tomasin gessen. Jch hab 10 stüber jn die apothecken geben, und hab der apotheckerin geben, zu clystiren, 14 stüber und dem apothecker 15 stüber von receipt.“ Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 173.

„Nun seid diese meine geschwistrigt, meines lieben vatters kinder, alle gestorben, etliche in der jugend, die andern, so sie erwachsen. Allein leben wir drej brüder noch.“²²⁵

„Nun sind diese meine Geschwister, meines lieben Vaters Kinder, alle gestorben, etliche in der Jugend, die anderen, so sie erwachsen. Allein leben wir drei Brüder noch.“²²⁶

Auch die Kinderlosigkeit seiner eigenen Ehe²²⁷ und die Betreuung der schwerkranken Mutter, die seit 1504 in Dürers Hausstand lebte,²²⁸ zeugen von dem menschlichen Leid, das der Künstler in seinem Leben erfuhr. Auffällig ist auch, dass alle acht Zeichnungen des *Gebets am Ölberg* zwischen 1515 bis 1524 und damit in einer Zeit entstanden, in der Dürer bereits im damals fortgeschrittenen Alter war.

Diese Aspekte stützen die These, dass Dürer in seinen Zeichnungen vom *Gebet am Ölberg* – analog zu Jesus in der biblischen Geschichte – mit seiner eigenen Gottverlassenheit in schweren Lebenszeiten ringt. In diesem Kontext sei auf Dürers Kohlezeichnung *Kopf des toten Christus* (1503) verwiesen, die der Künstler während einer Krankheit schuf. Porras postuliert, dass Dürer die religiöse Darstellung Christi in ein Selbstporträt und damit in ein autobiografisches Zeugnis verwandelt.²²⁹ Dies stärkt indirekt die obige These, dass auch die acht Skizzen zum *Gebet am Ölberg* als autonome Zeichnungen zu deuten sind, in denen Dürer seine persönliche Lebenssituation reflektiert.

Es bleibt die Frage, warum Dürer mehrere Zeichnungen zur *Kreuztragung* und zur *Grablegung/Grabtragung* gestaltete? Beide Motive kommen in Dürers Druckgrafiken nur in Passionsfolgen, nicht aber als Einzelblätter vor. Auffällig ist auch, dass der überwiegende Teil dieser Zeichnungen – ebenso wie die meisten Zeichnungen zum *Gebet am Ölberg* – in die Zeit ab 1517 und damit in die späte Schaffensphase des Künstlers datieren. Handelt es sich dabei um Skizzen für eine weitere Passionsfolge, die Dürer jedoch nicht mehr realisieren konnte oder findet sich für die Passionszeichnungen eine andere Erklärung? Diese Frage soll in dem nun folgenden Exkurs diskutiert werden.

225 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 30.

226 *Albrecht Dürer: Schriften* (1961), 28.

227 Vgl. Schauerte (2012), 52.

228 Vgl. *Albrecht Dürer: Schriften* (1961), 30.

229 Vgl. Porras, Stephanie: „ein freie hant“: *Autonomie, Zeichnen und der junge Dürer*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 250–251.

2.5 Exkurs: Dürers Passionszeichnungen aus der Zeit der beginnenden Reformation – Eine Reflexion auf das Auftreten Martin Luthers?

Von Dürers 50 gezeichneten Einzelblättern mit Passionsmotiven entstanden 23 und damit fast die Hälfte aller Zeichnungen in der Zeit zwischen 1517 und 1527. 16 Zeichnungen datieren gar in die Jahre 1518 bis 1522. Doch warum gestaltete Dürer gerade in dieser Zeit so viele Passionszeichnungen?

2.5.1 Plante Dürer um 1520 eine neue Passionsfolge?

Sowohl Winkler als auch Panofsky postulieren, dass die vermehrten Passionszeichnungen, die Dürer um 1520 schuf, auf eine neue Passionsfolge des Künstlers hinweisen. Diese sollte im Querformat gestaltet sein, wurde aber – bis auf den Holzschnitt des *Abendmahls* von 1523 – nicht realisiert.²³⁰ Auch in der aktuellen Forschung wird diese These weiterhin favorisiert. So postuliert Cowen, Dürers „querformatige Passion“²³¹ sei ein Zyklus, von dem 11 Zeichnungen – ein *Abendmahl*, vier Szenen vom *Gebet am Ölberg*, zwei *Kreuztragungen* sowie vier *Grablegungen/Grabtragungen* – aus der Zeit zwischen 1520 und 1524 erhalten seien. Möglicherweise, so Cowen, seien diese Zeichnungen Studienblätter für eine neue Holzschnittpassion, die Dürer allerdings bis auf den bereits erwähnten Holzschnitt des *Abendmahls* von 1523 nicht vollendete.²³²

Um diese These einer querformatigen Passionsfolge zu hinterfragen, werden Dürers Passionszeichnungen aus der Zeit von 1518 bis 1522 in Hinblick auf das Format und die Bildauswahl betrachtet (Tabelle 4). Dabei zeigt sich, dass sich unter den 16 Passionszeichnungen neben sieben Hochformatbildern auch elf Querformatblätter finden. Letztere variieren erheblich in ihren Maßen. Auch sind darin nur vier verschiedene Passionsmotive dargestellt: Vier *Gebete am Ölberg*, zwei *Kreuztragungen*, eine *Beweinung* und vier *Grablegungen/Grabtragungen*. Bei der Konzeption einer neuen querformatigen Passionsfolge wäre zu erwarten gewesen, dass Dürer für seine Zeichnungen ein einheitliches Format wählt und zudem eine größere Anzahl von Passionsmotiven gestaltet. Dies ist jedoch nicht der Fall. Daher muss die These, Dürer habe um das Jahr 1520 eine querformatige Passionsfolge geplant, in Frage gestellt werden – zumal die Maße des einzig realisierten *Abendmahl*-Holzschnitts von 1523²³³ mit keinem Format der Zeichnungen übereinstimmt.

230 Vgl. Winkler, Friedrich: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Band 4, 1520–1528*. Berlin (1939), 27; vgl. Panofsky ²(1995), 291.

231 Cowen, Dana E.: *Die „querformatige Passion“ im Kontext. Albrechts Dürers späte Passionszeichnungen*. In: *Dürer war hier. Eine Reise wird Legende*. Hrsg. von Peter van den Brink. Katalog zur Ausstellung vom 18. Juli bis 24. Oktober 2021 in Aachen. Aachen (2021), 371.

232 Vgl. Cowen (2021), 374.

233 Das Format von Dürers Holzschnitt des *Abendmahls* von 1523 beträgt 213 mm×301 mm (vgl. *Albrecht Dürer: Das Gesamtwerk* (2000).).

Tabelle 4: Dürers Passionszeichnungen aus den Jahren 1518–1522

Datierung	Bildmotiv	Format
1518	<i>Gebet am Ölberg</i>	Quer: 285×221 mm
1519	<i>Kreuzigung (Studie)</i> <i>Beweinung</i>	Hoch: 130 mm×100 mm Hoch: 318 mm×214 mm
1520	<i>Gebet am Ölberg</i> <i>Kreuztragung</i> <i>Kreuztragung</i>	Quer: 206 mm×274 mm Quer: 210 mm×285 mm Quer: 210 mm×285 mm
1521	<i>Gebet am Ölberg</i> <i>Gebet am Ölberg</i> <i>Kreuzigung</i> <i>Beweinung</i> <i>Grablegung (Grabtragung)</i> <i>Grablegung (Grabtragung)</i> <i>Grablegung (Grabtragung)</i> <i>Grablegung</i>	Quer: 161 mm×168 mm Quer: 208 mm×294 mm Hoch: 323 mm×223 mm Hoch: 290 mm×210 mm Quer: 210 mm×289 mm Quer: 205 mm×290 mm Quer: 145 mm×271 mm Quer: 204 mm×207 mm
1522	<i>Christus als Schmerzensmann</i> <i>Beweinung</i>	Hoch: 408 mm×290 mm Quer: 416 mm×293 mm

2.5.2 Reflektieren Dürers Passionszeichnungen von 1520/21 das Auftreten Martin Luthers?

Daher stellt sich erneut die Frage, warum Dürer in dieser Zeit relativ viele Passionszeichnungen schuf. Dazu gibt es bisher in der Forschungsliteratur keine schlüssige Erklärung. Deswegen soll hier erstmals der Versuch unternommen werden, Dürers Passionszeichnungen aus den Jahren 1520/21 in den Kontext der religionspolitischen Situation im Alten Reich zu stellen und zu hinterfragen, inwiefern diese Zeichnungen auch als persönliche Reflexion des Künstlers auf das Auftreten Luthers zu verstehen sind.

2.5.2.1 Die Kreuztragung von 1520

Mit dem Thesenanschlag Luthers am 31. Oktober 1517 an der Schlosskirche zu Wittenberg und einem gleichlautenden Schreiben an den Mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg begann der Konflikt zwischen dem Wittenberger Theologieprofessor und den Vertretern der römisch-katholischen Kirche.²³⁴ Nach etlichen Disputen in den Jahren 1518/19 erließ Papst Leo X. am 15. Juni 1520 die Bulle *Exsurge Domine*, die die Exkommunikation Luthers und das öffentliche Verbrennen der

234 Vgl. Feldmann, Christian: *Martin Luther*. Hamburg (2009), 35.

lutherischen Schriften verfügte.²³⁵ Luther reagierte mit der Publikation von drei Büchern, in denen er seinen eigenen Standpunkt erläuterte und die Kritik an Kirche und Papst erneuerte.²³⁶

Wie bereits ausgeführt,²³⁷ war auch Dürer wie viele andere Menschen im Alten Reich von dem Auftreten Martin Luthers „elektrisiert“²³⁸. Im Juli 1520 – kurz nach dem Erlass der päpstlichen Bannbulle über Luther – begab sich Dürer auf eine Reise in die burgundischen Niederlande.²³⁹ Es ist davon auszugehen, dass der Nürnberger Künstler auch aus Antwerpen Luthers Schicksal weiterverfolgte und von dessen Exkommunikation und den Bücherverbrennungen erfuhr. Umso bezeichnender ist, dass Dürer im Oktober 1520 bei einem Besuch in Köln zwei weitere Werke des Reformators erstand²⁴⁰ und sich damit trotz der päpstlichen Kritik eindeutig auf Luthers Seite positionierte. Dies wird durch eine Notiz in Dürers *Tagebuch der Reise in die Niederlande* gestützt, wo es heißt:

„Darumb sehe ein jeglicher, der do Doctor Martin Luthers bücher list, wie sein lehr so klar durchsichtig ist, so er das heilig evangelium furth. Darumb sind sie in grosen ehren zu halten und nit zuverbrennen“²⁴¹

„Darum sehe ein jeglicher, der da Doktor Martin Luthers Bücher liest, wie seine Lehre so klar durchsichtig ist, wo er das heilige Evangelium vorträgt. Darum sind sie in grossen Ehren zu halten und nit zu verbrennen“²⁴².

In das Jahr 1520 – und damit genau in die Zeit der päpstlichen Bannbulle und der ersten Bücherverbrennungen – datieren zwei Federzeichnungen Dürers zur *Kreuztragung*²⁴³. Beide Darstellungen sind bildkompositorisch ähnlich, weichen jedoch deutlich von der traditionellen Ikonografie ab. Dies zeigt ein Vergleich zwischen der Zeichnung der *Kreuztragung* (1520, Abb. 3) und Dürers Holzschnitt der *Kreuztragung* aus der *Großen Passion* (um 1498/99, Abb. 4):

1. Die Leserichtung der Handlung: Traditionell wird der Kreuzweg Jesu – wie in der *Großen Passion* – von links nach rechts durch das Bild geführt. Bei der gezeichneten *Kreuztragung* ändert Dürer diese Richtung. Nun drängt der Menschenzug mit

235 Vgl. Feldmann (2009), 53–54.

236 Vgl. Feldmann (2009), 53–56.

237 Siehe Kapitel 1.3.1.4.

238 Leppin ²(2017), 44.

239 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 148–178.

240 Dürer vermerkt in seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande*: „Jch hab kaufft ein tractat Luthers umb 5 weißpfenning. Mehr ein weißpfenning für die Condemnation Lutheri, des frommen mans.“ *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 160.

241 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 171.

242 *Albrecht Dürer: Schriften* (1961), 153.

243 Siehe Abb. 3 und vgl. Panofsky ²(1995), Abb. 275.

Jesus in der Mitte von rechts nach links und damit rezeptionsästhetisch entgegen der vertrauten Leserichtung des Betrachters.²⁴⁴



3 Albrecht Dürer: *Kreuztragung* (1520), Federzeichnung

2. Der Hauptaspekt der Handlung: Auf dem Holzschnitt der *Großen Passion* liegt das Hauptaugenmerk auf der Begegnung zwischen Jesus und Veronika. In der Zeichnung spielt diese nur eine untergeordnete Rolle. Veronika steht zwar zusammen mit anderen trauernden Frauen am Rand, allerdings in deutlicher Distanz zu dem unter dem Kreuz zusammenbrechenden Jesus. Dieser stellt die prominente Bildfigur dar, ist jedoch im gesamten Bildgeschehen nur ein kleiner Teil des nach vorne drängenden Menschenzuges, der die Szenerie beherrscht.

3. Die Dynamik der Szene: Das Geschehen auf dem Holzschnitt erscheint statisch. Dies bewirken die Bildfiguren im Vordergrund. Neben den beiden knienden Figuren von Veronika und Jesus sind es vor allem der stehen-



4 Albrecht Dürer: *Kreuztragung* (um 1498/99), *Große Passion*

244 Die geänderte Leserichtung der Zeichnungen zur *Kreuztragung* könnte auch dadurch erklärt werden, dass sie als Vorlage für eine Druckgrafik gedacht waren. Ein Vergleich mit den Federzeichnungen der *Grünen Passion*, die zum Teil als direkte Vorlage für die *Kupferstichpassion* gelten können (siehe Kapitel 5.1.2.2), zeigt jedoch, dass diese nicht in seitenverkehrter Ausführung gestaltet sind und zudem nicht so skizzenhaft wirken wie die Zeichnungen der *Kreuztragung*.

de Scherge sowie der kleine Hund am rechten Bildrand, die durch ihre Ausrichtung den Betrachter im Bild halten. In der Zeichnung drängt der Menschenzug dagegen mit großer Dynamik unerbittlich nach vorne. Eine besondere Rolle kommt dabei der männlichen Rückenfigur im linken Vordergrund sowie dem kleinen Hund zu, der mit fliegenden Ohren vor dem Zug entlangläuft. Selbst Jesus, der unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen ist, scheint durch die geneigte Körperhaltung und die schräge Ausrichtung des Kreuzbalkens von der Menge imaginär mitgerissen zu werden.

4. Die zeitgenössische Kleidung: Im Holzschnitt trägt nur der Scherge am rechten Bildrand die zeitgenössische Kleidung um 1500. Alle anderen Bildfiguren sind in antikisierender oder orientalisierender Kleidung dargestellt. In der Zeichnung fallen dagegen mehrere Bildfiguren mit zeitgenössischer Tracht auf. Dies ist vor allem der Mann mit dem Korb im linken Bildvordergrund, dessen Rückenfigur als Identifikationsfigur für den Betrachter fungiert. Auch der Soldat mit seiner Rüstung sowie – einmalig in der damaligen Kunst – das Gewand der Veronika mit seiner auffälligen Bordüre am linken Oberarm und dem leicht gepufften Ärmel weisen in die Zeit um 1500.²⁴⁵

All dies zeigt, dass die Ikonografie der 1520 gestalteten Zeichnung der *Kreuztragung* deutlich von der traditionellen Darstellungsweise abweicht. Hauptaspekt der Handlung ist nicht mehr der unter dem Kreuz niederfallende Jesus und die Begegnung mit Veronika, sondern die drängende Menschenmenge, die Jesus erbarmungslos nach Golgatha und damit in den Tod treibt. Dürer präsentiert den Kreuzweg Jesu als Hatz einer gedankenlosen Meute, die den unschuldig Verurteilten verdammt. Hier liegt der Vergleich zu Luther nahe: Auch der Wittenberger Theologieprofessor wurde im Jahr 1520 in Dürers Augen zu Unrecht für seine Lehre von der römisch-katholischen Kirche verurteilt und gedemütigt. Könnte Dürer bei der Gestaltung der beiden *Kreuztragungen* möglicherweise nicht nur das biblische Passionsgeschehen, sondern im übertragenen Sinn auch die religionspolitische Lage im Alten Reich um 1520 im Sinn gehabt haben? Deutet vielleicht auch die veränderte Leserichtung auf eine veränderte Sicht der Szenerie hin?

2.5.2.2 Die *Grabtragung* von 1521

Am 8. Mai 1521 wurde Luther auf dem Reichstag in Worms von Kaiser Karl V. mit der Reichsacht belegt.²⁴⁶ Schon bald danach ging das Gerücht um, Luther sei auf der Rückreise nach Wittenberg ermordet worden. Nur wenige Personen waren in den Plan des sächsischen Kurfürsten Friedrich III. eingeweiht, Luther auf die Wartburg

²⁴⁵ Dieser Zeitbezug ist in der anderen Zeichnung der *Kreuztragung* von 1520 noch ausgeprägter, da sich dort unmittelbar hinter Jesus ein Mann mit einem Zylinder befindet (vgl. Panofsky²(1995), Abbildung 275.).

²⁴⁶ Vgl. Feldmann (2009), 62.

und damit in Sicherheit zu bringen.²⁴⁷ Auch Dürer erreichte am 17. Mai 1521 in Antwerpen die Nachricht, dass Luther auf seiner Rückreise von Worms nach Wittenberg gefangen genommen und eventuell sogar von kaiserlichen Truppen ermordet worden sei.²⁴⁸



5 Nach Albrecht Dürer: *Grabtragung* (nach 1521), Federzeichnung

In das Jahr 1521 datieren auch drei Zeichnungen von Dürer zur *Grabtragung*.²⁴⁹ Ebenso wie bei den Skizzen zur *Kreuztragung* von 1520 sind diese drei *Grabtragungen* in ihrem Bildaufbau ähnlich, weichen aber entscheidend von der traditionellen Ikonografie ab. Dies zeigt der exemplarische Vergleich der gezeichneten *Grabtragung* (nach Dürer, nach 1521, Abb. 5) mit dem Holzschnitt der *Grablegung* aus Dürers *Kleiner Passion* (um 1510, Abb. 6). Die *Grablegung* der *Kleinen Passion* ist in großer Nahsichtigkeit gestaltet. Bilddominierend ist der Steinsarkophag, in den der Leichnam Jesu von mehreren Männern gelegt wird. Weitere Trauernde umstehen die Szene, im Hintergrund ist eine Felshöhle angedeutet. Die Zeichnung der *Grabtragung* präsentiert eine andere Bildkomposition. Hier wird nicht die eigentliche Grablegung gezeigt, sondern ein Trauerzug, der den Leichnam Jesu auf seinem Weg zum Grab begleitet. Wiederum wird der Betrachter – wie schon bei den beiden Zeichnungen



6 Albrecht Dürer: *Grablegung* (um 1510), *Kleine Passion*

247 Vgl. Feldmann (2009), 62.

248 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 170; siehe dazu auch Kapitel 2.5.2.3.

249 Siehe Abb. 5 sowie vgl. Cowen (2021), Abb. 245 und 246.

der *Kreuztragung* von 1520 – ungewöhnlicherweise von rechts nach links durch das Bild geführt, wiederum steht nicht die Figur Jesu im Mittelpunkt, sondern der nach vorne drängende Menschenzug. Darin sind mehrere Figuren in zeitgenössischer Kleidung zu sehen. So wird der tote Jesus von drei Männern getragen, deren knielange Gewänder ebenso wie die Kopfbedeckungen und die Schuhe der Mode der Dürerzeit entsprechen. Auffällig ist zudem ein Mann in Rückenfigur, der das Geschehen vom vorderen Wegesrand verfolgt. Mit seiner herrschaftlichen Pelzschabe, den weiten Ärmeln des Gewandes, dem ausladenden Barret sowie den modischen Schuhen erinnert er an einen weltlichen Herrscher des 16. Jahrhunderts.²⁵⁰ Seine Körperhaltung strahlt Souveränität, aber auch Distanziertheit aus. Es scheint, als sei dieser Mann emotional kaum vom Anblick des Leichenzugs berührt. Die ruhige Körperhaltung und die entspannte Fußstellung weisen darauf hin, dass er das Geschehen überwacht, um sich persönlich davon zu überzeugen, dass Jesus tatsächlich tot ist.

Doch warum inszeniert Dürer eine solch zeitgenössische Herrscherfigur? Geht es dem Künstler – wie schon für die Zeichnung der *Kreuztragung* (1520) angedacht – möglicherweise gar nicht nur um das biblische Ereignis, sondern zugleich auch um ein hochaktuelles Geschehen? Reflektiert Dürer in seiner Zeichnung die Nachricht, kaiserliche Truppen hätten Luther nicht sicher nach Wittenberg gebracht, sondern möglicherweise gefangen genommen und getötet? Setzt Dürer mit der souveränen Herrscherfigur am Rand des Leichenzuges vielleicht sogar Kaiser Karl V. ins Bild, der Luther auf dem Reichstag in Worms mit der Reichsacht belegte und ihm danach den kaiserlichen Schutz zurück nach Wittenberg verweigerte?

2.5.2.3 Die Zeichnungen von *Kreuztragung* und *Grabtragung* im Kontext von Dürers Notizen aus dem *Tagebuch der Reise in die Niederlande*

Diese Fragen sowie die obigen Ausführungen zu den beiden Zeichnungen leiten zu folgender These über: Dürers Zeichnungen der *Kreuztragung* (1520) und der *Grabtragung* (1521) zeigen nicht nur das biblische Leiden und Sterben Jesu, sondern stellen im übertragenen Sinn auch Dürers Reflexion der religionspolitischen Ereignisse um Martin Luther in den Jahren 1520/21 dar. Dabei kann einerseits die Figur Jesu mit Luther und andererseits die Passion Jesu mit Luthers Konflikt mit Papst und Kaiser assoziiert werden. In diesem Kontext stellen die Zeichnungen persönliche Bekenntnisse des Nürnberger Künstlers zu Martin Luther und dessen reformatorischen Ideen dar.

²⁵⁰ In entsprechender Kleidung wird beispielsweise Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen im Jahr 1546 von Lucas Cranach d. J. auf einem Holzschnitt dargestellt (vgl. *Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen*. Hrg. von Museen der Stadt Gotha Schlossmuseum. Ausstellungskatalog Schloss Friedenstein zu Gotha 1. Juni bis 4. September 1994, Teil 1. Gotha (1994), 135.).

Um diese These zu belegen, soll nun Dürers *Lutherklage* mit den Zeichnungen der *Kreuztragung* (1520) und der *Grabtragung* (1521) in Beziehung gesetzt werden. Die *Lutherklage* stellt eine Textpassage in Dürers *Tagebuch der Reise in die Niederlande* dar. Sie ist auf den 17. Mai 1521 datiert²⁵¹ und stellt eine hochemotionale Reaktion auf die vermeintliche Todesnachricht Martin Luthers dar. Die Echtheit dieser Textpassage in Dürers Tagebuch wurde immer wieder in Frage gestellt, da sie von den sonst sehr nüchternen Tagebucheinträgen des Nürnberger Künstlers erheblich abweicht.²⁵² Allerdings, so stellt Schauerte klar, sei „bis zum Beweis des Gegenteils [...] die *Lutherklage* als eine Hauptquelle für Dürers uneingeschränkt positive Haltung zur Reformation im Jahre 1521 anzusehen“²⁵³.

Einen Gegenbeweis könnten nun neueste Forschungsergebnisse von Stumpel erbringen. Er geht davon aus, dass die *Lutherklage* „unmöglich von Dürer selbst stammen“²⁵⁴ könne. Als Belege führt er Textstellen an, die zum einen auf den englischen Theologen John Wycliffe hindeuten, zum anderen korrekte Latinismen ausführen. Beides verweise nicht auf Dürer, sondern auf einen des Latein kundigen Theologen. Stumpel postuliert, dass die *Lutherklage* von Jacobus Probst, dem Prior des Antwerpener Augustinerklosters verfasst wurde. Dieser habe die Zeilen niedergeschrieben, als er im Mai 1521 in Wittenberg von dem vermeintlichen Tod Luthers erfahren hatte und seine Bruderschaft in Antwerpen über das Geschehen informieren wollte. Dürer, der zu dieser Zeit mit den Augustinermönchen in Antwerpen im regen Kontakt stand, habe so von der *Lutherklage* erfahren und diese in einer Abschrift in seinem Tagebuch aufbewahrt. Bei den erhaltenen Kopien von Dürers *Tagebuch der Reise in die Niederlande* sei der Text der *Lutherklage* dann in Dürers persönliche Aufzeichnungen eingefügt worden.²⁵⁵

Ganz gleich, ob Dürer die Zeilen der *Lutherklage* selbst verfasste oder – der plausiblen These von Stumpel folgend – die Zeilen von dem Augustinermönchen Jacobus Probst stammen und Dürer sie in einer Abschrift in seinem Tagebuch verwahrte – in beiden Fällen wird offenbar, dass Dürer der Inhalt der *Lutherklage* am Herzen lag. Von daher erscheint es geboten, den Text der *Lutherklage* mit Dürers Zeichnungen der *Kreuztragung* und der *Grabtragung* von 1521 in Beziehung zu setzen, auch wenn Dürer die Zeilen wohl nicht selbst verfasste.

251 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 170–172.

252 Vgl. Schauerte (2012), 235.

253 Schauerte, Thomas: *Albrecht Dürer als Zeitzeuge der Reformation*. Petersberg (2017), 26.

254 Stumpel, Jeroen: *Luther in Dürers Tagebuch. Die Lutherklage, ihr Autor und die Protestantenverfolgung in Antwerpen*. In: *Dürer war hier. Eine Reise wird Legende*. Hrsg. von Peter van den Brink. Katalog zur Ausstellung vom 18. Juli bis 24. Oktober 2021 in Aachen. Aachen (2021), 128.

255 Vgl. Stumpel (2021), 125–130.

Luther als Nachfolger Christi

In der *Lutherklage* wird der Wittenberger Reformator als „nachfolger Christj“²⁵⁶ bezeichnet. Diese Nachfolge wird im weiteren Text auf die Passion Jesu bezogen und an mehreren Beispielen festgemacht:

1. „Als bald waren 10 pferd do, die fürten verräterlich den verkaufften frommen, mit dem heyligen geist erleuchteten mahn hinweg“²⁵⁷ („*Als bald waren 10 Pferde da, die führten verräterlich den verkaufften frommen, mit dem heiligen Geist erleuchteten Mann hinweg.*“²⁵⁸): Die Bezeichnung Luthers als *verräterlich verkaufften frommen Mann* hat eine Entsprechung im Beginn der biblischen Passionsgeschichte, wenn berichtet wird, dass Jesus von Judas für 30 Silberlinge verraten wurde.²⁵⁹

2. „So hat er das gelitten umb der christlichen Wahrheit willen und umb das er gestrafft hat das unchristliche pabstumb“²⁶⁰ („*So hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um das er gestrafft hat das unchristliche Papstum*“²⁶¹): Diese Worten spielen auf das Verhör Jesu vor Pilatus an, das unmittelbar vor der Verurteilung stattfindet.²⁶² Darin sagt Jesus: „Ich bin dazu geboren und dazu in die Welt gekommen, dass ich die Wahrheit bezeuge. Wer aus der Wahrheit ist, hört auf meine Stimme.“²⁶³ Jesus muss als Zeuge der göttlichen Wahrheit den Kreuzestod erleiden. Seine Worte stehen im Widerspruch zu den falschen Zeugenaussagen der Juden, die ihn als Gotteslästerer verdammen.²⁶⁴ Ebenso muss Luther wegen der ungerechtfertigten Vorwürfe der römisch-katholischen Kirche leiden.

3. „Aber, Herr, du wihlt, ehe du richtest, wie dein sohn Jesus Christus von den priestern sterben must und vom todt erstehn und darnach geng himmel fahren, das es auch also gleichförmig ergeht deinen nachfolger Martino Luther, den der pabst mitt sein geldt verräterlich wieder gott umb sein leben bringt, den wirstu erquicken“²⁶⁵ („*Aber, Herr, du willst, ehe du richtest, wie dein Sohn Jesus Christus von den Priestern sterben musste und vom Tode er stehen und danach gen Himmel fahren, dass es auch also gleichförmig ergeht*

256 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 170.

257 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 170.

258 *Albrecht Dürer: Schriften* (1961), 74.

259 Vgl. Mt 26,14–16.

260 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 170.

261 *Albrecht Dürer: Schriften* (1961), 74.

262 Vgl. Joh 18,28–40.

263 Joh 18,37b.

264 Vgl. Mk 14,55–59.

265 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 171.

seinem Nachfolger Martin Luther, den der Papst mit seinem Geld verräterlich wider Gott um sein Leben bringt, den wirst du erquickten.²⁶⁶): Neben dem erneuten Verweis auf den Verrat des Papstes an Luther wird die Hoffnung geäußert, Luther möge ebenso wie Jesus nach seinem Tod auferstehen und in den Himmel auffahren.

4. „O ihr alle fromme Christen menschen, helfft mir fleissig bewainen diesen gott geistigen menschen“²⁶⁷ („O ihr alle frommen Christenmenschen, helff mir fleissig bewainen diesen gottgeistlichen Menschen“²⁶⁸): Der Aufruf an die frommen Christen, Luthers Schicksal zu beweinen, hat seine Entsprechung in der Beweinung Jesu durch Maria, Johannes und Maria Magdalena nach dessen Kreuzabnahme.

Diese Analogien zeigen, dass Luther als Nachfolger Christi verstanden wird. Dies unterstützt die These, dass in den Zeichnungen der *Kreuztragung* (1520) und der *Grabtragung* (1521) die Figur Jesu im übertragenen Sinn auch auf Luther gedeutet werden kann.

Luther als Verkünder der christlichen Wahrheit

Der Text der *Lutherklage* führt an, Luther habe „litten umb der christlichen Wahrheit willen“²⁶⁹ (*gelitten um der christlichen Wahrheit Willen*). Die christliche Wahrheit, die Jesus verkörpert und die in den Evangelien niedergeschrieben ist, wird nach Vorstellung des Autors der *Lutherklage* in den Schriften des Reformators auf einzigartige Weise offenbar.²⁷⁰

„Darumb sehe ein jeglicher, der do Doctor Martin Luthers bücher list, wie sein lehr so klar durchsichtig ist, so er das heilig evangelium furth.“²⁷¹

„Darum sehe ein jeglicher, der da Doktor Martin Luthers Bücher liest, wie seine Lehre so klar durchsichtig ist wo er das heilige Evangelium vorträgt.“²⁷²

266 Albrecht Dürer: *Schriften* (1961), 75–76.

267 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 171.

268 Albrecht Dürer: *Schriften* (1961), 76.

269 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 170.

270 Der Verweis auf die christliche Wahrheit bezüglich Luther findet sich bereits in Dürers Brief an Spalatin aus dem Jahr 1520 (vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 86.).

271 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 171.

272 Albrecht Dürer: *Schriften* (1961), 76.

Damit steht Luthers wahre Auslegung der Schrift im Widerspruch zu der *falschen blinden lehr* der katholischen Kirche und des Papsttums:

„Und sonderlich ist mir noch das schwerest, das uns gott villeicht noch unter ihrer falschen blinden lehr will lassen bleiben, die doch die menschen, die sie vätter nennen, erdicht und auffgesezt haben, dardurch uns das göttlich worth an viel enden fälschlich außgelegt wird, oder gar nichts fürgehalten.“²⁷³

„Und sonderlich ist mir noch das Schwerste, dass uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen Lehre will lassen bleiben, die doch die Menschen, die sie Väter [Kirchenväter] nennen, erdichtet und aufgesetzt haben, dadurch uns das göttliche Wort an vielen Enden fälschlich ausgelegt wird oder gar nicht vorgetragen.“²⁷⁴

Und so resümiert die *Lutherklage*:

„O Gott, ist Luther todt, wer wird uns hinfürt das heilig evangelium so dar fürtragen!“²⁷⁵

„O Gott, ist Luther tot, wer wird uns hinfort das heilige Evangelium so klar vortragen!“²⁷⁶

Luther ist „deß wahren christlichen glaubens“²⁷⁷ und damit derjenige, der die christliche Wahrheit recht verkündet. Vor allem Dürers ungewöhnliche Zeichnungen der drei *Grabtragungen* von 1521 mit dem Leichenzug Jesu – den die Bibel mit keinem Wort erwähnt²⁷⁸ – könnten daher darauf verweisen, dass nach Dürers Ansicht nicht nur die Person Jesu, sondern mit Luthers Tod auch die christliche Wahrheit, die wahre Auslegung des Evangeliums, zu Grabe getragen wird. In diesem Kontext könnte die Herrscherfigur am Wegesrand tatsächlich mit Kaiser Karl V. assoziiert werden, der die Folgen seines Wormser Urteils – Reichsacht und Vogelfreiheit für Luther – mit souveräner Gelassenheit verfolgt.

273 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 170.

274 Albrecht Dürer: *Schriften* (1961), 74.

275 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 171.

276 Albrecht Dürer: *Schriften* (1961), 76.

277 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 170.

278 Das *Johannes-Evangelium* (Joh 19, 38–42) berichtet, dass Joseph von Arimathäa aus Furcht vor den Juden heimlich bei Pilatus nachfragt, ob er den Leichnam Jesu vom Kreuz abnehmen dürfe. Die biblische Grablegung Jesu war demnach kein menschenreicher Trauerzug aus der Stadt hinaus zur Grabhöhle, wie er in Dürers Zeichnungen zu sehen ist.

2.5.2.4 Das Problem des Tagebucheintrags „3 ausführung und 2 ölberg“²⁷⁹

Die oben ausgeführten Überlegungen zu den Zeichnungen zur *Kreuztragung* und zur *Grabtragung* aus den Jahren 1520/21 weisen darauf hin, dass Dürer diese Werke in der Auseinandersetzung mit Luthers Auftreten konzipierte. Diese These beruht jedoch auf der Annahme, dass Dürer die drei 1521 datierten Zeichnungen der *Grabtragung* erst gestaltete, nachdem er von Luthers vermeintlicher Gefangennahme erfuhr.

Tatsächlich notierte Dürer in seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* Ende Mai 1521 und damit wenige Tage nach seiner *Lutherklage* folgenden Eintrag: „Ich hab 3 ausführung und 2 ölberg auff 5 halb pogen gerissen.“²⁸⁰ Nun gibt es in Dürers Oeuvre zwei Zeichnungen zum *Gebet am Ölberg*, die in das Jahr 1521 datiert werden können. Die erste trägt die Jahreszahl 1521 (Abb. 2) und wird von Rupprich eindeutig als ein Exemplar der *2 ölberg* angesehen. Die zweite stellt eine undatierte Vorarbeit zu der ersten Zeichnung dar und kann daher ebenfalls mit Dürers Tagebuchnotiz in Verbindung gebracht werden. Dagegen erscheint unklar, was Dürer mit dem Eintrag *3 ausführung* meint.²⁸¹

Nach Flechsig könnte es sich dabei um die drei Zeichnungen der *Grabtragung* von 1521 handeln. Allerdings stelle, so Flechsig, der Begriff *ausführung* dabei wohl einen Schreibfehler des Künstlers dar.²⁸² Auch Winkler erkennt in den *3 ausführung* die drei 1521 datierten *Grabtragungen*.²⁸³ Panofsky übersetzt den Begriff der *ausführung* dagegen mit *Kreuztragung*. Er vermutet, dass sich hinter den *3 ausführung* die beiden Zeichnungen der *Kreuztragung* verbergen²⁸⁴ – was problematisch erscheint, da Dürers Tagebucheintrag von Ende Mai 1521 stammt, die Zeichnungen jedoch die Datierung 1520 tragen. Ebenso erklärt Rupprich, der Begriff *ausführung* sei als Verweis auf eine Ausführung Jesu zur Kreuzigung und damit als *Kreuztragung* zu verstehen.²⁸⁵ Als Begründung führt er an, dass im *Markus-Evangelium* der Kreuzweg Jesu mit den Worten „Und sie führten ihn hinaus, dass sie ihn kreuzigten.“²⁸⁶ beginnt. Im Gegensatz zu Panofsky nimmt Rupprich an, dass diese drei Zeichnungen der *ausführung* (*Kreuztragung*) verschollen seien. Die drei erhaltenen Zeichnungen der *Grabtragung* datiert Rupprich ebenfalls auf Ende Mai 1521, allerdings habe Dürer sie im Gegensatz zu den *3 ausführung und 2 ölberg* nicht in seinem

279 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 173.

280 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 173.

281 Vgl. Rupprich, Hans: *Dürer: Schriftlicher Nachlaß (Band 1): Autobiographische Schriften; Briefwechsel; Dichtungen; Beischriften, Notizen und Gutachten; Zeugnisse zum persönlichen Leben*. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin (1956), 199.

282 Vgl. Flechsig, Eduard: *Albrecht Dürer: Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. 2. Band*. Berlin (1931), 233.

283 Vgl. Winkler (1939), 27.

284 Vgl. Panofsky²(1995), 291.

285 Vgl. Rupprich (1956), 199.

286 Mk 15,20.

Tagebuch erwähnt.²⁸⁷ Auch in der aktuellen Forschung gibt es keine einheitliche Interpretation hinsichtlich der drei *ausführung*: Metzger erkennt darin wie Flechsig und Winkler die drei Zeichnungen der *Grabtragung*,²⁸⁸ Cowen folgt dagegen der These von Panofsky und Rupprich und geht davon aus, dass sich dahinter die beiden *Kreuztragungen* von 1520 sowie ein verschollenes Werk verbergen.²⁸⁹

Aufgrund dieser kontroversen Diskussion soll der Eintrag in dem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* noch einmal genauer betrachtet werden. Darin schreibt Dürer:

„Jch hab 3 ausführung und 2 ölberg auff 5 halb pogen gerissen. Jch hab 3 angesicht mit schwarcz und weis auf graw papir conterfet. Jch hab auch auf graw papir mit weiß und schwarcz zwo niederländisch klaidung conterfet. Jch hab dem englischen mann sein wapen mit färben gemacht, der hat mir 1 gülden geben. Jch hab sonst hin und wieder viel viesierung und ander ding den leuthen hier zu dienst gemacht, und für den mehren thail meiner arbeit ist mir nichts worden. Endres von Cracau hat mir geben für ein schildt und kinds köpfflein ein Philips gülden.“²⁹⁰

„Ich hab drei Kreuzwegszenen und zwei Ölbergszenen auf fünf halben Bogen gerissen. Ich hab drei Bildnisse [Kinderköpfe] in schwarz und weiß auf graues Papier konterfeit. Ich hab auch auf graues Papier mit weiss und schwarz zwei niederländische Kleidung [Trachten] konterfeit. Ich hab dem englischen Mann sein Wappen mit Farben gemacht, der hat mir 1 Gulden geben. Ich hab sonst hin und wieder viele Zeichnungen und andere Dinge den Leuten hier zu Dienst gemacht, und für den grössten Teil meiner Arbeit ist mir nichts worden.“²⁹¹

Nach Rupprich sind in Dürers Gesamtwerk nicht nur die 2 *ölberg*, sondern auch die anderen im Text erwähnten 3 *angesicht*, die *niederländisch klaidung*, das *wapen* des englischen Mannes sowie für *schildt und kinds köpfflein* des Endres von Cracau als Bildäquivalente erhalten.²⁹² Somit würden nur für die 3 *ausführung* entsprechende Darstellungen fehlen. Auch wenn Grebe davon ausgeht, dass die meisten der im Tagebuch erwähnten Bilder verschollen sind,²⁹³ überrascht es doch, dass von den Ende Mai 1521 genannten Zeichnungen ausgerechnet nur die drei *ausführungen* verloren gegangen sein sollen. Umgekehrt erscheint es ungewöhnlich, dass in Dürers

287 Vgl. Rupprich (1956), 199.

288 Metzger, Christof: *Zeichnen und Aufzeichnen. Dürers Zeichnungen der niederländischen Reise*. In: *Dürer war hier. Eine Reise wird Legende*. Hrsg. von Peter van den Brink. Katalog zur Ausstellung vom 18. Juli bis 24. Oktober 2021 in Aachen. Aachen (2021), 216–217.

289 Vgl. Cowen (2021), 374.

290 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 173.

291 *Albrecht Dürer: Schriften* (1961), 78.

292 Vgl. Rupprich (1956), 199.

293 Vgl. Grebe ²(2013), 141.

akribischer Auflistung ausgerechnet die drei Zeichnungen der *Grabtragung* fehlen sollten, die Rupprich ebenfalls auf Ende Mai 1521 datiert.

Beides – das Fehlen der drei Zeichnungen zur *ausführung* als auch das Fehlen des Tagebucheintrags zu den drei *Grabtragungen* – erscheint angesichts Dürers großem Nachlass an erhaltenen Zeichnungen sowie seiner Sorgfalt bei seinen Tagebuchaufzeichnungen problematisch. Die Diskrepanz kann aufgelöst werden, wenn die *3 ausführung* – wie bereits von Flechsig und Winkler vorgeschlagen – mit den drei Zeichnungen der *Grabtragung* von 1521 gleichgesetzt werden. Dafür spricht auch, dass Dürers Wortwahl *ausführung* den Bildinhalt der mit *Grabtragung* betitelten Szenen exakt wiedergibt. Die Darstellungen zeigen dabei jedoch nicht die von Rupprich postulierte Ausführung des lebenden Jesus zur Kreuzigung, sondern die Ausführung des toten Jesus zum Grab.

Rupprich geht davon aus, dass der Anstoß für Dürers Passionszeichnungen *3 ausführung* und *2 ölberg* die Dreifaltigkeitsprozession in Antwerpen Ende Mai 1521 war. Bei diesen Umgängen wurde das Passionsgeschehen vom Ölberg bis nach Golgatha szenisch aufgeführt.²⁹⁴ Dürers Passionszeichnungen könnten demnach als lebensnahe Skizzen des Antwerpener Prozessionszuges angesehen werden. Tatsächlich wäre dies für die drei Darstellungen der *Grabtragung* denkbar. Das ungewöhnliche, nicht-biblische Bildmotiv, die vielen zeitgenössisch gekleideten Menschen und das große Stadttor vermitteln den Eindruck eines realen Geschehens – auch wenn der unbeteiligt am Wegesrand stehende Herrscher mit den Parallelen zu Kaiser Karl V. etwas irritiert.

Anders ist es jedoch bei den beiden Zeichnungen zum *Gebet am Ölberg* von 1521 (Abb. 2). Dort liegt Jesus mit kreuzförmig ausgebreiteten Armen und dem Gesicht zur Erde gewandt auf einem stufenförmigen Felsplateau in waldiger Umgebung. Diese Ikonografie ist innovativ – abgesehen von Dürers eigenem Holzschnitt des *Gebets am Ölberg* (Abb. 43), den er um 1508/09 für seine *Kleine Passion* schuf und später durch eine andere Fassung ersetzte.²⁹⁵ Es ist davon auszugehen, dass bei der Prozession in Antwerpen die Ölbergsszene traditionell mit einem knienden Jesus dargestellt wurde. Daher scheint Dürer zumindest in dieser Szene nicht das reale Geschehen des Umgangs skizziert zu haben. Nach Wiederanders erinnert Dürers Ikonografie des kreuzförmig auf einem stufenförmigen Plateau liegenden Jesus an die Priesterweihe in der katholischen Kirche. Dies könne als Anspielung auf Luthers 1520 formuliertes *Priestertum aller Gläubigen* verstanden werden.²⁹⁶ Dieser Annahme folgend, hätte Dürer auch bei den beiden Szenen zum *Gebet am Ölberg* von 1521 auf Luther und seine Lehre Bezug genommen. In diesem Kontext erscheint die Positionierung der Künstlersignatur in der einen Zeichnung *Gebet am Ölberg* (Abb. 2) interessant. Diese liegt – in Analogie zur Jesusfigur – ebenfalls auf dem Felsgrund in unmittelbarer Nähe der Füße Jesu. Deutet Dürer damit mög-

294 Vgl. Rupprich (1956), 199.

295 Siehe Kapitel 4.2.11.

296 Vgl. Wiederanders (1975), 99.

licherweise nicht nur seine eigene *imitatio Christi*, sondern auch seine Verehrung für Luther und dessen Lehre an?

In seinem Tagebuch vermerkt Dürer, dass er die Prozession in Antwerpen am 26. Mai 1521 miterlebt habe – neun Tage nach der *Lutherklage* und unmittelbar vor der Notiz der *3 ausführung und 2 ölberg*.²⁹⁷ Es liegt nahe, dass die Prozession, wie von Rupprich postuliert, Dürer zur Gestaltung seiner Passionszeichnungen inspirierte. Allerdings erscheint es ebenso plausibel, dass Dürer beim Verfolgen der Prozession auch die in der *Lutherklage* formulierten Gedanken – Luther als Nachfolger Christi – erneut reflektierte. Seine kurz darauf entstandenen Passionszeichnungen zum *Gebet am Ölberg* – mit dem Bezug zu Luthers Forderung nach einem Priestertum aller Gläubigen – und der *Grabtragung* – mit einem stoisch den Leichenzug verfolgenden Herrscher – könnten daher ebenso wie die 1520 entstandenen Zeichnungen zur *Kreuztragung* als Hinweis verstanden werden, dass Dürer in diesen Werken nicht nur die Passion Jesu verbildlichte, sondern auch seine persönlichen Gedanken zu den Vorgängen um Martin Luther festhielt. Die verkehrte Leserichtung in den beiden *Kreuztragungen* und den drei *Grabtragungen* könnte dabei eine veränderte Sicht auf die Passionsszene andeuten, in der nicht nur die Passion Jesu, sondern auch das Schicksal Luthers als Nachfolger Christi und Verkünder der christlichen Wahrheit dargestellt ist. Die repetitiven, in ihrer Bildkomposition jedoch jeweils ähnlichen Zeichnungen zum *Gebet am Ölberg*, zur *Kreuztragung* und zur *Grabtragung* aus den Jahren 1520/21 wären demnach nicht als Entwürfe für Druckgrafiken, sondern als autonome Werke²⁹⁸ zu sehen, in denen Dürer seine eigenen Gedanken und Emotionen angesichts der religionspolitischen Ereignisse um Martin Luther künstlerisch verarbeitete.

297 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 170–173.

298 Porras weist darauf hin, dass bereits Dürers Zeichnungen aus der Zeit um 1500 als eigenständige Objekte und das Zeichnen als autonome Praxis zu verstehen sind. (Vgl. Porras (2012), 247.)

3 Theologische und rezeptionsästhetische Besonderheiten in drei ausgewählten Passionsszenen: Eine Spurensuche

Im Folgenden soll an drei ausgewählten Passionsszenen – *Höllenfahrt Christi*, *Abendmahl* und *Ecce Homo* – untersucht werden, in welcher Weise in Dürers Werken theologische und rezeptionsästhetische Aspekte verwirklicht sind. Die Auswahl dieser drei Szenen ergibt sich aus verschiedenen Gründen:

Die im apokryphen *Nikodemus-Evangelium* ausführlich beschriebene *Höllenfahrt Christi* gestaltete Dürer in seinen Passionsfolgen der *Kleinen Passion*, der *Großen Passion* und der *Kupferstichpassion*. Die Darstellungen weisen ähnliche Bildkonzepte, aber ungewöhnliche Detailunterschiede auf. Zudem überrascht die Tatsache, dass das Bildmotiv der *Höllenfahrt Christi* in den beiden gebundenen Passionsbüchern nicht wie traditionell üblich²⁹⁹ vor der *Auferstehung*, sondern bereits nach der *Kreuzigung* zu finden ist.³⁰⁰

Das *Abendmahl*, das Dürer in fünf Varianten gestaltete, stellt eines der wichtigsten theologisch-christologischen Ereignisse des *Neuen Testaments* dar.³⁰¹ In Hinblick auf Dürers Darstellungen soll untersucht werden, inwiefern er mit seinen Werken in eine Künstlerkonkurrenz zu dem 1498 vollendeten und äußerst populären *Abendmahl* von Leonardo da Vinci eintrat.³⁰² Zudem datieren zwei von Dürers *Abendmahl*-Darstellungen in das Jahr 1523 und damit in eine Zeit, in der das von Luther propagierte Abendmahl in beiderlei Gestalt³⁰³ erstmals in Nürnberg eingesetzt wurde.³⁰⁴ Hier ist zu diskutieren, ob Dürer diese reformatorische Sicht der Eucharistiefeier in seine Darstellungen integrierte und damit im Reformationsstreit Stellung bezog.

Das Bildmotiv *Ecce Homo* ist ein zentrales Ereignis im Prozess Jesu und stellte um 1500 ein beliebtes Bildmotiv dar.³⁰⁵ In den vier Ausführungen von Dürer soll gefragt werden, wie der Ausspruch des Pilatus „Sehet, welch ein Mensch!“³⁰⁶ theologisch interpretiert wird und welche Rolle dabei dem jüdischen Volk zukommt.

299 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 16.

300 Vgl. *Die Kleine Passion von Albrecht Dürer* (1985) und *Die drei großen Bücher von Albrecht Dürer* ²(1986).

301 Das Abendmahl Jesu wird im *Neuen Testament* in Mt 26,26–39, Mk 14,22–25, Lk 22,15–20 und Joh 13,4.21–30 erwähnt. Die Einsetzungsworte finden sich auch in 1. Kor 11,23–25. Schon im frühen Christentum wurde die Abendmahlsfeier (Brotbrechen) zum festen Bestandteil der gottesdienstlichen Zusammenkünfte. Davon zeugen die Erwähnungen in der Apostelgeschichte (Apg 2,42.46; 20,7) sowie in der Didache, einer judenchristlichen Gemeindeordnung, die um das Jahr 100 nach Chr. datiert wird (vgl. Koch, Dietrich-Alex: *Geschichte des Urchristentums. Ein Lehrbuch*. Göttingen ²(2014), 391.).

302 Vgl. Ladwein, Michael: *Leonardo. Das Abendmahl. Weltendrama und Erlösungstat*. Dornach (2004), 87.

303 Vgl. Feldmann (2009), 55.

304 Vgl. Schauerte (2017), 127.

305 Pfarl, Peter: *Christliche Kunst: Motive – Maler – Deutungen*. Graz (1999), 121.

306 Joh 19,5.

3.1 Dürers Darstellungen der *Höllenfahrt Christi*

In Dürers Gesamtwerk finden sich drei Darstellungen der *Höllenfahrt Christi*. Diese gehören der *Kleinen Passion* (um 1509), der *Großen Passion* (1510) und der *Kupferstichpassion* (1512) an. Sie sollen nun – nach einer Vorstellung der Textquelle und der künstlerischen Vorlagen – hinsichtlich der theologischen Aspekte und der rezeptionsästhetischen Stilmittel hinterfragt werden. Anschließend soll diskutiert werden, warum Dürer diese Szene in seinen beiden Andachtsbüchern an einer vermeintlich falschen Stelle innerhalb des Passionsgeschehen verortet.

3.1.1 Schriftliche Quellen und künstlerische Vorlagen

Für den *Descensus ad inferos*, die Höllenfahrt Christi, findet sich im *Neuen Testament* kein direkter Beleg. Indirekt verweist, wie bereits erläutert,³⁰⁷ der *1. Petrusbrief* auf dieses Ereignis. Dort heißt es: „In ihm [Christus, A. d. A.] ist er auch hingegangen und hat gepredigt den Geistern im Gefängnis“³⁰⁸ sowie „Denn dazu ist auch den Toten das Evangelium verkündigt, dass sie zwar nach Menschenweise gerichtet werden im Fleisch, aber nach Gottes Weise leben im Geist.“³⁰⁹ Im Gegensatz zu diesen kurzen Anspielungen berichtet das apokryphe *Nikodemus-Evangelium* ausführlich von der Höllenfahrt Christi. Das Ereignis wird aus der Sicht von Simeon erzählt, der die Erlösung selbst miterlebt hat:

Als Simeon zusammen mit allen bereits Verstorbenen – namentlich genannt werden Adam, Seth, Abraham und Jesaja – in der Unterwelt weilt, erstrahlt plötzlich ein glänzendes Licht in der Finsternis und Johannes der Täufer tritt herein. Von Christus gesandt, verkündet er die nahe Ankunft des Gottessohnes. Während Satan und Hades miteinander streiten, ob sie Christus in ihr Reich lassen sollen, werden die Tore der Unterwelt zerschlagen, die eisernen Riegel zerbrochen und die gefesselten Toten von ihren Banden gelöst. Christus tritt herein, ergreift mit seiner rechten Hand Adam, richtet ihn auf und erweckt auch die anderen Verstorbenen durch das Holz des Kreuzes wieder zum Leben. Daraufhin werden alle erlöst und ziehen mit Christus ins Paradies ein.³¹⁰

Der Text dieser Höllenfahrtserzählung, der vermutlich im 5. oder 6. Jahrhundert entstand, wurde im 13. Jahrhundert von Jacobus de Voragine in der *Legenda aurea* in ganz Europa verbreitet und schon bald in mehrere Volkssprachen über-

307 Siehe Kapitel 1.4.2.

308 1. Petr 3,19.

309 1. Petr 4,6.

310 Vgl. *Antike christliche Apokryphen*⁷(2012), 257–261.

setzt. Wie populär das *Nikodemus-Evangelium* zur Zeit Dürers noch war, zeigt die Tatsache, dass der Text um 1500 als Druck herausgegeben wurde.³¹¹

Als künstlerische Vorbilder für Dürers Darstellungen der *Höllenfahrt Christi* können vor allem die Kupferstiche von Mantegna (um 1460/70) und Schongauer (um 1475) sowie die Darstellungen im *Schatzbehalter* (1491) und im *Speculum passionis* (1507) angesehen werden. Diese werden bei der nun folgenden Vorstellung von Dürers Darstellungen vergleichend herangezogen.

3.1.2 Die Interpretation von Dürers Darstellungen der *Höllenfahrt Christi*

Nun sollen die drei Darstellungen der *Höllenfahrt Christi* von Dürer vorgestellt und hinsichtlich ihrer theologischen Aussage und der Einbeziehung des Betrachters diskutiert werden.

3.1.2.1 Die *Höllenfahrt Christi* der *Kleinen Passion* (um 1509):

Eine Verbildlichung des apokryphen *Nikodemus-Evangeliums*

Die *Höllenfahrt Christi* der *Kleinen Passion* (Abb. 7) zeigt ein burgartiges Gebäude mit Zinnen und Schießscharte, welches sich rechts mit einem gemauerten Torbogen zur Vorhölle öffnet. Christus, mit Siegesfahne und ohne Nimbus, ist einige Stufen zum Toreingang hinabgestiegen und ergreift das Handgelenk eines alten Mannes, der zu ihm aufschaut. Hinter Christus stehen mehrere, bereits aus der Vorhölle gerettete Figuren. Dazu gehören Adam und Eva, eine kleinere Gestalt hinter ihnen sowie Moses mit einer Gesetzestafel. Am linken Bildrand steht Johannes der Täufer, in einen Fellmantel gekleidet, das Kreuz Christi mit der INRI-Tafel haltend. Sein Blick und sein Zeigefinger weisen auf Christus, die anderen Figuren schauen ebenfalls auf den Erlöser. Mehrere dunkle Dämonen versuchen erfolglos, die Erretteten mit Waffen zu traktieren. Über der Szene wölbt sich ein schattiges Geflecht.

Dürer orientiert sich bei der Bildkomposition mit dem Eingang zur Vorhölle auf der rechten Seite an Schongauers Kupferstich *Christus in der Vorhölle* (um 1475)³¹² und an dem entsprechenden Holzschnitt im *Speculum passionis* (1507, Abb. 74). Allerdings unterscheidet sich Dürers Christusfigur mit ihrem beherzten Zupacken der zu Rettenden deutlich von den beiden Vorlagen. Vor allem in Schongauers Kupferstich ist der Erlöser so filigran und tänzerisch dargestellt, dass der Sieg über den Teufel und die Erlösung der Gerechten weniger durch Tatkraft als vielmehr durch die bloße Anwesenheit Christi ausgelöst zu werden scheint. Für die zupackende

311 Vgl. *Antike christliche Apokryphen* ⁷(2012), 235–237.

312 Vgl. Kemperdick (2004), 102–113.

Christusfigur in Dürers Holzschnitt war wohl eher Mantegnas Kupferstich *Christus in der Vorhölle* (um 1450/1460)³¹³ inspirierend. Auch dort ergreift der Gottessohn „in medias res“³¹⁴ und voller Tatkraft das Handgelenk des Mannes und zieht ihn aus der Vorhölle. Trotz der genannten Parallelen zu den Vorbildern zeigt Dürer in seinem Holzschnitt der *Kleinen Passion* drei Bildelemente, die den früheren Werken fehlen:

1. Der herabsteigende Christus: In Dürers *Kleiner Passion* steigt Christus einige Stufen zur Vorhölle hinab. Dieses Novum in der Ikonografie der *Höllenfahrt Christi*³¹⁵ verwundert, da im Apostolischen Glaubensbekenntnis die Höllenfahrt Christi mit den Worten „hinabgestiegen in das Reich des Todes“³¹⁶ beschrieben wird. Somit verbildlicht Dürer in seinem Holzschnitt erstmals in der Kunstgeschichte einen der bekanntesten liturgischen Texte des christlichen Glaubens im Wortsinn. Durch das Hinabbeugen und die niedrige Bildposition kommt Christus eine



7 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (um 1509), *Kleine Passion*

untergeordnete Rolle in der Komposition zu – möglicherweise ein Verweis, dass Christus sich für die Menschen erniedrigt, um sie zu retten.

2. Johannes den Täufer im Kreis der Erlösten: Am linken Bildrand steht Johannes der Täufer inmitten der Erlösten. Sein Blick und sein Fingerzeig verweisen auf Christus. Diese Ikonografie ist ungewöhnlich. Traditionell befindet sich Johannes, wie in Schongauers *Kupferstichpassion* und auch in Dürers *Großer Passion* (Abb. 8), noch in der Vorhölle. In der Literatur wird dieses Novum zwar beschrieben, nicht aber gedeutet. Bei genauerer Betrachtung entspricht Dürers Darstellung jedoch exakt dem Bericht des *Nikodemus-Evangeliums*. Darin kommt Johannes in die Unterwelt und kündigt den Gottessohn an: „Deshalb sandte er mich zu euch, damit

313 Vgl. *Andrea Mantegna*. Hrsg. von Suzanne Boorsch und Jane Martineau. Katalog zur Ausstellung Royal Academy of Arts, London 17. Januar bis 5. April 1992. London (1992), 264.

314 Loerke, Marc-Oliver: *Höllenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Sport, Kunstwissenschaften) der Universität Regensburg. Regensburg (2003), 114.

315 Vgl. Loerke (2003), 249.

316 Leonhardt ⁴(2009), 16.

ich verkünde, daß der eingeborene Sohn Gottes hierher kommt, damit, wer an ihn glaubt, gerettet, wer aber nicht an ihm glaubt, gerichtet werde.“³¹⁷ Dürer scheint sich hier bewusst an dem Text des zu seiner Zeit populären *Nikodemus-Evangeliums* zu orientieren. Auch die Erretteten können auf dieser Textgrundlage gedeutet werden. Im *Nikodemus-Evangelium* wird berichtet, dass nach der Rede von Johannes der Urvater Adam seinen Sohn Seth auffordert: „Mein Sohn, ich wünsche, daß du den Vorvätern des Menschengeschlechts und den Propheten erzählst, wohin ich dich entsandte, als ich in eine tödliche Krankheit fiel.“³¹⁸, was Seth auch umgehend tut. Die kleine Figur in Dürers Holzschnitt hinter Adam und Eva, die – irritierenderweise – als einzige nicht zu Christus schaut, könnte Seth, der Sohn der Ureltern sein, der sich zu Moses als Patriarchen des *Alten Testaments* wendet. Für eine solch konsequente Umsetzung des *Nikodemus-Evangeliums* in einer *Höllenfahrt*-Darstellung war Dürer wohl kein Vorbild bekannt. Weder bei Mantegna noch bei Schongauer oder im *Speculum passionis* findet sich die Figur Johannes des Täuflers im Kreis der Erretteten. Möglicherweise wurde Dürer zu dieser Ikonografie von zwei venezianischen *Anastasis*-Mosaiken während seiner Venedig-Aufenthalte angeregt. Das eine findet sich in der Kirche Santa Assunta auf der venezianischen Insel Torcello (11.–12. Jh.)³¹⁹, das andere in San Marco (12. Jh.)³²⁰. In beiden Darstellungen weist der Täufer mit seinem Finger auf Christus. Allerdings steht er dort nicht bei Adam und Eva und schaut zudem den Betrachter an.

3. Johannes der Täufer mit dem Kreuz Christi: In Dürers Holzschnitt hält Johannes der Täufer ein Kreuz. Ikonografisches Vorbild für diesen kreuztragenden Johannes ist die Figur des guten Schächers Dismas,³²¹ der unter anderem in den *Höllenfahrt*-Szenen von Bellini³²² und dem bereits genannten Kupferstich von Mantegna vorkommt. Im *Nikodemus-Evangelium* wird dagegen kein kreuztragender Johannes erwähnt. Dieses bewusste Einfügen des Kreuzes in Dürers Holzschnitt kann theologisch als Aufruf zur *imitatio Christi* gedeutet werden. Im *Matthäus-Evangelium* sagt Jesus zu seinen Jüngern: „Wer nicht sein Kreuz auf sich nimmt und folgt mir nach, der ist meiner nicht wert.“³²³ Das *Johannes-Evangelium* ergänzt: „Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.“³²⁴ Wie wichtig Dürer diese *imitatio Christi* war, zeigt der Vers eines Gedichts, das der Künstler 1510 selbst verfasste:

317 *Antike christliche Apokryphen* ⁷(2012), 257–258.

318 *Antike christliche Apokryphen* ⁷(2012), 257–258.

319 Vgl. *Venedig. Kunst und Architektur*. Hrsg. von Giandomenico Romanelli. Köln (1997), 51.

320 Vgl. *Venedig* (1997), 71.

321 Vgl. Hoffmann (1971), 80 und 86–87.

322 Vgl. Hoffmann (1971), 80 und 92.

323 Mt 10,38.

324 Joh 8,12.

„Drum heb an, noch Christo zleben, Der kan dir ewigs lebmn geben.“³²⁵
Drum hebe an, nach Christus zu leben, der kann dir das ewige Leben geben.

Die Idee einer solchen Christusunachfolge wurde im 14. und 15. Jahrhundert vor allem durch die Frömmigkeitsbewegung der *devotio moderna* verbreitet.³²⁶ Thomas von Kempen fasste in seinem um 1427 entstandenen und sehr populären Meditationsbuch *De imitatione Christi* das Gedankengut dieser Bewegung zusammen.³²⁷ In dem Buch heißt es unter anderem zur Nachfolge Christi:

„Was fürchtest du also, das Kreuz auf dich zu nehmen, durch das man in den Himmel eingeht? [...] Es gibt kein Heil der Seele und keine Hoffnung ewigen Lebens außer im Kreuze. Trag also dein Kreuz, folge Jesus, und du wirst ins ewige Leben eingehen.“³²⁸

In diesem Sinne fordert auch der kreuztragende Johannes inmitten der von der Finsternis erlösten Menschen in Dürers *Höllenfahrt Christi* den Betrachter auf, das Kreuz in einer *imitatio Christi* anzunehmen.

Rezeptionsästhetisch befindet sich der Betrachter bei der *Höllenfahrt Christi* der *Kleinen Passion* unmittelbar vor der Szene. Die nahsichtigen Figuren füllen den gesamten vorderen Bildraum aus. Für den Betrachter selbst scheint kein Platz im Bildgeschehen zu sein. Er steht jedoch auf der Seite der Erretteten und verfolgt wie Adam die Erlösung der Menschen. Dies impliziert, dass sich der Betrachter bereits vor seinem Tod der Erlösung gewiss sein kann, wenn er an Christus glaubt. Eine solch enge Beziehung zwischen Betrachter und Bildgeschehen ist bei den Vorlagen nicht gegeben. Bei Mantegnas Kupferstich ist die Erlösungsszene in den Bildhintergrund gerückt und somit entfernt vom Betrachter. In Schongauers Kupferstich und im Holzschnitt des *Speculum passionis* spielt sich das Geschehen zwar im Bildvordergrund ab. Allerdings liegt dort – besiegt, aber trotzdem Distanz schaffend – der Satan zwischen Betrachter und Christus, so dass ein freies Eintreten in die Szene schwierig erscheint.

In der *Kleinen Passion* steht Dürers Monogramm am unteren rechten Bildrand und damit wie der Betrachter vor der Szene. Durch die Position weist es diesen auf die entscheidende Aussage des Bildes hin: Die Erlösungstat Christi.

Zusammenfassende These: Dürer orientiert sich bei seiner *Höllenfahrt Christi* der *Kleinen Passion* zwar bildkompositorisch an den Vorlagen von Mantegna, Schongauer und dem *Speculum passionis*, führt aber neue ikonografische Elemente ein. Dabei greift er auf drei populäre Texte seiner Zeit zurück. Der hinabsteigende

325 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 137.

326 Vgl. Hauschild (2011), 344.

327 Vgl. Hauschild (2011), 346.

328 *Die Nachfolge Christi des Thomas von Kempen*. Hrsg. und erläutert von Josef Sudbrack. Kevelaer (2000), 66–67.

Christus verbildlicht einen Vers des Apostolischen Glaubensbekenntnisses, der auf Christus weisende Johannes im Kreis der Geretteten ist eine bildliche Umsetzung des *Nikodemus-Evangeliums* und der kreuztragende Johannes entspricht der Aufforderung zur Christusnachfolge aus dem Andachtsbuch *De imitatione Christi* von Thomas von Kempfen. Diese theologische Orientierung an weit verbreiteten und populären Texten lässt vermuten, dass Dürer die Darstellung der *Höllenfahrt Christi* seiner *Kleinen Passion* für gebildete Laien verfasste, die auf der Kenntnis bekannter liturgischer und meditativer Texte die Passionsgeschichte Jesu in den Bildern nachvollziehen konnten. Dürers Monogramm kann als Wegweiser für den Betrachter vor dem Bild verstanden werden, der ihn auf die entscheidende Bildaussage, die Erlösungstat Christi, aufmerksam macht.

3.1.1.2 Die *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* (1510):

Die Gottebenbildlichkeit des Menschen

Auch bei Dürers *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* (Abb. 8) befindet sich die Vorhölle unter einem gemauerten Rundbogen auf der rechten Seite. Von dort schaut Johannes der Täufer betend zu Christus empor. Christus selbst kniet vor dem Eingang und ergreift das Handgelenk eines Mannes in der Vorhölle. Das einseitig über den Oberkörper geschlungene Gewand zeigt den muskulösen Körper Christi. Ein Strahlennimbus umfängt den Kopf des Erlösers, in der linken Hand trägt er die Siegesfahne, die über der Szene weht. Hinter Christus befinden sich die Erlösten. Neben Eva steht Adam mit einem Apfel in der einen und einem Kreuz in der anderen Hand. Zwei kleine Kinder, ein junger Mann sowie weitere Figuren ergänzen die Szene. Im Vordergrund liegt die zerschlagene Tür zur Vorhölle, im Hintergrund schließt ein gemauerter Rundbogen die Szene ab. Mehrere Dämonen verfolgen das Geschehen.

Nach Hoffmann stellt der kniende Christus in Dürers *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* ein Novum in der Kunstgeschichte dar.³²⁹ Hoffmann interpretiert die kniende Christusfigur sowie die Bedrohung durch den Speer tragenden Dämon als Erniedrigung Jesu und Zeichen seiner immerwährenden Passion.³³⁰ Diese These wird hier nicht geteilt. Der muskulöse helle Körper Christi sowie seine Bedeutungsperspektive weisen ebenso wie die Nichtbeachtung des drohenden Dämonenspeers viel eher darauf hin, dass Christus der triumphierende Erlöser ist. Die kniende Haltung stellt dabei weniger eine Erniedrigung als vielmehr die Zugewandtheit des Gottessohnes zu den Menschen in der Vorhölle dar. Im Gegensatz zur *Kleinen Passion* nimmt Christus bei der *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* nicht nur die zentrale Bildposition ein, sondern ist auch die dominierende Figur der gesamten Kompositi-

³²⁹ Vgl. Hoffmann (1971), 81.

³³⁰ Vgl. Hoffmann (1971), 81 und 98.

on. Sein muskulöser Körper erinnert an antike Götterstatuen, der göttliche Nimbus umfängt seinen Kopf, das Gewand scheint von einer unsichtbaren Kraft umweht zu sein. Voller Tatkraft und „in medias res“³³¹ zieht er die Verstorbenen aus der



8 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (1510), *Große Passion*

Vorhölle. Dürer zeigt Christus nicht als Menschen, sondern als Gottessohn. Dieser hat den Satan bezwungen, die zerbrochene Höllentür liegt achtlos hinter ihm, die Waffenstöße der Dämonen können ihm nichts anhaben. Christus ist der göttliche Held, der in die Unterwelt kommt, um die Menschen zu erlösen. Christi Macht ist so groß, dass Dürer auf die Darstellung des bezwungenen und gedemütigten Gegners verzichtet – traditionell wird der Satan unter der Höllentür liegend dargestellt.³³²

Hoffmann weist darauf hin, dass Dürers Christusfigur eine Parallele in der Figur des römischen Götterboten Merkur in Mantegnas Kupferstich *Virtus Deserta* (um 1490–1510) aufweist.³³³ Dort kniet der römische Gott, jugendlich und muskulös,

331 Loerke (2003), 114.

332 Der besiegte Satan unter dem zerborstenen Höllentor findet sich unter anderen auf dem Kupferstich von Schongauer (vgl. Kemperdick (2004), 112.) sowie im *Speculum passionis* (Abb. 74).

333 Vgl. Hoffmann (1971), 82–83.

nur von einem wehenden Tuch umgeben und seinen zaubermächtigen goldenen Stab tragend, vor einem Schacht samt Rundbogen und rettet eine Figur aus der Tiefe, indem er ihr Handgelenk ergreift. Die offensichtlichen Analogien zwischen dem heidnischen Gott Merkur und der Figur Christi in Dürers Holzschnitt rücken auch den die Menschen errettenden Christus in ein göttliches Licht.

In der *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* ist die hervorgehobene Gestalt unter der Erlösten der Urvater Adam. Aufrecht und mit auffällig hellem und muskulösem Körper steht er hinter Christus und verfolgt interessiert das Geschehen. In seinen Händen hält er den Apfel als Zeichen der Erbsünde und das Kreuz als Zeichen der Erlösung.³³⁴ Dürer zeigt Adam hier weder als Person des *Nikodemus-Evangeliums* wie in der *Kleinen Passion* noch als typologische Entsprechung zu Christus – dann dürfte Adam nur den Apfel halten. Vielmehr ist Adam hier als Stellvertreter aller Menschen zu verstehen, deren immerwährende Schuld (Apfel) nur durch den Tod Christi (Kreuz) gesühnt werden kann. Die Adam umgebenen Figuren sind daher bis auf Eva auch nicht weiter bezeichnet, sondern repräsentieren als Kinder, Jugendliche, Männer und Frauen die ganze Menschheit, die durch Christus die Erlösung erfährt.³³⁵

In der *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* sind – im Gegensatz zu den künstlerischen Vorlagen – etliche Parallelen zwischen den Figuren von Christus und Adam auszumachen. Diese bestehen nicht nur in der Ähnlichkeit der hellen, muskulösen Körper und dem Tragen des Kreuzes bzw. der Siegesfahne, sondern auch in der Präsenz, mit der die Figuren ihren jeweiligen Bildraum dominieren. Adam ist in Dürers *Großen Passion* nicht der gerade Erlöste, der voller Dankbarkeit und Demut auf seinen Retter schaut, sondern eine ebenso souveräne Figur wie Christus selbst. Erstaunlicherweise besitzen beide Figuren dieselbe grafische Höhe. Diese Parallelen leiten zu der These über, dass Dürer in der Adamsfigur die Idee der Gott-ebenbildlichkeit des Menschen verwirklicht, die bereits im Buch Genesis beschrieben wird: „Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei.“³³⁶ Für diese These sprechen mehrere Hinweise:

1. Schon Hoffmann weist auf die Ähnlichkeit der Adamsfigur in Dürers Holzschnitt mit der wenige Jahre zuvor entstandenen Statue des *David* (1504) von Michelangelo in Florenz hin.³³⁷ Der muskulöse Oberkörper, der Kontrapost und vor allem die Haltung der Hände beider Figuren zeigen deutliche Parallelen. David ist im *Alten Testament* derjenige, der in seinem Kampf gegen Goliath einen schier übermächtigen Gegner bezwingt.³³⁸ Dieser Sieg Davids kann als Präfiguration für den

334 Vgl. Fröhlich, Anke: *Christus in der Vorhölle. Große Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2002), 210.

335 Vgl. Hoffmann (1971), 96.

336 Gen 1,26a.

337 Vgl. Hoffmann (1971), 83.

338 Vgl. 1. Sam 17.

Sieg Christi über den Satan verstanden werden.³³⁹ Die Analogie zwischen Dürers Adamsfigur und der Statue des *David* könnte somit auf die Gottebenbildlichkeit des Menschen hindeuten.

2. Naheliegender erscheint jedoch ein anderer Verweis. Dürer greift mit seiner Adamsfigur der *Höllenfahrt Christi* auf den Adam seines 1504 geschaffenen Kupferstichs *Adam und Eva* (1504, Abb. 26) zurück. Darauf verweisen die wohlproportionierten muskulösen Körper sowie der Kontrapost. Als Vorbild für den Adam des Kupferstiches kann nun wiederum die Federzeichnung *Apoll* herangezogen werden,³⁴⁰ die Dürer im Jahr 1501 – und damit drei Jahre vor Michelangelos *David* – schuf. Diese zeigt den griechischen Gott in Anlehnung an die Statue des *Apolls von Belvedere*.³⁴¹ Die Tatsache, dass Dürer die Skizze einer antiken Gottheit für seine menschliche Adamsfigur zugrunde legt, stützt ebenfalls die These der Gottebenbildlichkeit des Menschen.

3. Es gibt noch einen weiteren, bisher nicht diskutierten Aspekt, der für die These der Gottebenbildlichkeit spricht. Bei einem Vergleich der *Höllenfahrt Christi* in Dürers *Großer Passion* mit den möglichen Vorlagen fällt auf, dass etliche Figuren in Dürers Szene Parallelen zu den Vorbildern aufweisen. Die kniende Christusfigur hat – wie bereits beschrieben – eine Entsprechung in der Figur des Merkur in Mantegnas Kupferstich *Virtus Deserta*. Die Johannes-Figur erinnert sowohl in ihrem Aussehen als auch in ihrer Bildposition an Johannes in Schongauers Kupferstich *Christus in der Vorhölle*. Die Figur des Adam hat Entsprechungen zu Michelangelos *David* sowie zu Dürers Adamsfigur im Kupferstich *Adam und Eva*. Die Figur der Eva findet sich in ähnlicher Weise auf dem Holzschnitt des *Speculum passionis* (Abb. 74), wobei auch die Position am rechten Bildrand übereinstimmt. Und der hornblasende Dämon über der Szene ist auf Mantegnas Kupferstich zu sehen.³⁴² Doch nicht nur bei den Bildfiguren, auch bei den räumlichen Gegebenheiten kombiniert Dürer die Vorlagen verschiedener Künstler zu einer neuen Einheit. So finden sich in Dürers *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* – und nur in dieser – architektonisch zwei Rundbögen. Der hintere, frontal zum Betrachter ausgerichtete Bogen entspricht der Architektur auf dem Kupferstich von Mantegna, der rechte Rundbogen als Eingang zur Vorhölle den Werken von Schongauer und dem *Speculum passionis*.

Dürer inszeniert seine *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* demnach mit Bildzitaten aus den Vorlagen. Da diese zu Dürers Zeit populär und damit einem breiten Publikum bekannt waren, musste ein kundiger zeitgenössischer Betrachter dies

339 Vgl. Panofsky, Erwin: *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Band I.* Köln (2001), 145.

340 Vgl. Panofsky²(1995), Abb. 119.

341 Vgl. Remond, Jaya: *Norm.* In: *Der frühe Dürer.* Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 501.

342 Vgl. Hoffmann (1971), 80.

ebenfalls registriert haben. Es stellt sich daher die Frage, welche Intention Dürer mit dieser Zitation verfolgte.

Das Zitieren anderer Meisterwerke kann als Zeichen der Aemulatio interpretiert werden. Müller/Pfisterer sehen in diesem Begriff „die ästhetischen Komponenten des Wettstreits fokussiert“³⁴³, wobei es bei den Künstlern der frühen Neuzeit darum ging, frühere Kunstwerke an Schönheit und Vollkommenheit zu übertreffen.³⁴⁴ Wenn Dürer nun in seinem Holzschnitt der *Höllenfahrt Christi* Bildzitate von Mantegna, Schongauer, Schäufelein und Michelangelo einfügt, kann dies einerseits als Reminiszenz gegenüber den Vorbildern, andererseits aber auch als künstlerischer Wettstreit mit ihnen zu sehen sein – ganz im Sinne der Antike, wo bereits in Plinius *Naturalis historia* der Wettstreit als ein Leitmotiv und Hauptmovers des künstlerischen Fortschritts bei Malern und Bildhauern angeführt wird.³⁴⁵ Bei dieser Interpretation stellt sich jedoch die Frage, warum Dürer das Prinzip der Aemulatio ausgerechnet bei der *Höllenfahrt Christi* anwendet? Bei diesem Bildmotiv steht Christus herrschaftlich über allen anderen Bildfiguren. Könnte dies nicht nahelegen, dass auch Dürer sich als Schöpfergott mit seiner ungewöhnlichen Darstellung über seine Künstlerkollegen erhebt?

Daher soll eine weitere These vorgestellt und diskutiert werden, um Dürers Bildzitate in der *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* zu erklären. Der italienische Gelehrte Leon Battista Alberti (1404–1472) schreibt in seinem Lehrbuch *Della pittura* im Jahr 1436, „dass ein meisterhafter Maler [...] selbst für einen zweiten Gott gehalten wird.“³⁴⁶ Zudem vergleicht der Theologe und Philosoph Nikolaus von Kues (1401–1464) in seinem Werk *De visione Dei* aus dem Jahr 1453 Gott explizit mit einem Maler, wenn er schreibt:

„Du Herr [...] hast diese ganze Welt um der vernunftbegabten Natur willen geschaffen; wie ein Maler, der verschiedene Farben mischt, um sich selbst abbilden zu können, in der Absicht, sein eigenes Bild zu haben, an dem sich seine Kunst freut und in dem sie ruht.“³⁴⁷

Aus diesem Vergleich entwickelte sich in der Renaissance die Idee des göttlich-kreativen Künstlers.³⁴⁸ Aus humanistischer Sicht kann ein Künstler demnach mit seinem kreativen Schaffen von eigenen Figuren als gottgleich und als Gottes Ebenbild,

343 Müller, Jan-Dirk und Ulrich Pfisterer: *Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit*. In: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleuler und Fabian Jonietz. Berlin/Boston (2011), 2.

344 Vgl. Müller/Pfisterer (2011), 2.

345 Vgl. Müller/Pfisterer (2011), 8.

346 Alberti (2002), 103. Vgl. Hoffmann (1971), 80.

347 Wolf, Gerhard: *Nicolaus Cusanus „liest“ Leon Batista Alberti: Alter Deus und Narziß (1453)*. In: *Porträt*. Hrsg.: Rudolf Preimesberger u.a. Berlin (1999), 201.

348 Vgl. Klinke, Harald: *Dürers Selbstporträt von 1500. Die Geschichte eines Bildes*. Norderstedt (2004), 33.

als *alter Deus*,³⁴⁹ verstanden werden.³⁵⁰ Wenn Dürer in seiner *Höllenfahrt Christi* Bildfiguren und Bildelemente anderer Künstler als Zitate einfügt, verweist er damit indirekt auch auf die Künstler selbst. Wäre es daher nicht denkbar, dass Dürer das Ereignis der Höllenfahrt Christi – und damit die Errettung der Menschen von Sünde und Tod – für so „großartig“ ansah, dass er seine Bildkomposition nur im Zusammenwirken mit anderen gottgleichen Künstlern gestalten wollte und konnte? Bei dieser Auslegung hätte Dürer in seiner *Höllenfahrt Christi* die Gottebenbildlichkeit des Menschen als *alter Deus* thematisiert, ohne sich als einzelner Künstler über die Göttlichkeit Christi zu erheben.

Hinsichtlich der Rezeptionsästhetik denkt Dürer in seiner *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* den Betrachter – wie schon in der *Kleinen Passion* – in der Bildkomposition mit. Da die Figuren nun nicht mehr den vorderen Bildrand ausfüllen, kann der Betrachter in das Bildgeschehen eintreten. So wie Adam und die anderen Erretteten die Erlösungsszene aus dem hinteren Bildraum verfolgen, so schaut der Betrachter von vorne auf das Geschehen. Wiederum befindet er sich im Kreis der Geretteten und weiß um die erlösende Kraft des Gottessohnes. Der Betrachter sieht Adam in Untersicht, Christus jedoch in Aufsicht. Dies impliziert, dass der Betrachter das Geschehen nicht wie Adam stehend, sondern kniend verfolgt. Er befindet sich demnach auf Augenhöhe mit dem ebenfalls knienden Christus, was wiederum als Gottebenbildlichkeit – nun sogar in Bezug auf den Betrachter – interpretiert werden kann.

Auch ein Teil von Dürers Signatur steht im wahrsten Sinne des Wortes auf Augenhöhe mit Christus. Auf dem Kragstein, der aus dem burgähnlichen Gemäuer der Vorhölle ragt, ist die Datierung 1510 unmittelbar vor Christi Stirn zu erkennen. Das Monogramm des Künstlers findet sich dagegen unabhängig davon auf einem einzelnen Stein in nächster Nähe vor dem Knie Christi. Der Kragstein mit der Datierung stellt einen Teil der Vorhölle dar, der Stein mit dem Monogramm befindet sich dagegen im Bereich der Erlösten. Interessant ist, dass die beiden Steine grafisch aufeinander bezogen sind. Werden die senkrechten Kanten beider Steine durch eine Linie verbunden, entsteht eine Vertikale, die nicht nur die beiden Bildbereiche von Vorhölle und Erlösten scheidet, sondern auch mitten durch die Hände von Christus und dem Mann in der Vorhölle führt. Doch wie kann diese grafische Besonderheit interpretiert werden? Zum einen führt die Signatur den Betrachter nicht – wie in der *Kleinen Passion* – durch ihre Position am unteren Bildrand in die Szene hinein, sondern steht als eigenständige Bildfigur mitten im Geschehen. Dabei kann die Nähe der beiden Signatursteine zu Christus – sie sind Christus näher als jede andere Bildfigur – als Hinweis auf die Frömmigkeit Dürers verstanden werden. Zum anderen kann die Trennung von Datierung und Monogramm auch theologisch-anthropologisch interpretiert werden. In der christlichen Theologie wird – ebenso wie

349 Vgl. Hess (1990), 63.

350 Auch Dürer vermerkt in seinen Entwürfen zum *Lehrbuch der Malerei*: „Dan ein guter maler ist jnwendig voller vigur.“ (*Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 112.).

in der antiken Philosophie – die Vergänglichkeit des Leibes und die Unsterblichkeit der Seele postuliert.³⁵¹ Die Datierung auf dem Stein der Vorhölle könnte daher als Zeichen des vergänglichen Leibes in der irdischen Welt der Menschen, das Monogramm und damit der Name auf dem Stein vor Christus als Symbol der unsterblichen Seele in der ewigen Welt Gottes gedeutet werden. Trotz der Erlösung des Menschen verbleibt der in der Erbsünde gefangene Leib in der Vorhölle. Die Seele kommt dagegen zu Gott, so wie es Jesaja beschreibt: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein!“ Diese Auslegung lässt vermuten, dass Dürer in seiner *Höllenfahrt Christi* mit der Unterscheidung von Leib und Seele ein christlich-dogmatisches Motiv aufgreift, das er später auch in seinem Porträt von Philipp Melanchthon aus dem Jahr 1526 in der Bildinschrift thematisieren wird.³⁵²

Zusammenfassende These: Die *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* kann sowohl theologisch als auch humanistisch-künstlerisch gedeutet werden. Dabei steht die Gottebenbildlichkeit des Menschen im Mittelpunkt. Dürer zeigt Christus in aller Macht und Herrlichkeit als Gottessohn, Adam steht stellvertretend für den Menschen. Er trägt zwar den Apfel als Zeichen der Erbsünde, ist aber durch das Kreuz Christi erlöst. Die Gottebenbildlichkeit zeigt Dürer direkt durch die Parallelen zwischen Christus und Adam und indirekt durch die Bildzitate anderer Künstler, die im Sinne eines *alter Deus* ebenfalls die Gottebenbildlichkeit des Menschen repräsentieren. Auch die Signatur des Künstlers kann theologisch interpretiert werden. So deutet die Datierung in der Vorhölle auf die Endlichkeit des irdischen Lebens und das Monogramm zu Füßen Christi auf die Hoffnung eines ewigen Lebens nach dem Tod hin. Damit verbildlicht die Signatur als eigenständige Bildfigur die dogmatisch-anthropologische Verschiedenheit von sterblichem Leib und unsterblicher Seele. Mit dem Zitieren bekannter Bildfiguren anderer Künstler tritt Dürer zudem in eine Konkurrenz mit dem Ziel, diese zu übertreffen und damit seine eigene Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen.

3.1.2.3 Die *Höllenfahrt Christi* der *Kupferstichpassion* (1512):

Der Betrachter inmitten der Vorhölle

In seiner *Höllenfahrt Christi* der *Kupferstichpassion* (Abb. 9) greift Dürer Elemente seiner eigenen Vorgängerwerke zu diesem Bildthema auf. So bildet ein einfacher Rundbogen wie in der *Großen Passion* den hinteren Bildabschluss. Unter ihm und vom Nimbus Christi umfungen stehen die drei Erlösten Adam, Eva mit Apfel und Moses mit der Gesetzestafel. Die Zugewandtheit der Ureltern und ihre Blicke, die nur sich selbst und nicht dem Geschehen im Bildvordergrund gelten, erinnern an

351 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 263.

352 Vgl. Preimesberger, Rudolf: *Albrecht Dürer: Das Dilemma des Porträts, epigrammatisch (1526)*. In: *Porträt*. Hrsg. von Rudolf Preimesberger u.a. Berlin (1999), 221.

die Paradiesszene wie im *Sündenfall* der *Kleinen Passion* (um 1510, Abb. 27). Auch in der *Höllenfahrt Christi* des *Speculum passionis* (1507, Abb. 74) wendet sich Eva Adam zu. Dort sind beide jugendlich dargestellt, die hohen Bäume im Bildhintergrund verweisen auf den Paradiesgarten. Im Gegensatz dazu zeigt Dürer in seiner *Höllenfahrt Christi* der *Kupferstichpassion* zwar eine jugendliche Eva, aber einen alternden Adam – was der Paradiesgeschichte widerspricht. Das Urelternpaar kann daher nicht biblisch, sondern nur symbolisch gedeutet werden. Dies wäre im Sinne der immerwährenden Erbsünde denkbar. Zu dieser These würde die Gestalt des Moses passen, der mit seinen Gesetzestafeln den Anspruch auf das Einhalten der Gebote Gottes erhebt.

Die Christusfigur in Dürers *Kupferstichpassion* ist zwar wie in der *Großen Passion* (Abb. 8) anhand des Strahlennimbus als Gottessohn definiert, steigt aber wie in der *Kleinen Passion* (Abb. 7) sehr menschlich einige Stufen zur Vorhölle hinab und beugt sich zu Johannes dem Täufer hinunter. Dürer vereint demnach in seiner dritten und letzten *Höllenfahrt*-Darstellung in der Christusfigur göttliche und menschliche Attribute und verweist damit auf die Zwei-Naturen-Lehre Christi.³⁵³



9 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (1512), *Kupferstichpassion*

Wie schon in der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion* kommt auch auf Dürers *Kupferstich* der *Höllenfahrt Christi* Johannes der Täufer vor. Doch nun deutet dieser nicht mehr auf Christus – weder aus dem Kreis der Erretteten noch betend aus der Vorhölle – sondern bedarf selbst der Erlösung. Sein weit in den Nacken gelegter Kopf, der nach oben zu Christus gerichtete Blick und die flehend erhobenen, zum Gebet gefalteten Hände zeugen von der Verzweiflung, die das Dasein in der Vorhölle mit sich bringt.

Überhaupt kommt der Vorhölle in Dürers *Kupferstich* eine besondere Bedeutung zu. Neben Johannes dem Täufer sind mehrere, vom unteren Bildrand angeschnittene Figuren zu sehen, die voller Angst, mit offenen Mündern und weit aufgerissenen Augen zu Christus aufblicken. Flammen züngeln empor und ein Dämon schaut bösartig hinter dem zerstörten Höllen-

353 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 279.

tor hervor. Diese Vorhölle hat nichts mit den Orten gemein, die in den Darstellungen von Mantegna, Schongauer, dem *Speculum passionis* oder in Dürers *Kleiner Passion* und *Großer Passion* zu sehen sind. Diese Vorhölle lässt den Betrachter die Ausweglosigkeit und die Qualen spüren, die dort herrschen und die nur durch die Gnade Christi überwunden werden können.

Auch wenn Dürer in dieser *Höllenfahrt*-Darstellung bildkompositorisch etwas vollkommen Neues schafft, fallen Parallelen zu der Szene des *Schatzbehalters* (1491)³⁵⁴ auf. Dies betrifft vor allem das zerborstene Höllentor. In beiden Darstellungen ragt ein Teil des Tores mit fast identischem Winkel von der Bildmitte nach links oben. Darunter verbirgt sich beim *Schatzbehälter* der bezwungene Satan, dessen Kopf unterhalb, die gespreizten Krallen oberhalb der Pforte zu sehen sind. Diese Elemente finden sich bei Dürer der Form nach in dem Kopf des verzweiferten Menschen sowie in dem aufgerissenen Maul eines Dämons wieder. Ebenso entspricht der rechte Teil der Höllentor im *Schatzbehälter* dem Signaturstein in Dürers Werk. Zudem finden sich in beiden Darstellungen züngelnde Flammen, die die Höllenqualen andeuten. Diese wenn auch abgewandelten Parallelen erscheinen wie eine Reminiszenz Dürers an seinen Lehrer Michael Wolgemut, der mit der Pleydenwurf-Wolgemut-Werkstatt die Holzschnitte des *Schatzbehalters* gestaltete.³⁵⁵

Dürer bindet auch in seiner *Kupferstichpassion* den Betrachter in das Bildgeschehen der *Höllenfahrt Christi* ein. Doch während der Betrachter in der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion* mit den Erretteten getrost das Geschehen von außen verfolgen und sich seiner Erlösung sicher sein kann, dreht Dürer die Szene nun um 90°, so dass sich der Betrachter mitten in der Vorhölle wiederfindet. Dort muss er wie die gequälten und verzweiferten Menschen hoffen, dass Christus auch ihn erretten wird. Sowohl die Nahsichtigkeit als auch der angeschnittene Bildvordergrund mit den Köpfen der Figuren impliziert eine große Nähe, der sich der Betrachter kaum entziehen kann. Es gibt für ihn kein Entrinnen, er ist auf die Gnade Christi angewiesen.

Auch in diesem Werk trennt Dürer seine Signatur. Die Datierung steht unter dem Rundbogen im Bildhintergrund bei den erlösten Ureltern und Moses. Diese können symbolisch als die Zeiten *ante legem* und *sub lege* interpretiert werden.³⁵⁶ Die Nähe der Datierung, die wiederum als Hinweis auf das irdische Leben verstanden werden kann, könnte andeuten, dass das Leben auf Erden mit Sünde und Gesetz verknüpft ist. Dagegen befindet sich das Monogramm Dürers auf einem großen Stein in der Vorhölle unmittelbar hinter Johannes dem Täufer. Durch die Gnade Christi, *sub gratia*, hofft auch er auf die Erlösung zum ewigen Leben. Damit solidarisiert sich das Monogramm des Künstlers mit dem Betrachter in seiner Hoffnung auf Erlösung.

354 Vgl. Fridolin (2012), 78. Figur.

355 Vgl. Bartl, Dominik und Miriam Gepp-Labusiak: *Der Mainzer Schatzbehälter. Ein koloriertes Andachtsbuch von 1491*. Darmstadt (2012), 17.

356 Vgl. Loerke (2003), 274–275.

Zusammenfassende These: In der *Höllenfahrt Christi* der *Kupferstichpassion* legt Dürer den Schwerpunkt auf die Vorhölle. Trotz der Angst und der Qualen, die die Menschen dort erleiden, repräsentiert die Vorhölle durch Christi Eingreifen die erlösende Zeit *sub gratia*. Dem gegenüber sind Adam, Eva und Moses mit den Zeiten *ante legem* und *sub lege* assoziiert. Dürer vereint in diesem Werk in wenigen Figuren die gesamte Weltgeschichte und zeigt den Höhepunkt: Das Leben unter der Gnade Christi. In der Darstellung spielt das psychologische Moment eine besondere Rolle. Dürer dreht die traditionell-vertraute Bildkomposition um 90°. Dadurch findet sich der Betrachter imaginär in der Vorhölle wieder und muss die Qualen ganz persönlich erleben. Dürers Monogramm ist ebenfalls in der Vorhölle positioniert. Dadurch solidarisiert sich Dürer mit den verstorbenen Seelen und dem Betrachter in der Hoffnung auf die Erlösung durch Christus.

3.1.2.4 Die *Höllenfahrt Christi* nach der *Kreuzigung*:

Dürers ungewöhnliche Szenenfolge in seinen Passionsbüchern

Die Geschichte der *Höllenfahrt Christi* wird in den kanonischen Evangelien nicht erzählt. Daher ist die chronologische Einordnung der Szene im Passionsgeschehen biblisch nicht belegt. Traditionell wird die *Höllenfahrt Christi* in den Passionsfolgen unmittelbar vor der *Auferstehung* gezeigt. Grundlage dafür ist das Apostolische Glaubensbekenntnis, wo es heißt: „Gekreuzigt, gestorben und begraben, hinabgestiegen in das Reich des Todes, am dritten Tage auferstanden von den Toten“³⁵⁷. Dieser Tradition folgen viele Werke des ausgehenden 15. Jahrhunderts. So findet sich auf dem anonymen Holzschnitt *Das Lyde Christi* (um 1490) mit 36 Passionszenen die *Höllenfahrt Christi* unmittelbar vor der *Auferstehung*.³⁵⁸ In der *Kupferstichpassion* von Israhel von Meckenem werden *Höllenfahrt Christi* und *Auferstehung* sogar in einer Simultandarstellung gezeigt.³⁵⁹ Auch auf dem ehemaligen Altarbild der Dominikanerkirche in Colmar erscheint die *Höllenfahrt Christi* erst nach *Kreuzabnahme* und *Grablegung*. Da diese Werke dem Schongauerkreis zugerechnet werden,³⁶⁰ ist anzunehmen, dass auch Schongauer selbst bei den Einzelblättern seiner *Kupferstichpassion* die Reihenfolge *Kreuzigung* – *Grablegung* – *Höllenfahrt Christi* – *Auferstehung* vorsah.

Dürer weicht in der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion* von dieser Tradition ab und präsentiert die *Höllenfahrt Christi* unmittelbar nach der *Kreuzigung*.³⁶¹ Da es sich bei diesen Werken um gebundene Bücher handelt, ist an der Reihenfolge der Passionszenen nicht zu zweifeln. Die Tatsache, dass Dürer diese Reihung in beiden

357 Leonhardt ⁴(2009), 16.

358 Vgl. Hass (2000), 193.

359 Vgl. Warburg (1930), Tafel 16 und 17.

360 Vgl. Kemperdick (2004), 200.

361 Vgl. *Die Kleine Passion* (1985) und *Die drei großen Bücher von Albrecht Dürer*²(1986).

Passionsbüchern vornimmt, spricht dafür, dass es sich hierbei nicht um einen Fehler bei der Bindung handelt. Deswegen ist davon auszugehen, dass Dürer bewusst die *Höllenfahrt Christi* von der traditionellen Position vor der *Auferstehung* löste und hinter der *Kreuzigung* einfügte.

Mit dieser veränderten Reihenfolge tut sich die Forschungsliteratur schwer. Winkler bringt es auf den Punkt, wenn er erklärt, dass Dürer die *Höllenfahrt Christi* in der *Kleinen Passion* an eine Stelle gesetzt habe, „wo sie als störend empfunden“³⁶² wird. Appuhn übernimmt bei seiner Interpretation der beiden Passionsbücher Dürers Abfolge, gibt jedoch keine Erklärung für die ungewöhnliche Position der *Höllenfahrt Christi*.³⁶³ Schneider geht davon aus, dass Dürers Einordnung der *Höllenfahrt*-Szene nicht einheitlich ist: In der *Kleinen Passion* folge die Szene auf die *Kreuzigung*, in der *Großen Passion* stehe sie jedoch wie traditionell üblich vor der *Auferstehung*.³⁶⁴ Fröhlich wiederum erklärt, die *Höllenfahrt Christi* stehe in der *Großen Passion* sehr wohl hinter der *Kreuzigung*. Allerdings ordnet sie bei der Besprechung der einzelnen Passionsszenen die *Höllenfahrt Christi* irritierenderweise doch erst vor der *Auferstehung* ein.³⁶⁵ Tatsache ist jedoch, dass in Dürers erhaltenen Buchdrucken der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion* die *Höllenfahrt Christi* jeweils hinter der *Kreuzigung* angeordnet ist. Somit ist zu fragen: Warum löst sich Dürer von der künstlerischen Tradition und positioniert die Szene an einer – wohl auch für sein zeitgenössisches Publikum – irritierenden Stelle?

Die traditionelle Nähe von *Höllenfahrt Christi* und *Auferstehung* greift nicht nur das Apostolische Glaubensbekenntnis auf. Sie reflektiert auch die scholastische Lehrmeinung der *theologia gloriae*, wonach erst die Auferstehung Christi das heilsgeschichtliche Erlösungsereignis darstellt.³⁶⁶ Dürer löst die *Höllenfahrt Christi* von der *Auferstehung* und rückt sie in den unmittelbaren Kontext der *Kreuzigung*. Theologisch impliziert dies, dass bereits der Kreuzestod Christi – und nicht erst die Auferstehung – zur Erlösung der Menschen führt. Damit rückt Dürer das Kreuz und den Kreuzestod Jesu in den Mittelpunkt des Heilsgeschehens und stellt sich gleichzeitig gegen die kunstgeschichtliche Tradition und die mittelalterliche Theologie der Scholastik. Wenige Jahre später wird sich auch Martin Luther mit seiner *theologia crucis* entgegen der *theologia gloriae* positionieren und ebenfalls den Kreu-

362 Winkler, Friedrich: *Albrecht Dürer. Leben und Werk*. Berlin (1957), 222.

363 Vgl. Appuhn, Horst: *Die Kleine Passion von Albrecht Dürer. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn*. Hrsg. von Horst Appuhn. Dortmund (1985); vgl. Appuhn, Horst: *Die drei großen Bücher von Albrecht Dürer. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn*. Hrsg. von Horst Appuhn. Dortmund (1986), 49–158.

364 Schneider, Erich: *Christus in der Vorhölle (um 1509). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 327.

365 Vgl. Fröhlich *Christus in der Vorhölle* (2002), 208.

366 Vgl. Blaumeiser, Hubertus: *Martin Luthers Kreuzestheologie. Schlüsse zu seiner Deutung von Mensch und Wirklichkeit. Eine Untersuchung anhand der Operationes in Psalmos (1519–1521)*. Paderborn (1995), 12.

zestod Jesu ins Zentrum des Erlösungsgeschehens rücken.³⁶⁷ Dürers veränderte Abfolge der Passionsszenen könnte in diesem Kontext ein Verweis darauf sein, dass Luthers Idee als Glaubensströmung bereits in der Gesellschaft des beginnenden 16. Jahrhunderts vorhanden war. Doch wie realistisch ist es, dass ein theologischer Laie wie Albrecht Dürer solch revolutionäre Gedanken in seinen Passionsbüchern reflektiert? Es gibt einen Hinweis darauf, dass Dürer sich in der Entstehungszeit seiner beiden Passionsbücher intensiv mit der theologischen Frage der Erlösung beschäftigte. Davon zeugt das 1510 datierte Gedicht *Die sieben Tagzeiten*, in dem Dürer sich poetisch mit der Passion Jesu auseinandersetzt. Die Verse wurden zusammen mit Dürers Holzschnitt einer *Kreuzigung* als Flugblatt veröffentlicht.³⁶⁸ In dem Gedicht heißt es:

„Jnn der neündten stundt der Herr starb, Sein thod vns ewigs lebm erwarb.
Er befalch seim Vatter die seel Vnd fuhr gewalttig inn die hell.
Darauß furt er all die seinen Vnd erlöst sie auß den peinen.
Ein ritter sein seiten durch stach, Der sonnen schein man nimmer sach.
Vnd kam ein grosser erdpiedem, Daz todten von gräbern schieden.“³⁶⁹

*In der neunten Stunde der Herr starb, sein Tod uns ewiges Leben erwarb.
Er befahl seinem Vater die Seele und fuhr gewaltig in die Hölle.
Daraus führte er all die Seinen und erlöste sie aus den Peinen.
Ein Ritter seine Seite durchstach, der Sonne Schein man nicht mehr sah,
und es kam ein großes Erdbeben, so dass die Toten von den Gräbern schieden.*

Dürer nennt in seinem Gedicht verschiedene Geschehnisse, die im *Neuen Testament* beim Tod Jesu berichtet werden:³⁷⁰ Es kommt eine Finsternis von der sechsten bis zur neunten Stunde. Jesus befiehlt seinen Geist in Gottes Hände und stirbt. Danach ereignet sich ein Erdbeben, so dass sich die Gräber öffnen und die Heiligen auferstehen. Ein römischer Soldat stößt seinen Speer in die Seite Jesu. In seinem Gedicht fügt Dürer nun das nicht-biblische Geschehen der Höllenfahrt Christi mitten in den Kreuzestod Jesu hinein. Im *Lukas-Evangelium* heißt es:

„Und Jesus rief laut: Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände!
Und als er das gesagt hatte, verschied er.“³⁷¹

367 Vgl. Blaumeiser (1995), 12.

368 Vgl. Rupprich (1956), 135.

369 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 136.

370 Vgl. Mt 27,45 (neunte Stunde als Todesstunde Jesu); Lk 23,46 (Jesus befiehlt seinen Geist in die Hände des Vaters); Joh 19,34 (Speerstoß des Soldaten); Mt 27,45 (Finsternis); Mt 27,51 (Erdbeben); Mt 27,53 (Aufgehen der Gräber und Auferstehung der Heiligen).

371 Lk 23,46.

In Dürers Gedicht heißt es dagegen:

„Er befalch seim Vatter die seel Vnd fuhr gewalttig inn die hell.
Darauß furt er all die seinen Vnd erlöst sie auß den peinen.“³⁷²

*Er befahl seinem Vater die Seele und fuhr gewaltig in die Hölle.
Daraus führt er all die Seinen und erlöst sie aus der Pein.*

Im *Lukas-Evangelium* folgt auf Jesu Anbefehlen des Geistes in Gottes Hände sein Tod. In Dürers Gedicht dagegen fährt Jesus gewaltig in die Hölle, um die Menschen zu erlösen. Somit verschmelzen in Dürers Gedicht – ebenso wie in seinen beiden Passionsbüchern – der Kreuzestod Jesu und die Höllenfahrt Christi zu einer Einheit. Diese Analogie stützt die These, dass Dürer mit seiner ungewöhnlichen Szenenfolge in der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion* die Frage nach der Erlösung der Menschen theologisch reflektiert und dabei nicht die Auferstehung, sondern den Kreuzestod Jesu als heilsbringendes Ereignis ansieht.

In diesem Kontext sei darauf verwiesen, dass Fröhlich – als eine von wenigen überhaupt – eine Erklärung für die veränderte Einordnung der *Höllenfahrt Christi* in Dürers Passionsbüchern sucht. Ihrer Meinung nach richtet sich Dürer nach der Bibelstelle des *Matthäus-Evangeliums*,³⁷³ in dem es nach Jesu Kreuzestod heißt:

„Und die Erde erbehte, und die Felsen zerrissen, und die Gräber taten sich auf und viele Leiber der entschlafenen Heiligen standen auf und gingen aus den Gräbern.“³⁷⁴

Auch dies thematisiert Dürer in seinem Gedicht, wenn er schreibt:

„Vnd kam ein grosser erdpiedem, Daz todten von gräbern schieden.“³⁷⁵
Und es kam ein großes Erdbeben, dass die Toten von den Gräbern schieden.

Dürer differenziert in seinem Gedicht demnach zwischen den Toten, die durch das Erdbeben aus ihren Gräbern auferstehen und den Menschen, die Jesus während seiner Höllenfahrt vom Tod errettet. Dies spricht dafür, dass Dürer auch in den Passionsbüchern nicht wie von Fröhlich postuliert die Textstelle des *Matthäus-Evangeliums*, sondern eine weitergehende theologische Deutung hinsichtlich des Erlösungsereignisses im Sinn hatte.

Doch woher könnte Dürers Überzeugung stammen, dass bereits der Kreuzestod Jesu und nicht erst die Auferstehung Christi die Erlösung der Menschen bringt?

372 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 113.

373 Vgl. Fröhlich *Christus in der Vorhölle* (2002), 208.

374 Mt 27,51–53.

375 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 136.

Dafür gibt es mehrere Möglichkeiten. Zum ersten wäre da Martin Luther, der die Idee der *theologia crucis* postulierte. Dies geschah allerdings erst 1516³⁷⁶ und damit fünf Jahre nach der Publikation von Dürers Passionsbüchern. Zum zweiten wäre da Johann von Staupitz, der Wittenberger Theologie-Professor und Mentor Martin Luthers. Es ist belegt, dass von Staupitz sich häufig in Nürnberg aufhielt und predigte. Doch selbst wenn er dabei Ideen im Sinn einer *theologia crucis* vertreten haben sollte, fanden diese Predigten erst ab 1512 und damit nach dem Druck von Dürers Passionsbüchern statt.³⁷⁷ Zum dritten wäre da der Nürnberger Benediktinermönch Schwalbe, genannt Chelidonium, der die Texte für Dürers 1511 publizierte Bücher der *Kleinen Passion*, der *Großen Passion* und des *Marienlebens* verfasste.³⁷⁸ Es wäre durchaus möglich, dass Chelidonium Dürer in theologischen Fragen beriet und möglicherweise auch zu der veränderten Reihenfolge der Passionsbücher veranlasste. Darauf soll bei der Bewertung der *Kleinen Passion* (Kapitel 4) nochmals detailliert eingegangen werden.

Dürer stellt sich mit seiner ungewohnten Position der *Höllenfahrt Christi* gegen die Tradition der Passionsfolgen seiner Zeit. Es gibt jedoch eine Ausnahme: Im dem 1507 in Nürnberg erschienenen Andachtsbuch *Speculum passionis* findet sich bei den Holzschnitten folgende Reihenfolge:³⁷⁹ *Kreuzigung – Beweinung – Grablegung – Kreuzigung – Höllenfahrt Christi – Auferstehung*. Die Abfolge behält zunächst das traditionelle Schema von *Kreuzigung*, *Beweinung* und *Grablegung* bei. Dann folgt jedoch eine zweite *Kreuzigung* unmittelbar vor der *Höllenfahrt Christi* und der *Auferstehung*. Der Text zu dieser zweiten *Kreuzigung* trägt den Titel „Quare christus tot & tanta passus sit pro nobis.“³⁸⁰ („Warumb Christus so viel und grosse Marter für uns gelitten“³⁸¹). Somit wird vor den beiden Erlösungsszenen noch einmal in Erinnerung gerufen, dass Jesus für die Menschen am Kreuz gestorben ist.

Doch wie ist diese doppelte *Kreuzigung* des *Speculum passionis* im Kontext zu Dürers Passionsbüchern zu bewerten? Stammt die Idee, im *Speculum passionis* eine zweite *Kreuzigung* einzufügen, von dem Autor und Verleger Ulrich Pinder und Dürer hat sich von dieser Abfolge inspirieren lassen und sie konsequent weitergedacht? Oder stammt der Impuls doch von Dürer und er gelangte über dessen Werkstattmitarbeiter Schäufelein – den Gestalter der großen Holzschnitte des *Speculum passionis* – zu Pinder, der die Idee mit der zweiten *Kreuzigung* in sein Andachtsbuch aufnahm, ohne auf die traditionelle *Kreuzigung* vor *Beweinung* und *Grablegung* zu verzichten? Oder haben Pinder und Dürer, jeder für sich, eine in Nürnberg verbreitete theologische Geistesströmung aufgegriffen und jeweils auf eigene Weise künst-

376 Vgl. Blaumeiser (1995), 12.

377 Vgl. Schauerte (2012), 234.

378 Vgl. Scherbaum, Anna: *Albrecht Dürers Marienleben: Form, Gehalt, Funktion und sozial-historischer Ort. Mit einem Beitrag von Claudia Wiener*. Wiesbaden (2004), 117–119.

379 Vgl. Pinder, Ulrich: *Speculum passionis domini nostri Ihesu christi*. Nürnberg (1507).

380 Vgl. Pinder *Speculum passionis* (1507), LXVII.

381 Vgl. Pinder *Speculum passionis* (1986), 253.

lerisch umgesetzt? Was auch immer Dürer dazu bewegt haben mag, die *Höllenfahrt Christi* in seinen Passionsbüchern nach der *Kreuzigung* einzufügen: Das Vorgehen zeugt von dem großen Selbstbewusstsein, mit dem Dürer nicht nur seine künstlerischen Qualitäten, sondern auch seine theologischen Überzeugungen in seinen Werken präsentierte.

3.2 Dürers Darstellungen des Abendmahls

In Dürers Passionswerken finden sich fünf Darstellungen des *Abendmahls*. Es handelt sich dabei um die Holzschnitte der *Kleinen Passion* (um 1509) und der *Großen Passion* (1510) sowie um einen Holzschnitt von 1523. Zudem gibt es zwei Zeichnungen, eine undatierte und eine aus dem Jahr 1523.

3.2.1 Schriftliche Quellen und künstlerische Vorlagen

Alle vier kanonischen Evangelien erzählen von dem Mahl, das Jesus mit den zwölf Jüngern am Vorabend des Pessachfestes in Jerusalem feiert.³⁸² Dabei kündigt Jesus an, dass einer am Tisch ihn verraten wird. Die vier Evangeliumsberichte unterscheiden sich dabei vor allem in zwei Punkten:

1. Die Reaktion der Jünger auf die Ankündigung des Verrats: Im *Matthäus-* und im *Markus-Evangelium* wendet sich jeder Jünger einzeln Jesus zu und fragt ihn: „Herr, bin ich’s?“³⁸³ Im *Johannes-Evangelium* ist es der an Jesu Brust liegende Johannes, der fragt: „Herr, wer ist’s?“³⁸⁴ Im *Lukas-Evangelium* fangen die Jünger an, „untereinander zu fragen, wer es wohl wäre unter ihnen, der das tun würde.“³⁸⁵

2. Die Antwort von Jesus auf die Frage, wer der Verräter sei: Im *Matthäus-* bzw. im *Markus-Evangelium* ist es derjenige, der die Hand bzw. den Bissen mit Jesus in die Schüssel taucht.³⁸⁶ Im *Johannes-Evangelium* antwortet Jesus: „Der ist’s, dem ich den Bissen eintauche und gebe.“³⁸⁷ Das *Lukas-Evangelium* erwähnt den Bissen Brot nicht. Stattdessen sagt Jesus, dass die Hand des Verräters mit ihm am Tisch sei.³⁸⁸

Aufgrund der liturgischen Bedeutung des Abendmahls wurde diese Szene schon im 6. Jahrhundert in Passionszyklen und in der Buchmalerei dargestellt³⁸⁹ und fand

382 Vgl. Mt 26,17–30; Mk 14,12–26; Lk 22,7–23; Joh 13,21–30.

383 Mt 26,22 sowie Mk 14,19.

384 Joh 13,25.

385 Lk 22,23.

386 Vgl. Mt 26,27 sowie Mk 14,20.

387 Joh 13,26.

388 Vgl. Lk 22,21.

389 Der Christuszyklus in S. Apollinare Nuovo in Ravenna sowie der *Codex Rossanensis* weisen eine Abendmahlsszene auf (vgl. Deichmann, Friedrich Wilhelm: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Band 2: Kommentar, Teil 1*. Wiesbaden (1974), 173.).

in den folgenden Jahrhunderten entsprechend viele bildliche Umsetzungen. In der Bildkomposition des 15. Jahrhunderts können zwei ikonografische Traditionen unterschieden werden, eine italienische und eine deutsche:

In der italienischen *Abendmahl*-Tradition ist auf einem querformatigen Blatt ein langer, rechteckiger Tisch zu sehen, hinter dem die Jünger mit Jesus in der Mitte sitzen. Einzig die Figur des Judas befindet sich auf der dem Betrachter zugewandten Tischseite und schaut zu Jesus hinüber. Dieser hat die Hand zum Redegestus erhoben. Eine solche *Abendmahl*-Ikonografie findet sich auf dem Fresko von Taddeo Gaddi in S. Croce in Florenz (1330–40)³⁹⁰, bei Andrea del Castagnos Werk in San Apollonia in Florenz (1447)³⁹¹, bei Domenico Ghirlandaios Darstellung in San Marco (nach 1480)³⁹² sowie auf dem Fresko von Cosimo Rosselli in der Sixtinischen Kapelle (1481/82)³⁹³. Selbst Leonardo da Vinci plante – wie eine Skizze beweist – für sein *Abendmahl* im Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand die Judasfigur zunächst auf der Jesus gegenüberliegenden Tischseite.³⁹⁴ Erst im fertiggestellten Fresko seines *Abendmahls* platziert Leonardo da Vinci die Figur des Judas neben die von Jesus.³⁹⁵

Nördlich der Alpen findet sich für das *Abendmahl* eine andere Bildtradition. Dort ist auf einem hochformatigen Blatt ein meist runder Tisch zu sehen, um den sich Jesus und seine Jünger versammeln. Jesus sitzt an der hinteren Tischmitte, Judas als Rückenfigur im Bildvordergrund. Beide Figuren sind aufeinander bezogen, indem Jesus – wie im *Johannes-Evangelium* beschrieben – Judas einen Bissen Brot reicht. Die anderen Jünger essen, beten oder verfolgen das Geschehen. Diese Ikonografie findet sich auf etlichen Werken, die Dürer wohl bekannt waren. Dazu gehören das Altarbild des Schongauerkreises in der Dominikanerkirche in Colmar (um 1480)³⁹⁶ sowie der Kupferstich der *Fußwaschung* von Israhel von Meckenem (um 1480)³⁹⁷ mit dem *Abendmahl* als Simultandarstellung im Hintergrund. Ein solches *Abendmahl* findet sich auch im *Schatzbehälter* (1491)³⁹⁸ und im *Speculum passionis* (1507)³⁹⁹. Dagegen fehlt die Szene in der *Kupferstichpassion* von Schongauer.⁴⁰⁰

390 Vgl. Ladwein (2004), 25–26.

391 Vgl. Marchand, Eckard: *Una mensa con figure d'apostoli e del nostro signiore. Ghirlandaios Abendmahlsdarstellungen*. In: *Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance*. Hrsg. von Michael Rohlmann. Weimar (2003), 107.

392 Vgl. Marchand (2003), 89–91.

393 Vgl. Pfisterer, Ulrich: *Die Sixtinische Kapelle*. München (2013), 19–20.

394 Vgl. Syson, Luke und Larry Keith: *Leonardo da Vinci: painter at the court of Milan*. Katalog zur Ausstellung in der National Gallery, London vom 9. November 2011 bis 5. Februar 2012. London (2011), 257.

395 Vgl. *Die Kunst der italienischen Renaissance: Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung*. Hrsg. von Rolf Toman. Köln (1994), 372.

396 Vgl. Kemperdick (2004), 202.

397 Vgl. Warburg (1930), Tafel 12.

398 Vgl. Fridolin (2012), 47. Figur.

399 Vgl. Pinder (1986), 86.

400 Vgl. Kemperdick (2004), 102–113.

3.2.2 Die Interpretation von Dürers Darstellungen des Abendmahls

Es soll nun untersucht werden, auf welche Vorlagen Dürer bei seinen *Abendmahl*-Darstellungen zurückgreift, welche Innovationen er einführt und welche Konsequenzen dies für die theologische und rezeptionsästhetische Interpretation hat.

3.2.2.1 Das *Abendmahl der Kleinen Passion* (um 1509): Eine Verbildlichung des *Lukas-Evangeliums*

Auf dem *Abendmahl der Kleinen Passion* (Abb. 10) ist ein enger, dunkler Raum zu sehen. Dort sitzen Jesus und seine Jünger an einem runden Tisch, auf dem das Passahlamm, einige Teller und Messer sowie ein Becher und ein Stück Brot verteilt sind. Jesus sitzt frontal hinter dem Tisch, ein Kreuznimbus umfängt seinen Kopf, die rechte Hand ist erhoben, mit der linken umfasst er den Jünger Johannes, der mit geschlossenen Augen an seiner Brust ruht. Jesu Blick geht nach vorne zu Judas, der wiederum zu Jesus aufschaut. In der linken Hand hält Judas einen prallen Geldbeutel, seine rechte Hand ruht vor ihm auf dem Tisch. Die anderen Jünger sind einander paarweise und sprechend zugewandt.



10 Albrecht Dürer: *Abendmahl*
(um 1508/09), *Kleine Passion*

Dürer orientiert sich in diesem *Abendmahl* an der deutschen Bildtradition, weicht allerdings in zwei wichtigen Punkten von den Vorbildern ab. Zum einen schaut Jesus den Verräter Judas zwar an, reicht diesem aber keinen Bissen Brot. Zum anderen sind fast alle Jünger paarweise im Gespräch und scheinen über die Worte Jesu zu diskutieren. Beide Elemente – das Fehlen des Brotbissens als auch die miteinander diskutierenden Jünger – weisen eindeutig und ausschließlich auf das *Lukas-Evangelium* als Textquelle hin. Bei dem folgenden Vergleich von Bibeltext und Bildkomposition zeigt

sich, dass Dürer in seinem *Abendmahl der Kleinen Passion* auch weitere Details des lukanischen Textes inszeniert und dabei oftmals von den künstlerischen Vorlagen⁴⁰¹ abweicht:

„Und als die Stunde kam“⁴⁰²

Dürer	Der dunkle Raum und das dunkle Fenster links weisen darauf hin, dass das Passahmahl am Abend stattfindet, so wie es der jüdischen Tradition entspricht.
Vorlagen	Sowohl im <i>Schatzbehälter</i> als auch auf dem Fresko von Leonardo da Vinci lässt der Ausblick auf eine Landschaft mit hellem Himmel vermuten, dass die Feier am Tag stattfindet.

„setzte er sich nieder und die Apostel mit ihm.“

Dürer	Am Tisch sitzen nur Jesus und die zwölf Jünger.
Vorlagen	Auf etlichen deutschen Vorlagen wie im <i>Speculum Passionis</i> ist als zusätzliche Figur ein Wirt im Hintergrund zu sehen, der in keinem Evangelium erwähnt wird.

„Und er sprach zu ihnen: Mich hat herzlich verlangt, dies Passalamm mit euch zu essen, ehe ich leide. Denn ich sage euch, dass ich es nicht mehr essen werde, bis es erfüllt wird im Reich Gottes.“

Dürer	Körperhaltung und Gestik weisen darauf hin, dass Jesus mit den Jüngern spricht. Das erwähnte Passahlamm steht vor ihm auf dem Tisch. Die Ankündigung des Leidens wird durch den kreuzförmigen Strahlennimbus angedeutet.
Vorlagen	Auf den italienischen Vorlagen ist Jesus ebenfalls meist sprechend dargestellt. Auf den Vorlagen der deutschen Künstler scheint Jesus beim Brotreichen an Judas zu schweigen (so im <i>Schatzbehälter</i> und im <i>Speculum passionis</i>).

„Und er nahm den Kelch, dankte und sprach: Nehmt ihn und teilt ihn unter euch; denn ich sage euch: Ich werde von nun an nicht trinken von dem Gewächs des Weinstocks, bis das Reich Gottes kommt.“

Dürer	Der Wein ist durch die große Kanne am rechten unteren Bildrand angedeutet.
-------	--

401 Auf die erwähnten Vorlagen wird in Kapitel 3.2.1 eingegangen..

402 Die jeweils ausgerückten Verse entsprechen dem Abendmahlsbericht in Lk 22,14–23. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird nicht jeder Vers einzeln als Zitat belegt.

Vorlagen Weinkannen oder Weinkrüge finden sich auch auf einigen Vorlagen wie dem *Speculum passionis*.

„Und er nahm das Brot, dankte und brach's und gab's ihnen und sprach: Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; das tut zu meinem Gedächtnis. Desgleichen auch den Kelch nach dem Mahl und sprach: Dieser Kelch ist der neue Bund in meinem Blut, das für euch vergossen wird!“

Dürer Auf dem Tisch befinden sich ein Stück Brot sowie ein Becher. Dies kann als Entsprechung zu Brot und Kelch bzw. Leib und Blut Christi in den Einsetzungsworten interpretiert werden.

Vorlagen Auf keiner der oben genannten Vorlagen findet sich nur ein Becher und nur ein Stück Brot auf dem Tisch.

„Doch siehe, die Hand meines Verräters ist mit mir am Tisch.“

Dürer Die rechte Hand von Judas – und nur seine – ruht auf dem Tisch.
Vorlagen In den deutschen Vorlagen streckt Judas seine Hand meist Jesus entgegen.

„Denn der Menschensohn geht zwar dahin, wie es beschlossen ist; doch weh dem Menschen, durch den er verraten wird!“

Dürer Jesus blickt während seiner Rede zu Judas und macht damit deutlich, dass er seinen Verräter kennt, auch wenn dieser den Geldbeutel versteckt hält. Die Jünger nehmen diese Beziehung nicht wahr und können auch Judas als Verräter nicht erkennen.

Vorlagen In den deutschen Vorlagen tritt Jesus durch das Brotreichen mit Judas in eine direkte Beziehung und zeigt ihn damit öffentlich für alle als Verräter an.

„Und sie fingen an, untereinander zu fragen, wer es wohl wäre unter ihnen, der das tun würde.“

Dürer Die Jünger wenden sich paarweise zu und diskutieren miteinander. Keiner der Jünger schaut dabei zu Jesus oder spricht ihn an.
Vorlagen Auch in den Vorlagen kommen miteinander redende Jünger vor. Meist sind jedoch mit Essen, Trinken, Beten oder Zuhören beschäftigt. Nur im Fresko von Leonardo da Vinci ist zu erkennen, dass die Jünger sehr emotional auf Jesu Anschuldigung des Verrats reagieren. Dabei wenden sie sich aber nicht nur einander, sondern auch Jesus zu. Da Vinci kombiniert demnach die An-

gaben von *Markus-* und *Matthäus-Evangelium* mit denen des *Lukas-Evangeliums*.

Dieser Text-Bildvergleich zeigt, dass sich Dürer bei seinem *Abendmahl der Kleinen Passion* sehr genau an die Vorgaben des *Lukas-Evangeliums* hält und bemüht ist, diese auch in kleinen Details umzusetzen. Einzig die Figur des Johannes an der Brust Jesu wird nicht bei Lukas, sondern nur bei Johannes erwähnt,⁴⁰³ war aber als traditionelles Bildelement für Dürer wohl nicht wegzudenken.

Dürer bezieht in seinem Holzschnitt des *Abendmahls* den Betrachter in das Bildgeschehen ein. Dieser schaut in leichter Aufsicht auf die Szene. Wie aus einer Theaterloge verfolgt er das Geschehen auf einer Art Bühne. Der schmale Bereich am unteren Bildrand reicht jedoch nicht aus, damit der Betrachter imaginär in das Bild eintreten kann. Dennoch führen die Rückenfiguren im Bildvordergrund, die angeschnittene Szene und die dadurch bedingte Nahsichtigkeit den Betrachter dicht an das Geschehen heran.

Das Künstlermonogramm befindet sich am unteren Bildrand und damit am Rand der Szene. Durch seine Position führt es den Blick zu Judas und zu dessen Geldbeutel – das einzige sichere Indiz für dessen Verrat. Dieser Geldbeutel ist für den Betrachter, nicht aber für die Jünger sichtbar, ansonsten wäre deren Diskussion unsinnig. Der Betrachter hat demnach einen Wissensvorsprung gegenüber den Bildfiguren. Jesu Blick zu Judas zeigt, dass auch er Kraft seiner Göttlichkeit um den Verrat des Judas weiß.

Zusammenfassende These: Dürer orientiert sich in seinem *Abendmahl der Kleinen Passion* bei der Bildkomposition an den deutschen Vorlagen. Er bricht aber mit der Tradition, indem er den Brotbissen an Judas auslässt und die Jünger miteinander diskutierend zeigt. Beide Elemente werden nur im Abendmahlsbericht des *Lukas-Evangeliums* erwähnt. Ein Vergleich des Lukastextes mit dem Holzschnitt Dürers zeigt, dass der Künstler sich auch bei anderen Textdetails sehr genau an die lukanische Vorgabe hält und diese bildlich umsetzt. Trotz der Nahsichtigkeit bleibt der Betrachter außerhalb der Szene, wird aber durch Dürers Monogramm auf die entscheidende Bildszene – den versteckt gehaltenen Geldbeutel des Judas – verwiesen. Damit hat der Betrachter nicht nur einen Wissensvorsprung gegenüber den Bildfiguren, sondern kann sich auch mit Jesus solidarisieren, da dieser ebenfalls um den Verräter weiß.

403 Vgl. Joh 13,23.

3.2.2.2 Das *Abendmahl der Großen Passion* (um 1510): Eine humanistische Künstlerkonkurrenz zu Ghirlandaio und Leonardo da Vinci

Nahezu zeitgleich zum *Abendmahl der Kleinen Passion* gestaltet Dürer das *Abendmahl seiner Großen Passion* (Abb. 11). Dafür wählt er mit der Ankündigung des Verrats und der aufgeregten Reaktion der Jünger denselben Augenblick des Geschehens, orientiert sich nun aber an der traditionellen italienischen Ikonografie.



11 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (1510), *Große Passion*

Die Abendmahlsfeier findet in einem hohen, Kreuzgrat gewölbten Raum statt. An der hinteren Rückwand ist mittig ein dunkles rundes Fenster, an der rechten Wand ein schmales Fenster zu sehen. Im Vordergrund steht ein langer rechteckiger, für das Passahmahl gedeckter Tisch. Seitlich und dahinter sitzen Jesus und elf seiner Jünger. Liebevoll hält Jesus Johannes im Arm, sein Kopf ist geneigt, die Augen geschlossen, die linke Hand erhoben, ein Strahlennimbus umfängt seinen Kopf. Links und rechts von Jesus sitzen, eng beieinander und doch ein wenig von Jesus getrennt, die anderen Jünger. Aufgeregt wenden sie sich einander zu, schauen sor-

genvoll oder auch anklagend zum nächsten, ballen die Faust oder ergreifen sogar ein Messer. Von ihnen unbeachtet schaut der vor dem Tisch sitzende Judas auf das Geschehen. Lauernd wie eine Katze sitzt er als Rückenfigur auf einem Schemel, den Körper nach vorne gebeugt, den Blick zu Jesus gewandt. Sein Körper erscheint trotz des weiten Gewandes kraftvoll, seine Waden muskulös. In der rechten Hand hält er einen prallen Geldbeutel. Die linke Hand erhebt er vor dem Körper in Richtung Jesu. Vor ihm befinden sich neben einem Glas und einem Teller auch ein Messer, das auf Jesus weist. Am linken Bildrand steht – sehr präsent und dem Betrachter frontal zugewandt – ein Wirt. In vorgebeugter Haltung schenkt er Wein aus einer Kanne in einen Becher. Vor ihm auf dem Boden befindet sich ein weiterer Krug.

Dürer orientiert sich in dem *Abendmahl der Großen Passion* mit dem rechteckigen Abendmahlstisch parallel zur unteren Bildkante an der italienischen *Abend-*

mahl-Tradition. Allerdings rücken bei Dürer durch das Hochformat die Jünger enger zusammen. Dadurch wirken ihre Emotionen, Bewegungen und Blicke intensiver als in den Vorlagen. Auch in dem *Abendmahl*-Fresko von Leonardo da Vinci (1495–98) sind die Jünger emotional dargestellt. Daher sieht Winkler Dürers Werk von da Vincis Fresko beeinflusst.⁴⁰⁴ Dieses wurde bereits kurze Zeit nach der Vollendung in vielen druckgraphischen Reproduktionen verbreitet.⁴⁰⁵ So hätte auch Dürer spätestens bei seinem Venedigaufenthalt in den Jahren 1505 bis 1507 davon Kenntnis bekommen können. Allerdings setzt da Vinci in seinem Fresko das Geschehen in einen Raum mit flacher Holzdecke und auch die schwächliche, unscheinbare Judasfigur hinter dem Tisch hat nichts mit dem kraftvollen Judas in Dürers Holzschnitt gemein.



12 Domenico Ghirlandaio: *Abendmahl* (1480)
Fresko im Refektorium des Klosters Ognissanti in Florenz

Auf der Suche nach einem anderen Vorbild kommt das *Abendmahl* von Ghirlandaio aus dem Refektorium des Humiliatenklosters Ognissanti in Florenz (Abb. 12) in Frage, das 1480 entstand und vielfach nachgeahmt wurde.⁴⁰⁶ Ein Vergleich des Freskos mit Dürers Holzschnitt zeigt drei wichtige Parallelen:

1. Der Raum: Ghirlandaio nutzt für sein *Abendmahl*-Fresko die reale Wand an der Schmalseite des Refektoriums. In dem zweijochigen Raumabschluss gestaltet er ein Kreuzgratgewölbe sowie Fenster an den Außenwänden. Dürer scheint für seinen Holzschnitt nicht nur die Figuren, sondern auch die Architektur des rechten

404 Vgl. Winkler (1957), 222.

405 Vgl. Zöllner, Frank: *Leonardo da Vincis „Abendmahl“ zwischen Kanonisierung und Kontextualisierung*. In: *Kanon Kunstgeschichte: Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Band 2: Neuzeit*. Hrsg. von Kristin Marek und Martin Schulz. Paderborn (2015), 195.

406 Vgl. Marchand (2003), 89.

Joches der Vorlage zu übernehmen und lediglich die Gestaltung der Lünetten zu ändern, wobei statt des hellen Landschaftsausblicks nun Mauerwerk und ein dunkler Okulus zu sehen sind.

2. Die Judasfigur: In beiden Werken sitzt Judas isoliert von den anderen Jüngern alleine vor dem Tisch. Bei Ghirlandaio schaut er aufrecht sitzend und mit erhobem Kopf zu Jesus, den linken Arm hochmütig auf den Oberschenkel gestützt. Auch bei Dürer wirkt Judas trotz der gebeugten Haltung äußerst selbstbewusst. Der angespannte Körper, die muskulösen Waden sowie die offene Hand in der Nähe des Messers zeugen von der Entschlossenheit, den verräterischen Plan umzusetzen.⁴⁰⁷

3. Die Künstlersignatur: Sowohl Ghirlandaio als auch Dürer platzieren die Datierung in der Mitte des unteren Tischgestells.

Diese Parallelen weisen darauf hin, dass Dürer sich für sein *Abendmahl der Großen Passion* nicht an dem Fresko von Leonardo da Vinci orientierte, sondern vielmehr in eine Künstlerkonkurrenz zu diesem tritt, wobei Ghirlandaios *Abendmahl*-Fresko für beide Werke als Vorbild gelten kann.

Ein Vergleich von Dürers *Abendmahl* mit Ghirlandaios Fresko offenbart allerdings auch einige Unterschiede:

1. Die auffälligste Differenz ist das veränderte Bildformat. Dürer wählt entgegen der Vorlage ein Hochformat und schafft damit eine Dominanz der vertikalen Mittelachse. Diese wird nicht nur durch das dreibeinige Tischgestell und die Falte der Tischdecke betont, sondern verbindet die Bildelemente von Passahlamm, dunklem Okulus und Kreuzgratgewölbe auch inhaltlich mit der Figur Jesu. Das Passahlamm steht dabei stellvertretend für Jesu Opfertod.⁴⁰⁸ Das Fenster deutet durch die kreisrunde, mathematisch-perfekte Form die Göttlichkeit Jesu an, zeigt aber mit dem dunklen Ausblick auch das menschliche Leid des Gottessohnes. Das Kreuz des Gewölbes über der Jesusfigur verweist auf die Kreuzigung. Dürers *Abendmahl* kann daher nicht nur – wie bei Ghirlandaio – als Verbildlichung des Abendmahlsgeschehens, sondern auch theologisch als Vorwegnahme der Passion Jesu gedeutet werden.⁴⁰⁹

2. Bei der Anordnung der Jünger orientiert sich Dürer zwar an Ghirlandaio und setzt ebenfalls nur Judas auf die dem Betrachter zugewandte Tischseite. Allerdings ist dessen Sonderstellung bei Dürer durch das enge Zusammenrücken der anderen Jünger und vor allem durch das Hinzufügen des Wirtes vorne links unauffälliger als bei dem italienischen Vorbild. Ebenso weicht Dürer bei der Körperhaltung des Judas von Ghirlandaio ab. Während Ghirlandaio Judas aufrecht sitzend, mit stolz

407 Winkler interpretiert die Körperhaltung des Judas als lämmelhaft und nachlässig (vgl. Winkler (1957), 222.). Gegen diese These spricht die kräftige und angespannte Muskulatur des Judas sowie seine konzentrierte Ausrichtung auf Jesus.

408 Am Anfang des *Johannes-Evangeliums* sagt Johannes der Täufer über Jesus: „Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt!“ (Joh 1,29b.).

409 Vgl. Leonhardt (2009), 349.

erhobenem Kopf und hoffärtig präsentiert,⁴¹⁰ hat Judas bei Dürer durch seine gebeugte Haltung etwas Lauerndes und Hinterhältiges. Wie ein Löwe schaut er – un beobachtet von den anderen – auf sein Opfer, das nichts Böses zu ahnen scheint. Dürer charakterisiert seine Judasfigur demnach als einen Verräter, der Jesus möglichst unauffällig an die Pharisäer ausliefern möchte – so wie es im *Lukas-Evangelium* heißt: „Und er [...] suchte eine Gelegenheit, dass er ihn an sie ausliefere ohne Aufsehen.“⁴¹¹

3. Auf dem Fresko von Ghirlandaio sitzen die Jünger nebeneinander hinter dem Tisch. Erstmals sind sie nicht mehr isoliert, sondern einander paarweise zugewandt und bewegt dargestellt. Trotzdem ist noch eine gewisse Vereinzelnung und Kontemplation zu erkennen, die Marchand als Aufforderung zur *Imitatio Apostolorum* deutet.⁴¹² Dabei kann jeder Jünger als Identifikationsfigur und Vorbild für den Betrachter angesehen werden. Dürer rückt in seinem *Abendmahl* die hinteren Jünger auf engem Raum zusammen, so dass sie nicht mehr vereinzelt, sondern als Gruppen von je fünf Jüngern links und rechts neben Jesus wahrgenommen werden. Dadurch erscheint es schwierig, einzelne Jünger als Identifikationsfiguren zu erleben. Als solche kommen nur die Figuren von Johannes und Judas sowie der Wirt in Frage:

Der Jünger Johannes: In Dürers *Abendmahl* liegt Johannes unmittelbar vor Jesus. Sein Kopf schmiegt sich an Jesu Brust, dieser umfängt ihn schützend mit seinem Arm. Jesus und Johannes bilden eine unauflöslich scheinende Einheit. Der Kopf des Johannes bildet dabei nicht nur den Mittelpunkt des Bildes, sondern befindet sich auch auf der vertikalen Mittelachse, die bereits auf den Kreuzestod Jesu verweist. Die Nähe von Johannes zu Jesus impliziert, dass dieser auch im Leiden bei Jesus bleiben wird – anders als Petrus, der Jesus zwar anschaut, sich aber in seiner Körperhaltung von ihm abwendet.⁴¹³ Marchand sieht in Johannes eine Figur der *Vita Contemplativa*,⁴¹⁴ die den Betrachter als Identifikationsfigur auffordert, sich ebenfalls zu Jesus zu bekennen. Schauerte weist dabei auf die besondere Rolle des Johannes als Sinnbild einer hingebungsvollen Passionsmystik hin.⁴¹⁵

Der Jünger und Verräter Judas: Judas kann – wie bereits erläutert – durch seine lauernde Haltung und den vor den Blicken der anderen Bildfiguren verborgen gehaltenen Geldbeutel als ein Jünger angesehen werden, der den Verrat an Jesus ohne Aufsehen bewerkstelligen will. Allein der Betrachter vor dem Bild weiß um seine Absicht und auch um seine Entschlossenheit, den Plan in die Tat umzusetzen. Nun ist es aber gerade die hell gewandete, bedeutungsperspektivische Rückenfigur

410 Vgl. Marchand (2003), 97.

411 Lk 22,6.

412 Vgl. Marchand (2003), 92.

413 Ebenso wird in der Passionsgeschichte berichtet, dass Petrus Jesus dreimal verleugnet und auch bei der Kreuzigung nicht anwesend ist. Dagegen steht Johannes zusammen mit Maria beim Tod Jesu am Kreuz (vgl. Joh 1,25–27 und Joh 20,25–27.).

414 Vgl. Marchand (2003), 96.

415 Vgl. Schauerte (2017), 125.

des Judas, die den Betrachter in das Bildgeschehen hineinführt. Diese Identifikation des Betrachters mit dem Verräter erscheint auf den ersten Blick irritierend. Wird das Abendmahls geschehen allerdings aus dem historischen Kontext gelöst und als Sinnbild der liturgischen Eucharistiefeyer gedeutet, so konnte ein zeitgenössischer Betrachter in Judas einen Menschen erkennen, der – wie er selbst – Schuld auf sich geladen hat. Judas wäre dann im übertragenen Sinn die Identifikationsfigur für den sündigen Menschen, der in seinem Leben immer wieder aufs Neue gegen die Gebote Gottes verstößt und der Gnade Christi bedarf, die ihm im Abendmahl gewährt wird. Dass Dürer sich ebenfalls und gerade beim Anblick des Passionsgeschehens als sündigen Menschen empfand, belegt ein Gebet, mit dem der Künstler sein Passionsgedicht *Die sieben Tagzeiten* beschließt:

„O almechtiger herr vnd gott, Die groß marter, die glitten hat
Jhesus, dein aingeborner sohn, Damit er für vns gnug hat thon,
Die btrachten wir mit jnnigkeit. O Herr, gib mir war rew vnd leid
Vber mein sündt vnnd besser mich, Deß bitt jch gantz mit hertzen dich.
Herr, du hast Vberwundtung thon, So mach vns theillhaft deß siges cron.“⁴¹⁶,

„O allmächtiger Herr und Gott, Die gross Marter glitten hot
Jesus, dein eingeborner Suhn, Damit er für uns gnug hat thun,
Die btrachten wir mit Innigkeit. O Herr, gib nur wahr Reu und Leid
Ueber mein Sünd und besser mich, Des bitt ich ganz von herzen dich.
Herr du hast Ueberwindung thon, Drum mach mich theilhaft des Siegs Kron.“⁴¹⁷

Der Wirt: In Dürers *Abendmahl* ist im linken Bildvordergrund ein Wirt zu sehen. Solche Wirtsfiguren, die sich in keiner kanonischen Textvorlage finden, kommen auch auf einigen deutschen Vorlagen vor, bleiben dort aber als Assistenzfiguren im Hintergrund.⁴¹⁸ Dürer rückt den Wirt nun erstmals in den Bildvordergrund und gibt ihm so eine hervorgehobene Stellung. Mit dem Rücken zum Abendmahlstisch und damit dem Betrachter zugewandt, gießt er versonnen Wein aus der Kanne in einen Becher. Von dem aufgewühlten Treiben im Hintergrund scheint er keine Notiz zu nehmen. Die Verschattung seiner Gestalt – im Gegensatz zum hell beleuchteten Judas – korrespondiert mit seiner Blindheit für das christliche Heilsgeschehen. Der Wirt könnte demnach als ein Mensch verstanden werden, für den Jesus keine Bedeutung hat. Er erkennt weder die Göttlichkeit Jesu noch die Heilswirkung des Abendmahls. Im historischen Kontext kann er als hellenistischer oder römischer Heide interpretiert werden, im zeitgenössischen Kontext des beginnenden 16. Jahrhunderts als ein Mensch, der sein Leben nicht an Christus und seinen ethischen und theologischen Werten ausrichtet.

416 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 136.

417 *Albrecht Dürer Schriften* (1961), 92.

418 Dies gilt beispielsweise für das *Abendmahl des Speculum passionis* (Abb. 39).

Mit dieser Dreieckskonstellation von Johannes, Judas und dem Wirt innerhalb der Bildkomposition schafft Dürer drei Identifikationsfiguren, die den Betrachter auffordern, seine Einstellung zu Jesus Christus und dem christlichen Glauben zu reflektieren. Johannes stellt dabei mit seiner Nähe zu Jesus das Ideal der *imitatio Christi* dar. Allerdings wirkt der quergestellte Abendmahlstisch wie eine Grenze zwischen der Johannes-Jesus-Gruppe und dem Betrachter selbst. Letzterer befindet sich wie Judas und der Wirt auf der Außenseite des Tisches und damit in einem vom eigentlichen Heilsgeschehen getrennten Bereich. So gerne der Betrachter sich auch in Johannes erkennen würde, die Figuren von Judas und dem Wirt sind ihm näher. Dürer scheint damit zeigen zu wollen, dass der Betrachter sich zwar nach der Nähe Jesu sehnt, durch sein sündhaftes und gedankenloses Leben aber immer in einer gewissen Distanz zu Jesus bleiben wird.

Diese These wird durch die Position des Künstlermonogramms im Bild gestützt. Dürer platziert es am vorderen Bereich des Tisches und damit in dem Bildbereich, dem allein Judas und der Wirt zugeordnet sind. Allerdings befindet sich das Monogramm auf der vertikalen Mittelachse des Bildes und führt damit nicht nur zu Jesus und Johannes, sondern stellt sich auch in eine Reihe mit den Bildelementen von Passalamm, Okulus und Kreuzgewölbe, die das Leid Jesu versinnbildlichen. Zudem ahmt das Monogramm durch seine liegende Ausrichtung die Figur des Johannes und damit die *Vita Contemplativa* nach. Dürers Monogramm erscheint wie ein persönliches Bekenntnis des Künstlers, der sich trotz aller Sündhaftigkeit nach der unmittelbaren Nähe Jesu sehnt und trotz aller Distanz und Fehlbarkeit in die Nachfolge Jesu eintreten möchte.

Dürer gestaltet sein *Abendmahl der Großen Passion* mit dem Element des Goldenen Schnitts. Dieser unterteilt das Bild unmittelbar über den Köpfen von Petrus und Jesus. Im unteren Bereich finden sich alle Figuren, im oberen Bereich nur Architektur. Dabei können einige Bildelemente des oberen Bereiches mit den darunterliegenden Figuren assoziiert werden. So verweisen der dunkle Okulus sowie das Kreuzgratgewölbe auf Jesus und dessen Kreuzestod. Der Riss an der rechten Wand – in dem ansonsten makellosen Gewölbe – weist exakt auf Judas, der durch seinen Verrat die vollkommene Gemeinschaft der Jünger mit Jesus zerstören wird. Somit spiegelt der obere Bereich des Bildes mit Okulus, Kreuz und Riss in abstrakter Symbolik das Geschehen der Bildfiguren im unteren Bereich wider. Greift Dürer hier womöglich die Ideenlehre des Platon auf, wenn er dem realen Geschehen eine geistige Abstraktion gegenüberstellt?⁴¹⁹

Dürer hat die zwölf Holzschnitte der *Großen Passion* in zwei verschiedenen Phasen geschaffen. Das *Abendmahl* gehört zu den fünf Grafiken, die erst 1510 und damit

419 Ein Eintrag in der Vorrede zu seinem *Lehrbuch der Malerei* lässt vermuten, dass Dürer sich mit den Gedanken des griechischen Philosophen und seiner Lehre um 1510 auseinandersetzte: „Vnd obs müglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnneren ideen, do van Plato schreibt, aileg etwas news durch die werck aws tzwgissen.“ (*Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 109.).

als Ergänzung zu den bereits um 1496 bis 1498 datierten Werken entstanden sind. Letztere waren als gedruckte Blätter seit Jahren im Umlauf und einem breiten Publikum bekannt.⁴²⁰ In der 1511 publizierte Buchausgabe der *Großen Passion* konnte der Betrachter nun neben den vertrauten auch die neuen Holzschnitte sehen und dabei durchaus künstlerische und stilistische Unterschiede feststellen.⁴²¹ Trotzdem versteht Dürer sein Passionsbuch als Einheit. Dies ist bei einem Vergleich des 1510 datierten *Abendmahls* (Abb. 13) mit der um 1498 entstandenen *Kreuzigung* (Abb. 14)



13 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (1510), *Große Passion*



14 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (um 1498), *Große Passion*

zu sehen. In beiden Bildern ist der Kopf Jesu nicht nur grafisch gleich groß, sondern auch im selben Winkel geneigt. Zudem ist die Physiognomie mit den geschlossenen Augen und den herabgezogenen Mundwinkeln identisch. Diese Übereinstimmung beider Szenen kann einerseits theologisch gedeutet werden. Die Zusage Jesu beim *Abendmahl*, er gebe in Brot und Wein seinen Leib und sein Blut für die Menschen zur Vergebung der Sünden, wird in seinem Kreuzestod Realität. Andererseits werden durch diese Analogie die verschiedenen datierten Holzschnitte der *Großen Passion* miteinander verknüpft. Dürer zitiert im *Abendmahl* seine eigene, mehrere Jahre zuvor entstandene *Kreuzigung*. Dies ist nicht nur eine Reminiszenz an die frühen Werke der Passionsfolge, sondern bringt für den Betrachter schon in der ersten

420 Vgl. Fröhlich *Die Große Passion* (2002), 176.

421 Vgl. Wölfflin (1943), 82.

Szene des Buches die Erkenntnis, dass alte und neue Holzschnitte trotz der stilistischen Unterschiede hinsichtlich ihrer theologischen Aussage eine in sich geschlossene Einheit bilden.

Zusammenfassende These: In seinem *Abendmahl der Großen Passion* orientiert sich Dürer mit dem querrchteckigen Tisch an der italienischen Ikonografie. Mit seinem Werk tritt er in eine Künstlerkonkurrenz zu Leonardo da Vincis berühmten Fresko in Mailand, die eigentliche Inspirationsquelle ist jedoch ein *Abendmahl* von Ghirlandaio. Dürer ändert dessen Querformat in ein Hochformat und weist in der Mittelvertikale mit Passahlamm, dunklem Okulus und Kreuzgratgewölbe über das Abendmahls geschehen hinaus auf die Passion Jesu. Während bei Ghirlandaio die Jünger den Betrachter zur Kontemplation aufrufen, gestaltet Dürer in seiner *Abendmahl*-Szene drei sehr unterschiedliche Identifikationsfiguren. Dabei verkörpert Johannes an der Brust Jesu die *Vita Contemplativa* und fordert den Betrachter zur *imitatio Christi* auf. Dagegen stehen der auf Verrat sinnende Judas und der sich vom Geschehen abwendende Wirt für den sündigen bzw. für den an Jesus Christus desinteressierten Menschen. Der Betrachter befindet sich – ebenso wie die Signatur Dürers – zusammen mit Judas und dem Wirt vor dem Tisch und damit in einem von Jesus getrennten Bereich. Das Künstlermonogramm weist dem Betrachter jedoch durch die liegende Ausrichtung und die Position auf der Mittelvertikale den Weg zu Jesus inmitten von Sünde und Nichtachtung. Die Tatsache, dass in der *Großen Passion* der Kopf Jesu im *Abendmahl* von 1510 grafisch nahezu identisch mit dem Kopf Jesu in der um 1498 entstandenen *Kreuzigung* ist, weist darauf hin, dass Dürer das *Abendmahl* nicht nur theologisch als Vorwegnahme der *Kreuzigung* interpretiert, sondern die 12 Holzschnitte der *Großen Passion* trotz der zeitlichen Spanne von über zehn Jahren und trotz der stilistischen Weiterentwicklung als Einheit versteht.

3.2.2.3 Das *Abendmahl* im Holzschnitt von 1523:

Ein Bekenntnis zu Martin Luther?

Dürers 1523 datierter Holzschnitt *Abendmahl* (Abb. 15) erinnert trotz des Querformats auf den ersten Blick an die Figurenkonstellation des *Abendmahls* der *Großen Passion* (Abb. 13). Jesus sitzt, von einem Kreuznimbus umgeben, zusammen mit dem vor ihm ruhenden Johannes in der Mitte eines quergestellten Tisches, zu beiden Seiten gruppieren sich je fünf Jünger. Allerdings fehlt nun die Figur des Judas. Im Gegensatz zur Darstellung der *Großen Passion* ist der Okulus an der Rückwand auch nicht dunkel, sondern hell und statt des Kreuzgratgewölbes ist eine flache Holzdecke angedeutet. Somit fehlen die symbolischen Bildelemente des Kreuzestods Jesu, die auf dem früheren Holzschnitt zu sehen sind. Dies gilt auch für das Passahlamm, auf dem Tisch steht nun nur noch ein großer Kelch.

All dies weist darauf hin, dass Dürer in diesem Holzschnitt nicht mehr das biblische Geschehen, sondern das Sakrament der liturgischen Abendmahlsfeier zeigt.⁴²² Zu dieser These passt zum einen, dass auf Jesu Hand das Wundmal der Kreuzigung und demnach der auferstandene Christus zu sehen ist. Zum anderen verweist die



15 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (1523)
Holzschnitt

Patene vor dem Tisch zusammen mit dem Kelch auf dem Tisch – ebenso wie Brotkorb und Weinkanne – auf die Eucharistiefeyer. Im Gegensatz zu seinen anderen *Abendmahl*-Darstellungen stellt Dürer das Geschehen in Untersicht dar. Das deutet – zusammen mit der Nahsichtigkeit der Patene auf dem Boden – darauf hin, dass Dürer den Betrachter nicht stehend, sondern kniend wie in einer realen Eucharistiefeyer im Bildgeschehen mitdenkt. Die Christusfigur wäre in dem Bildnis dann im Sinne der Realpräsenz Christi zu deuten – eine dogmatische Lehre, die sowohl die katholische Kirche als auch der lutherische Glauben vertritt.⁴²³ Die Tatsache, dass sowohl Kelch und als auch Patene im Bild so präsent sind, kann auch als Beleg für das Abendmahl in beiderlei Gestalt und damit als Bekenntnis des Künstlers zu Luthers Abendmahlslehre interpretiert werden.⁴²⁴ Dies würde bedeuten, dass Dürer sich bereits um das Jahr 1523 – und damit zwei Jahre vor Einführung der Reformation in Nürnberg⁴²⁵ – öffentlich auf die Seite Luthers stellte.

422 Vgl. Appuhn (1985), 98.

423 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 352–253.

424 Vgl. Panofsky ²(1995), 296.

425 Vgl. Endres (2000), 36.

Schauerte spricht dem *Abendmahl*-Holzschnitt von 1523 die Urheberschaft Dürers ab.⁴²⁶ Als Begründung führt er an, dass „das äußerst grob [...] geschnittene Blatt“⁴²⁷ Nachlässigkeiten und Ungereimtheiten in der Physiognomie der Figuren und in der Raumperspektive im Vergleich zu Dürers ebenfalls 1523 datierter Federzeichnung *Abendmahl* (Abb. 16) aufweise. Schauerte sieht in dem Holzschnitt ein Werk des Nürnberger Künstlers Sebald Beham. Daher könne es auch nicht als ein Bekenntnis Dürers zum lutherischen Abendmahl verstanden werden. Vielmehr habe Dürer – so Schauerte – in keinem seiner öffentlichen Werke Stellung in der Abendmahlsfrage bezogen.⁴²⁸

Auch wenn die qualitativen Nachlässigkeiten in Dürers *Abendmahl*-Holzschnitt von 1523 nachvollzogen werden können, sprechen doch drei Gründe gegen die These von Schauerte. Zum ersten muss Dürers Federzeichnung des *Abendmahls* von 1523 nicht unbedingt als Vorlage für den Holzschnitt gedient haben, sondern könnte eine weitere Interpretation desselben Bildthemas gewesen sein.⁴²⁹ Dies würde die Unterschiede beider Werke erklären. Zum zweiten hat Sebald Beham ebenfalls einen Holzschnitt des *Abendmahls* (1520/30) geschaffen, in dem er aber eindeutig auf Dürers *Kleine Passion* zurückgreift.⁴³⁰ Zum dritten findet sich in dem Holzschnitt des *Abendmahls* von 1523 auf der kleinen Tafel im Bildvordergrund Dürers Signatur. Hier stellen sich gleich zwei Fragen: Wenn dieser Holzschnitt tatsächlich von Beham stammt, warum fügt er dann die Signatur Dürers ein? Und wenn Dürer, wie von Schauerte postuliert, ganz bewusst in keinem seiner Werke im Abendmahlsstreit öffentlich Stellung beziehen wollte, warum lehnt er die Publikation dieses Werkes nicht ab oder distanziert sich öffentlich davon, wenn sie nicht von ihm stammt? Dafür gibt es jedoch keinen Hinweis. All dies spricht dafür, dass der *Abendmahl*-Holzschnitt von 1523 Dürers Werk ist und als Bekenntnis des Künstlers gelten kann.

Zusammenfassende These: Dürers Holzschnitt *Abendmahl* von 1523 erscheint wie eine Fortführung des *Abendmahls* der *Großen Passion* aus dem Jahr 1510. Auf dem früheren Werk ist das biblische Abendmahls geschehen mit Judas, Passahlamm sowie dunklem Okulus und Kreuzgratgewölbe als Hinweise auf den nahen Kreuzestod Jesu zu sehen. Das spätere Werk zeigt dagegen die liturgische Abendmahlsfeier ohne Judas, mit dem hellen Licht der Realpräsenz Christi und mit Brot und Wein als Zeichen des lutherischen Abendmahls in beiderlei Gestalt. In diesem *Abendmahl* geht es Dürer weniger um die Darstellung der Sündhaftigkeit des Menschen als vielmehr um dessen Erlösung durch die Realpräsenz Christi in der Eucharistiefeier.

426 Vgl. Schauerte (2017), 127–130.

427 Schauerte (2017), 43.

428 Vgl. Schauerte (2017), 44.

429 Siehe Kapitel 3.2.2.4.

430 Vgl. Schauerte (2017), 43.

3.2.2.4 Zwei Zeichnungen zum *Abendmahl*

Neben den drei Holzschnitten gestaltete Dürer auch zwei Zeichnungen zum *Abendmahl*. Auf diese soll hier kurz eingegangen werden.

Die bereits erwähnte querformatige Zeichnung *Abendmahl* aus dem Jahr 1523 (Abb. 16) könnte auf den ersten Blick als Studie für den ebenfalls 1523 datierten Holzschnitt des *Abendmahls* (Abb. 15) angesehen werden. Dafür spricht der quergestellte Tisch, das Fenster auf der rechten Seite, die angedeutete flache Holzdecke und der Kelch auf dem Tisch. Es

finden sich in der Zeichnung jedoch auch etliche Abweichungen gegenüber dem Holzschnitt. So sind auf der Zeichnung nicht 12, sondern 13 Bildfiguren einschließlich Judas zu sehen. Jesus sitzt auch nicht in der Tischmitte, sondern unscheinbar und ohne Nimbus am linken Bildrand. Das runde Fenster des Holzschnitts fehlt ebenso wie Patene, Brotkorb und Weinkanne. Dafür sind auf



16 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (1523)
Federzeichnung

dem Tisch neben dem Kelch zusätzlich Brot, Teller und Becher zu sehen. Zudem ist die Szene in Aufsicht dargestellt. All dies weist darauf hin, dass Dürer mit dieser Zeichnung eine eigenständige Bildkomposition entwickelte. Auffällig ist dabei vor allem Dürers Spiel mit dem Betrachter. Dessen Blick fällt zunächst wie gewohnt in die Bildmitte, wo er Jesus hinter dem Tisch sitzend erwartet, aber einen jungen Mann mit zeitgenössischer Frisur vorfindet. Erst auf den zweiten Blick ist Jesus am linken Bildrand zu erkennen.

In Dürers undatiertes Zeichnung *Abendmahl*⁴³¹ sprechen Art und Position des Künstlermonogramms dafür, dass es sich bei der Skizze um ein Frühwerk des Künstlers handelt, welches vor 1498/99 entstand.⁴³² Entsprechend orientiert sich die Bildkomposition an der traditionellen deutschen Ikonografie. Es ist die einzige *Abendmahl*-Darstellung Dürers, in der Jesus Judas einen Bissen Brot reicht.

431 Vgl. Winkler (1936), Abb. 34.

432 In Dürers frühen Druckgrafiken bis ca. 1500 findet sich das Künstlermonogramm am unteren Bildrand in der Mitte. Dies zeigen beispielsweise die frühen Holzschnitte der *Großen Passion* sowie die Holzschnitte der *Apokalypse*, die in der Zeit zwischen 1496 und 1498 datiert werden (vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band II* (2002), 176–213 sowie 67–104.).

3.3 Dürers Darstellungen zu *Ecce Homo*

In Dürers Gesamtwerk finden sich vier Darstellungen zu der Passionsszene *Ecce homo*. Diese gehören der *Großen Passion* (um 1498), der *Grünen Passion* (1504), der *Kleinen Passion* (um 1509) sowie der *Kupferstichpassion* (1512) an.

3.3.1 Schriftliche Quellen und künstlerische Vorlagen

Die Passionsszene *Ecce Homo* – auch *Schaustellung* genannt – beschreibt eine Begebenheit beim Verhör Jesu durch Pilatus. In den drei synoptischen Evangelien wird dieses Verhör nur knapp beschrieben.⁴³³ Das *Johannes-Evangelium* ist dagegen ausführlicher und berichtet, wie Pilatus den von Geißelung und Dornenkrönung geschundenen Jesus vor den Palast und zu den wartenden Juden führt:

„Da ging Pilatus wieder hinaus und sprach zu ihnen: Seht, ich führe ihn heraus zu euch, damit ihr erkennt, dass ich keine Schuld an ihm finde. Und Jesus kam heraus und trug die Dornenkrone und das Purpurgewand. Und Pilatus spricht zu ihnen: Seht, welch ein Mensch! Als ihn die Hohenpriester und die Knechte sahen, schrien sie: Kreuzige! Kreuzige! Pilatus spricht zu ihnen: Nehmt ihr ihn hin und kreuzigt ihn, denn ich finde keine Schuld an ihm. Die Juden antworteten ihm: Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetz muss er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.“⁴³⁴

Mit seinem Ausspruch *Sehet, welch ein Mensch!* präsentiert Pilatus den gebundenen Jesus und versucht, die Juden von dessen Unschuld zu überzeugen.⁴³⁵ Sie sollen erkennen, dass dieser elendig-geschlagene, erniedrigte Mensch unmöglich ein jüdischer König, sondern lediglich die Karikatur eines solchen sein kann.⁴³⁶ Dietzfelbinger sieht in dem Ausspruch *Ecce homo* aber auch eine darüber hinausgehende johanneische Intention: „In diesem zerschlagenen Menschen, an dem Menschliches nicht mehr zu erkennen ist, stellt sich der dar, der allein Sohn Gottes genannt werden darf.“⁴³⁷ Bei der Interpretation von Dürers *Ecce Homo*-Szenen sollen diese beiden exegetischen Deutungsmöglichkeiten berücksichtigt werden.

Der Stellenwert des *Ecce Homo*-Motivs im ausgehenden 15. Jahrhundert spiegelt sich in den vielen Darstellungen wider. Prägend war dabei die Darstellung *Ecce*

433 Vgl. Mt 27,11–14; Mk 15,2–5; Lk 23,1–5.

434 Joh 19,4–7.

435 Vgl. Becker, Jürgen: *Das Evangelium des Johannes. Kapitel 11–21. Ökumenischer Taschenbuchkommentar zum Neuen Testament. Band 4/2.* Hrsg. von Erich Gräßer und Karl Kertelge. Gütersloh³ (1991), 679.

436 Vgl. Dietzfelbinger, Christian: *Das Evangelium nach Johannes. Teilband 2: Johannes 13–21. Zürcher Bibelkommentar.* Hrsg. von Hans Heinrich Schmid und Hans Weder. Zürich (2001), 284.

437 Dietzfelbinger (2001), 85.

Homo aus Schongauers *Kupferstichpassion* (letztes Drittel 15. Jh., Abb. 20). Dort steht Jesus, gebunden und mit Mantel und Dornenkrone geschmückt, links oben auf einem Podest vor der römischen Präфекtur. Hinter ihm tritt Pilatus aus dem Palast, daneben steht ein Diener. Jesus schaut mit gebeugtem Oberkörper nach rechts zu einer Treppe hinunter, auf der mehrere Juden stehen. Sie blicken zu Jesus auf und verhöhnen ihn mit Worten, Gesten und Grimassen. Vor der Treppe sitzt ein kleiner Hund, der seinen Kopf nach links zu der johlenden Menge gewandt hat. Ähnliche *Ecce Homo*-Darstellungen finden sich nicht nur im *Schatzbehälter* (1491)⁴³⁸ und im *Speculum passionis* (1507, Abb. 62), sondern auch auf etlichen fränkischen Altarbildern,⁴³⁹ die Dürer im Original oder in Abzeichnungen gekannt haben konnte.

3.3.2 Die Interpretation von Dürers Darstellungen von *Ecce Homo*

Im Folgenden sollen Dürers vier Darstellungen zu *Ecce homo* vorgestellt werden.

3.3.2.1 *Ecce Homo* der *Großen Passion* (um 1498):

Jesus Christus zwischen menschlicher und göttlicher Welt

In seiner frühesten *Ecce Homo*-Darstellung der *Großen Passion* (Abb. 17) übernimmt Dürer die traditionelle Bildkomposition, wie sie sich auch bei Schongauer findet. Links steht der gebundene Jesus auf einem Podest vor dem römischen Palast. Mit gesenktem Kopf schaut er auf die vor ihm stehende Volksmenge hinab. Pilatus neben ihm blickt ihn an, streckt seine Hände aber zur Volksmenge aus. Diese steht unterhalb der Stufen vor der Treppe und blickt zu Jesus hinauf. Besonders auffällig sind dabei die drei Figuren im Bildvordergrund, die alle in Seiten- oder Rückenansicht zum Betrachter ausgerichtet sind: Ein Mann mit einer Art Turban und langem Gewand, der fordernd die Arme zur Seite streckt, ein feister Mann mit langem Gewand, der empört die Hand zu Jesus erhebt, sowie ein Soldat, der mit verbissener Miene zum Podest aufblickt. Hinter diesen drei Figuren öffnet sich die Szene für weitere Figuren. Neben Waffen tragenden Soldaten sind auch zwei Figuren mit für die Dürerzeit typisch-jüdischen Spitzhüten⁴⁴⁰ zu erkennen. Auf einer Treppenstufe sitzt eine kleine männliche Figur mit einem Stock in der Hand und betrachtet die aufgewühlte Volksmenge.

438 Fridolin (2012), 73. Figur.

439 *Ecce Homo*-Darstellungen finden sich u.a. auf dem Heilig-Kreuz-Altar in St. Anna in Bamberg (1429), auf dem Todesangst-Christi-Altar des Meisters L.Cz. (um 1475) sowie auf der Schlüsselfelder Hochaltar-Retabel von Katzberger und Werkstatt (um 1480), (vgl. Suckale (2009), 29, 272 und 324.).

440 Vgl. Kober, Anton: *Judenabzeichen*. In: *Jüdisches Lexikon: ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden. Band III, Ib–Ma*. Begr. von Georg Herlitz und Bruno Kirschner. Frankfurt ²(1982), 414–415.

Dürer orientiert sich bildkompositorisch an Schongauers Kupferstich *Ecce Homo* (Abb. 20). Doch es gibt auffällige Abweichungen. Dazu gehört die Tatsache, dass Dürer das Volk nicht auf, sondern vor die Stufen stellt. Dadurch entsteht – anders als bei Schongauer – eine Distanz zwischen Jesus und dem die Kreuzigung fordernden Volk. Eine solche Trennung der Bildfiguren findet sich auch im *Speculum passionis* (Abb. 62). Doch Dürer trennt die beiden Figurengruppen nicht nur bildkompositorisch, sondern auch optisch, indem er in seiner Darstellung zwei Fluchtpunkte verwirklicht. Diese ergeben sich einerseits aus der Fluchtung der Treppenstufen und zum anderen aus der Fluchtung der Mauerfugen an der Wand des Palastes. Wölfflin verurteilt diese komplizierte Perspektive als falsch und unruhig.⁴⁴¹ Panofsky hingegen sieht darin eine visuell-symbolische Gegenüberstellung von Jesus und der feindlichen Menge.⁴⁴² Dürer schafft mit dem optischen Mittel des doppelten Fluchtpunktes in seiner *Ecce Homo*-Darstellung mit Jesus auf dem Podest und dem Volk vor der Treppe zwei Bildbereiche, die vom Betrachter nicht sinnvoll vereinbar sind. Dies kann theologisch interpretiert werden. Die göttliche Welt Jesu und die irdische Welt der Menschen sind voneinander verschieden und haben unterschiedliche Ziele. Der Fluchtpunkt der irdischen Welt befindet sich exakt unter dem erhobenen Arm des feisten Mannes und somit inmitten der Volksmenge. Der Fluchtpunkt der göttlichen Welt liegt dagegen weit außerhalb des Bildes, jenseits des rechten Bildrandes und – aus Sicht der Leserichtung des Betrachters – in der Zukunft. Der Betrachter kann das Ziel des göttlichen Geschehens zwar erahnen, aber nicht erkennen. Diese These wird durch die Worte Jesu gestützt, wie sie im *Johannes-Evangelium* unmittelbar vor der Schaustellung berichtet werden: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt.“⁴⁴³ Das Reich



17 Albrecht Dürer: *Ecce Homo*
(um 1498), *Große Passion*

441 Vgl. Wölfflin⁶(1943), 83.

442 Panofsky²(1995), 81.

443 Joh 19,36.

Gottes, der göttliche Heilsplan, bleibt für den menschlichen Betrachter im Verborgenen.

Anders als in den künstlerischen Vorlagen zeigt Dürer Pilatus auf ein Kissen gestützt. Dieses liegt auf einem halbhohen Gitter, das sich am Podest und damit zwischen Pilatus und dem Volk befindet. Die inneren Gitterstäbe bilden ein Kreuz, das als Sinnbild für die Kreuzigung Jesu gedeutet werden kann. Ebenso singulär ist die an der Palastwand und seitlich des Gitterkreuzes rankende Pflanze, die aus dem Nichts zu kommen scheint und deren Blätter an einen Weinstock erinnern. Es ist wiederum das *Johannes-Evangelium*, in dem Jesus zu seinen Jüngern sagt: „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben.“⁴⁴⁴ Die jüdische Menge vor der Treppe scheint für diese Anspielungen blind zu sein. Der Betrachter aber, der das Geschehen von außen verfolgt, kann Kreuz und Weinstock als Aufforderung verstehen, sich nicht auf die Seite der verurteilenden Menge zu stellen, sondern Jesus zu betrachten und die wahre Bedeutung der Worte *Sehet, welch ein Mensch!* zu erkennen.

Zusammenfassende These: Obwohl die *Ecce Homo*-Darstellung der *Großen Passion* zum Frühwerk Dürers gehört und das Werk dem traditionellen Bildaufbau folgt, können bei genauerer Analyse eigenständige theologische Überlegungen nachvollzogen werden. Unter der Annahme, dass die Bildkomposition mit zwei getrennten Fluchtpunkten von Dürer bewusst gewählt wurde – was aufgrund des exakten Fluchtpunktes im unteren Bildbereich und Dürers Beschäftigung mit kunsttheoretischen Fragen spätestens ab 1500⁴⁴⁵ anzunehmen ist – können ein göttlicher Bereich mit Jesus und ein irdischer Bereich mit dem anklagenden Volk unterschieden werden. Die Tatsache, dass der Fluchtpunkt des göttlichen Bereiches außerhalb des Bildgeschehens liegt und damit für den Betrachter nur zu erahnen ist, weist darauf hin, dass Gottes Heilsplan jenseits des menschlichen Erkennens liegt. Das Kreuz des Gitters und der Weinstock vor Jesus können als Hinweise für den Betrachter gedeutet werden, dass dieser, anders als die Menschenmenge im Bild, in Jesus den Mensch gewordenen Gottessohn erkennt.

3.3.2.2 *Ecce Homo* der *Grünen Passion* (1504):

Die Szene aus einem Passionsspiel

Dürers zweite *Ecce Homo*-Darstellung, eine Federzeichnung aus dem Jahr 1504 (Abb. 18), gehört zur *Grünen Passion*. Sie ähnelt der *Ecce Homo*-Szene der *Großen Passion* (Abb. 17) in spiegelverkehrter Ansicht. Das Geschehen spielt vor einem hohen, schräg im Raum stehenden Gebäude, dem Palast des Pilatus. Dieser nimmt fast den gesamten Bildhintergrund ein. Im Bildvordergrund sind – wie auf einer Theaterbühne – mehrere Menschen in zwei Reihen angeordnet. An der vorderen

⁴⁴⁴ Joh 15,5.

⁴⁴⁵ Vgl. Grebe ²(2013), 66.

Bildkante stehen einige diskutierende Männer. Links ist ein feister Mann mit weitem Gewand und ein Mann mit Zylinder, rechts zwei Soldaten mit zeitgenössisch gehackter Kleidung zu sehen. Dazwischen versucht ein kleines Kind, etwas von dem Geschehen zu erkennen. Sein Blick wird allerdings durch eine weitere Reihe von Menschen verstellt, von denen nur die Köpfe zu sehen sind. Sie alle blicken in Richtung des Palastes, wo eine breite Treppe zu einem hohen Torbogen emporsteigt. Unter dem Torbogen sind drei Personen zu erkennen. In der Mitte steht Jesus mit Purpurmantel und Dornenkrone, links neben ihm Pilatus mit Turban, die Hand zum Volk vor der Treppe ausgestreckt, und rechts im Dunkel des Gebäudes ein Bediensteter.

Mit dieser Darstellung vermittelt Dürer gleich zwei neue Blickwinkel auf das *Ecce Homo*-Geschehen:

Zum einen stellt er die Szene im Vergleich zur Tradition in spiegelverkehrter Ansicht dar. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass Dürer die Zeichnung als Vorlage für eine spätere Druckgrafik verwenden wollte. Allerdings weisen die anderen Federzeichnungen der *Grünen Passion* die traditionelle Ausrichtung auf. Von daher darf gefragt werden, ob es eine andere Erklärung für die spiegelverkehrte Ausrichtung gibt. In der Darstellung erkennt der Betrachter ein ihm vertrautes Geschehen, welches durch die Spiegelsymmetrie jedoch eine andere Wirkung erfährt. Meist werden die Szenen einer Passionsfolge so gestaltet, dass der Betrachter den Fortgang der Geschichte über den rechten Bildrand hinaus – also gemäß der Leserichtung – weiterdenken kann. Durch das Spiegeln der Szene bietet das Bild auf der rechten Seite aber keinen weiterführenden Ausblick. Dadurch wirkt diese *Ecce Homo*-Szene wie eine nicht enden wollende Momentaufnahme der Schaustellung Jesu. Dies ermöglicht dem Betrachter, sich der meditativen Betrachtung der Szene hinzugeben, ohne den weiteren Verlauf der Handlung bereits im Blick zu haben.

Zum anderen rückt Dürer den Betrachter in größere Entfernung zu Jesus. Bei den Vorlagen befindet sich der Betrachter – wie in der *Großen Passion* – meist seitlich vor der Treppe, in unmittelbarer Nähe des Gebäudes. In der *Grünen Passion* steht der Betrachter dagegen nicht nur etliche Meter vom Palast entfernt, sondern wird



18 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (1504), *Grüne Passion*

auch von der Menschenmenge im Bildvordergrund – wie das kleine Kind – von dem eigentlichen Geschehen getrennt. Durch die Entfernung kommt auch dem Gebäude selbst eine größere Bedeutung zu. Es nimmt fast den gesamten Bildhintergrund ein und lässt nur einen schmalen Streifen am linken Bildrand frei. Die wuchtigen Mauern, das über drei Meter hohe Tor sowie die breite Treppe zeugen von der Monumentalität des Palastes und damit von der Macht des römischen Stadthalters. Die Präфекturen der Vorgängerbilder, sowohl bei Schongauer als auch bei Dürers *Großer Passion*, wirken dagegen nahezu unscheinbar.

Es ist auffallend, dass die Zuschauer im Bildvordergrund Kleidung, Haar- und Barttracht des beginnenden 16. Jahrhunderts tragen. Der Betrachter erkennt demnach die Figuren als zeitgenössisch und wird so in das Bild hineingeführt. Die für damals moderne Kleidung könnte darauf verweisen, dass sich Dürer für die *Ecce Homo*-Darstellung seiner *Grünen Passion* von der Aufführung eines Passionsspiels inspirieren ließ. Solche Passionsspiele waren um 1500 sehr beliebt und fanden nicht nur auf einer festen Bühne des städtischen Marktplatzes statt, sondern zogen auch in einer Prozession durch die Straßen bis vor die Stadttore.⁴⁴⁶

Zusammenfassende These: Für die Zeichnung *Ecce Homo* der *Grünen Passion* greift Dürer auf die Bildkomposition des gleichnamigen Holzschnittes seiner *Großen Passion* zurück. Allerdings zeigt er die Szene als spiegelverkehrte Ansicht und rückt den Betrachter weiter vom Geschehen weg. Durch den ungewohnten Blickwinkel wird der Betrachter herausgefordert, die Schaustellung Jesu mit anderen Augen zu sehen und neu zu erleben. Die zeitgenössischen Bildfiguren im Publikum könnten darauf hinweisen, dass Dürer sich bei der Darstellung an einem Passionspiel orientierte.

3.3.2.3 *Ecce Homo* der *Kleinen Passion* (um 1509):

Schaustellung und Schmerzensmann in einem Bild

Auch in Dürers *Kleiner Passion* (Abb. 19) findet sich eine *Ecce Homo*-Darstellung. Wie schon in der *Grünen Passion* nimmt das Palastgebäude dabei fast den gesamten Bildhintergrund ein. Allerdings ist es nun frontal und nur als Ausschnitt mit einer offenen Loggia zu sehen. Dort stehen drei Figuren: In der Mitte Jesus mit Purpurmantel, Dornenkrone und Nimbus, daneben der sich vorbeugende und mit dem Finger auf Jesus weisende Pilatus sowie ein grimmig auf Jesus blickender Soldat. Im Hintergrund ist eine Geißelsäule mit Seil zu erkennen. Vor der Loggia, an der vorderen Bildkante, befindet sich ein Podest, auf dem mehrere Figuren zu sehen sind. Links schaut ein zeitgenössisch gekleideter Landsknecht als Rückenfigur zu Jesus auf. Seine rechte Hand deutet auf Jesus, seine linke hält ein großes, die gesamte Bild-

446 Vgl. Frey (1997), 206.

höhe ausfüllendes Kreuz. Dahinter sind zwei kleinere Männer in langen Gewändern zu sehen. Auf der rechten Seite stehen drei Männer als Rückenfiguren, ebenfalls mit wallenden Umhängen und turbanähnlichen Kopfbedeckungen. Auch sie schauen zu Jesus auf und haben die Hände gestikulierend erhoben. Der mittlere Mann formt mit seinen Zeigefingern ein Kreuz. Zwischen den beiden Dreiergruppen führen einige Stufen auf das Podest hinauf. Dort sitzt ein Jüngling mit einer kreuzförmigen



19 Albrecht Dürer: *Ecce Homo*
(um 1509), *Kleine Passion*

Waffe und schaut verunsichert nach rechts zu den gestikulierenden Männern empor.

Mit der *Ecce Homo*-Darstellung der *Kleinen Passion* schafft Dürer eine ungewöhnliche und innovative Bildkomposition. Dabei rückt er den Betrachter – im Vergleich zur *Großen Passion* und zur *Grünen Passion* – durch die Nahsichtigkeit nicht nur unmittelbar an das Geschehen heran, sondern lässt ihn auch frontal auf die Szene blicken. Dadurch steht der Betrachter nicht mehr als unbeteiligter Zuschauer am Rand, sondern kann sich dem Geschehen kaum entziehen.

Die Rückenfiguren im Bildvordergrund leiten den Blick des Betrachters in das Bild hinein und zu Jesus hin. Anders als auf den

früheren *Ecce Homo*-Darstellungen verweisen die Figuren nun eindeutig auf die Kreuzigung. Der Soldat auf der linken Seite trägt keine Waffe, sondern bereits das übermächtige Kreuz, an dem Jesus sterben wird. Auf der rechten Seite deuten die gekreuzten Finger des Mannes die jüdische Forderung nach dem Kreuzestod Jesu an. Auffällig ist der auf den Stufen sitzende junge Mann in der Bildmitte. Als einzige Figur ist er nicht zu Jesus, sondern zu der anklagenden Menge gewandt. Der junge Mann kann – nicht zuletzt aufgrund der unmittelbaren Nähe zu Dürers Monogramm – als Identifikationsfigur für den Betrachter gelten. Er nimmt einen anderen Blickwinkel auf das Geschehen ein und fordert den Betrachter auf, seinem Vorbild zu folgen.

Bei den *Ecce Homo*-Darstellungen des 15. Jahrhunderts können zwei verschiedene Bildtypen unterschieden werden. Der eine Typ zeigt Jesus und Pilatus vor dem Palast des Statthalters sowie die Volksmenge an oder auf einer Treppe. Diesem Typ folgen der Kupferstich von Schongauer (um 1475) sowie die *Ecce Homo*-Darstel-

lungen in Dürers *Großer Passion* und *Grüner Passion*. Der andere Typ zeigt Jesus frontal und nahsichtig als *Schmerzensmann*.⁴⁴⁷ In der *Ecce Homo*-Darstellung der *Kleinen Passion* vereint Dürer diese beiden Bildtypen in einer Komposition. So behält er zwar den Bildaufbau mit Palast, Treppe und Volk bei, zeigt Jesus aber frontal und nahsichtig nach dem Vorbild des *Schmerzensmannes*, so dass dieser wie ein Bild im Bild erscheint. Dabei kann eine Ähnlichkeit zu dem um 1500 entstandenen Gemälde *Ecce Homo* von Andrea Mantegna⁴⁴⁸ festgestellt werden. In beiden Werken ist Jesus frontal als Halbfigur mit ernstem Gesichtsausdruck, nacktem Oberkörper und davor verschränkten Armen zu sehen. Das Seil, das bei Mantegna um Jesu Hals liegt, entspricht bei Dürer dem Band des Purpurmantels. In beiden Werken ist Jesus links von Pilatus und rechts von einem Bediensteten umgeben. Bei Letzterem sind deutliche Parallelen in der Physiognomie zu erkennen. Dürer scheint demnach Mantegnas Darstellung, die er wohl als Abzeichnung kannte, als Vorlage für seine Jesusfigur in *Ecce Homo* der *Kleinen Passion* genutzt zu haben.

Wie schon bei den Darstellungen der *Höllenfahrt Christi* und des *Abendmahls* der *Kleinen Passion* kann auch bei der *Ecce Homo*-Szene eine Übereinstimmung zwischen Bild und Bibeltext beobachtet werden. Dürer zeigt in seinem Holzschnitt nicht nur die Schaulstellung Jesu, sondern deutet im Hintergrund auch die vorangegangene Geißelung und Verspottung an. Darauf verweisen die Geißelsäule mit dem Seil und der verächtlich schauende Soldat im Bildhintergrund. Pilatus hat Jesus auf die Loggia des Richthaus geführt. Die gestikulierenden Hände des Statthalters deuten seine Rede an, die untertänige Körperhaltung unterstützt seine Äußerung, dass er keine Schuld an Jesus findet. Dieser ist mit Dornenkrone und Purpurmantel bekleidet. Die gekreuzten Finger des jüdischen Mannes im Bildvordergrund weisen auf die Forderung der Kreuzigung hin, das Kreuz in den Händen des Soldaten das Urteil, das Pilatus am Ende verkünden wird.

Auch das Passionsgedicht *Die sieben Tagzeiten*, das Dürer 1510 und damit zeitgleich zur *Kleinen Passion* verfasste, zeigt etliche Anspielungen auf die *Ecce Homo*-Darstellung der *Kleinen Passion*. Darin heißt es:

„Merckt hie auf zu der dritten stundt Wie alle Juden schreihen thund:
 Creüczig jn, creüczig jn, bald eyll! Jn fürdt Pilatus an eim seil,
 spötlich beklaidt in purpur gwandt Vnd zeügt auf jn mit seiner handt
 Seht den menschen mit der dornn cron Wie seer jch in gegeißelt han
 Das hillft nit, sein creücz er selbß trug, von übeln lid er groß vnfulg.“⁴⁴⁹,

447 Dürer hat sich bereits 1493 in einem Gemälde mit der Christusdarstellung als Schmerzensmann auseinandergesetzt (vgl. Hess, Daniel: *Der Karlsruher Schmerzensmann*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 508–509.).

448 Vgl. Campbell, Stephen John: *Andrea Mantegna: humanist aesthetics, faith, and the force of images*. London (2020), 276.

449 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 135–136.

„Merk hie auf zu der dritten Stund, Wie alle Juden schreien thung:
 Kreuzig ihn, kreuzig ihn, bald eil! Ihn führt Pilatus an eim Seil,
 Spöttlich gekleidt mit Purpurgewand, Und zeigt auf ihn mit seiner Hand:
 Sehst den Menschen in der Dornkron, Wie sehr ich ihn gezeiselt hon.
 Das hülf nit, sein Kreuz er selbst trug, Von Ueblen litt er gross Unfug.“⁴⁵⁰

Der letzte Vers verweist bereits auf den Ausgang der Schau­stellung. Pilatus gibt der Forderung der Juden nach und verurteilt Jesus zum Tod am Kreuz. Obwohl die Juden die Kreuzigung fordern, ist es in dem Bild der Landsknecht, der das übermächtige Kreuz in seinen Händen hält. Die jüdische Todesstrafe für Gotteslästerung war die Steinigung,⁴⁵¹ allein die Römer hatten das Recht, eine Kreuzigung zu vollstrecken. Der Landsknecht hält das Kreuz, zeigt aber mit seinem ausgestreckten Finger auf Jesus und deutet somit an, dass es Jesus sein wird, der das Kreuz nach dem Richtspruch des Pilatus auf sich nehmen und nach Golgatha tragen wird.

Die Parallelen zwischen Dürers Holzschnitt *Ecce Homo* der *Kleinen Passion* und dem nahezu zeitgleich entstandenen Gedicht verdeutlichen – wie schon bei der *Höllenfahrt Christi* – wie intensiv Dürer sich um 1509/10 mit der Passion Jesu auseinandergesetzte und versuchte, die Thematik in verschiedenen Gattungen zu be­arbeiten.

Zusammenfassende These: In der *Ecce Homo*-Darstellung seiner *Kleinen Pas­sion* konfrontiert Dürer den Betrachter mit einem neuen Blickwinkel auf die Schau­stellung Jesu. Dabei führen die Frontalität und die Nahsichtigkeit der Szene dazu, dass der Betrachter sich dem Geschehen kaum entziehen kann. Die Rückenfiguren des Soldaten und der jüdischen Männer im Bildvordergrund führen ihn nicht nur in die Szene hinein, sondern deuten auch unmissverständlich auf die Kreuzigung Jesu als Fortgang der Handlung hin. Der sitzende junge Mann kann – vor allem auf­grund der Nähe zu Dürers Monogramm – als Identifikationsfigur angesehen wer­den, der im Gegensatz zu der anklagenden Volksmenge das Geschehen aus einem anderen Blickwinkel verfolgt und den Betrachter auffordert, dies ebenfalls zu tun. Dürer folgt in seiner *Ecce Homo*-Darstellung nicht nur dem traditionellen Bildtypus, sondern integriert darin auch die Ikonografie des *Schmerzensmannes*. Dabei nutzt er Mantegnas Gemälde *Ecce Homo* als Vorbild. Die Parallelen zwischen Dürers Holz­schnitt und seinem Passionsgedicht *Die sieben Tagzeiten* zeugen von der Intensität, mit der sich Dürer um 1509/10 mit der Passion Jesu auseinandergesetzte.

450 Albrecht Dürer *Schriften* (1961), 90.

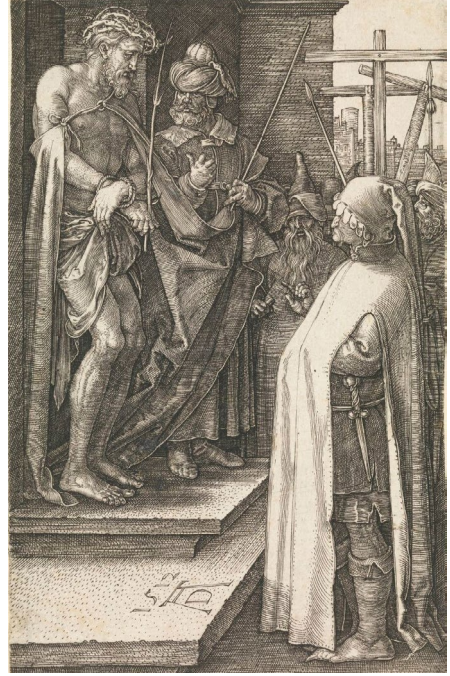
451 Vgl. Cohn, Marcus: *Todesstrafe*. In: *Jüdisches Lexikon: ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden. Band IV/2, S–Z*. Begr. von Georg Herlitz und Bruno Kirschner. Frankfurt ²(1987), 966.

3.3.2.4 *Ecce Homo* der *Kupferstichpassion* (1512): Jesus sehen und Christus erkennen

In seiner letzten *Ecce Homo*-Darstellung in der *Kupferstichpassion* (Abb. 21) kehrt Dürer erstaunlicherweise wieder zu dem traditionellen Bildkonzept von Schongauers Kupferstich (Abb. 20) zurück. Der gebundene und mit Dornenkrone, Purpurmantel und Rohr geschmückte Jesus steht auf einem Podest vor dem angedeuteten Palast. Er schaut zu einem in ein zeitgenössisches Gewand gekleideten Edelmann hinab, der vor den Stufen steht und nachdenklich zu Jesus aufblickt. Hinter dem Edelmann befindet sich – im Dunkel der Mauer kaum auszumachen – ein weiterer Mann, der anhand seines Spitzhutes als Jude zu identifizieren ist.⁴⁵² Mit ernstem, gesenkten Blick schaut er auf die Schriftrolle in seiner Hand. Am rechten Bildrand ist ein weiterer Jude angedeutet, dahinter erheben sich drei Kreuze vor einer Stadtkulisse. Neben Jesus steht Pilatus, mit Turban und Mantel bekleidet. Er blickt Jesus an und deutet mit dem Finger auf ihn.



20 Martin Schongauer: *Ecce Homo*
(letztes Drittel 15. Jh.), *Kupferstichpassion*



21 Albrecht Dürer: *Ecce Homo*
(1512), *Kupferstichpassion*

Dürer orientiert sich bei der Bildkomposition seines Kupferstichs an der Vorlage Schongauers. Allerdings zeigt er einen engeren Bildausschnitt und rückt damit das Geschehen näher an den Betrachter heran. Zudem reduziert er die Bildfiguren auf

⁴⁵² Vgl. Kober ²(1982), 414–415.

das Nötigste – Jesus, Pilatus sowie zwei Männer vor der Treppe. Die Blicke dieser vier Figuren, die alle nachdenklich auf etwas schauen, dominieren nicht nur das Bildgeschehen, sondern lassen auch den Moment ewig erscheinen. Dürer geht es bei dem Bild nicht mehr um eine getreue Umsetzung der biblischen Geschichte, denn keiner der Männer vor der Treppe fordert die Kreuzigung Jesu. Vielmehr scheint Dürer darin die Aufforderung des Pilatus: *Sehet!* – die dieser gleich mehrfach ausspricht⁴⁵³ – im übertragenen Sinn als *Sehet, damit ihr erkennt* zu interpretieren.

Sehen als Erkennen. Das gilt vor allem für den Edelmann vor der Treppe. Sein nachdenkliches Betrachten Jesu und seine ruhige, zugewandte Körperhaltung hat nichts mehr mit der aufgebrachten Volksmenge früherer *Ecce Homo*-Darstellungen gemein. Wie Bild und Spiegelbild stehen sich Jesus und der Edelmann – wenn auch auf unterschiedlicher Höhe – gegenüber. Im Profil, ruhig mit geschlossenen Füßen, von einem langen Gewand umhüllt, die Arme vor dem Körper verschränkt, mit nachdenklichem Blick den anderen betrachtend. Der stille Dialog der beiden Männer strahlt eine ewige Ruhe aus – es ist „kein Geschehn, sondern bloßes Sein“⁴⁵⁴, wie Wölfflin formuliert. Der Mann vor der Treppe scheint dabei die wahre Bedeutung der Worte *Sehet, welch ein Mensch!* zu errahnen. Durch die helle Gestalt und die edle, modische Kleidung des 16. Jahrhunderts erscheint er dem zeitgenössischen Betrachter als Identifikationsfigur. Wie dieser Edelmann, so soll sich auch der Betrachter in den Anblick Jesu versenken und erkennen, dass dieser Mensch Gottes Sohn ist.

In der Literatur wird die Figur des Edelmannes oft negativ gedeutet. Wölfflin interpretiert ihn als Mitleidlosen gegenüber dem leidenden Jesus,⁴⁵⁵ Winkler bezeichnet ihn als Ankläger⁴⁵⁶ und Scherbaum erkennt in der Figur eine verschlossene Unbarmherzigkeit⁴⁵⁷. Diese Interpretationen halten alle an dem johanneischen Bibeltext und den traditionellen *Ecce Homo*-Darstellungen fest. Dürer schafft jedoch in seiner *Kupferstichpassion* mit dem Edelmann eine neue Bildfigur und mit ihr eine veränderte Sicht auf die *Ecce Homo*-Szene, die in ihrer Deutung nicht mehr mit den künstlerischen Vorgängern übereinstimmt.

Für die These *Sehen als Erkennen* in Dürers *Ecce Homo*-Darstellung der *Kupferstichpassion* spricht auch einer der bekanntesten Meditationstexte des ausgehenden Mittelalters: *Das Büchlein der ewigen Weisheit* von Heinrich Seuse. Darin beschreibt der Mystiker dem christlichen Leser, wie dieser zu Gott finden kann. Dabei lässt Seuse die Ewige Weisheit als Sinnbild Christi zu einem Jünger sagen:

453 Joh 19,4.

454 Wölfflin ⁶(1943), 231.

455 Vgl. Wölfflin ⁶(1943), 231.

456 Vgl. Winkler (1957), 233.

457 Vgl. Scherbaum, Anna: *Ecce Homo. Kupferstich-Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001), 140.

„Willst Du mich schauen in meiner ungewordenen Gottheit, sollst Du mich hier erkennen und lieben lernen in meiner leidenden Menschheit; denn dies ist der schnellste Weg zur ewigen Seligkeit.“⁴⁵⁸

Nach Seuse führt der Weg zu Gott über das meditative Betrachten von Passionsbildern. Bei aufrichtiger Betrachtung kann dabei das äußere leibliche Sehen in ein inneres geistiges Sehen übergehen, bei dem der Betrachter nicht mehr nur das Dargestellte sieht, sondern das Leid, das Jesus als Mensch gewordener Gottessohn für die Menschen auf sich genommen hat, erkennt:

„Es kann niemand kommen zu göttlicher Hoheit, noch zu ungewöhnlicher Süßigkeit, er werde denn zuvor gezogen durch das Bild meiner menschlichen Bitterkeit. [...] Meine Menschheit ist der Weg, den man geht, mein Leiden ist das Tor, durch das man gehen muss, wenn man zu dem kommen will, was Du suchst.“⁴⁵⁹

Es wäre möglich, dass Seuses Deutungen Dürer zu der Figur des Edelmanns inspiriert haben. So wie Seuse den Leser mit Worten anleitet, so scheint auch Dürer den Betrachter mit seiner ungewöhnlichen Figur aufzufordern, von dem äußeren Sehen zu einem inneren Erkennen zu gelangen und durch die Angleichung an die leidende Menschheit Jesu Christi die *unio mystica*, die mystische Vereinigung mit Gott zu erfahren.⁴⁶⁰

In Dürers Kupferstich ist neben dem Edelmann eine weitere Figur vor der Treppe dargestellt. Es ist ein mittelalterlich gekleideter Jude, der im Dunkel der Palastmauer steht und nachdenklich auf eine Schriftrolle in seiner Hand hinabschaut. Eine solche Schriftrolle findet sich auch auf anderen *Ecce Homo*-Werken wie bei Schongauer und im *Speculum passionis*, nicht aber auf früheren Darstellungen Dürers. Die Schriftrolle kann als Symbol für das jüdische Gesetz verstanden werden.⁴⁶¹ Genau dieses Gesetz zitieren die Juden, wenn sie in der *Ecce Homo*-Szene die Kreuzigung Jesu fordern: „Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetz muss er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.“⁴⁶² Bei Schongauer erscheint der Mann mit der Schriftrolle noch als Teil des aufgebrachten Volkes. Bei Dürer hingegen beruft sich der jüdisch gekleidete Mann nicht lautstark auf das Gesetz, um Jesus zu verurteilen, sondern schaut fast traurig auf seine Schriftrolle hinab, an der er – im wahrsten Sinne des Wortes – festhält.

458 Seuse ³(2007), 33.

459 Seuse ³(2007), 35.

460 Vgl. Fenten (2007), 10–11.

461 Vgl. Kirschner, Bruno: *Torarolle*. In: *Jüdisches Lexikon: ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden. Band IV/2, S–Z*. Begr. von Georg Herlitz und Bruno Kirschner. Frankfurt ²(1987), 984.

462 Joh 19,7.

Der Edelmann, der in Jesus Gottes Sohn zu errahnen scheint, steht in hellem Licht, der jüdische Mann dagegen im Dunkeln. Dürer scheint in diesen beiden Figuren den Gegensatz von Altem und Neuem Bund, von Judentum und Christentum zu inszenieren. So wie der jüdische Mann durch das Symbol der Schriftrolle ausgezeichnet ist, fällt bei dem Edelmann ein Dolch an seiner dem Betrachter zugewandten Seite auf. Dieser Dolch besitzt die Form eines Kreuzes und imitiert damit die drei in den Himmel ragenden Kreuze im Bildhintergrund. Ein solcher Dolch ist auf Dürers *Ecce Homo*-Bildern singulär. Er könnte darauf verweisen, dass der Edelmann nicht nur Jesus als Gottes Sohn erkennt, sondern auch bereit ist, in einer *imitatio Christi* sein eigenes Kreuz auf sich zu nehmen.

Dürer hat in dieser *Ecce Homo*-Darstellung seine Signatur sehr präsent eingefügt. Sie befindet sich auf der hellen Treppenstufe und ist zu Jesus orientiert. Damit ahmt sie die Ausrichtung des Edelmannes nach. So wie dieser steht auch die Signatur im Hellen und blickt Jesus an. Dabei ist Dürers Signatur bereits einen Schritt auf Jesus zugegangen. Mit seiner Signatur auf den Stufen der Palasttreppe greift Dürer das traditionelle Motiv einer Figur an oder auf der Palasttreppe in der *Ecce Homo*-Ikonografie auf: In Schongauers Kupferstich sowie im *Schatzbehälter* ist seitlich der Treppe ein liegender Hund zu sehen. In der *Großen Passion* setzt Dürer einen kleinen Jungen, in der *Kleinen Passion* einen jungen Mann auf die Stufen. All diese Figuren haben ihren Blick nicht Jesus, sondern der schreienden Volksmenge zugewandt. In seiner *Kupferstichpassion* abstrahiert Dürer die Figur auf der Treppe, indem er sie durch seine Signatur ersetzt. Zudem verändert er die Ausrichtung, da die Signatur nun auf Jesus blickt. Die Künstlersignatur fordert den Betrachter auf, einen neuen Blickwinkel einzunehmen und weniger die johlende Volksmenge zu sehen als vielmehr Jesus als Mensch gewordenen Gottessohn zu erkennen.

Zusammenfassende These: In *Ecce Homo* der *Kupferstichpassion* greift Dürer auf die fast 40 Jahre alte Vorlage Schongauers zurück. Allerdings reduziert er nicht nur die Figuren auf das Nötigste, sondern lässt diese auch nachdenklich auf etwas schauen. Damit inszeniert Dürer das *Sehen als Erkennen* in einer ewig erscheinenden Momentaufnahme. Eine besondere Rolle spielt die Beziehung zwischen Jesus und dem Edelmann vor der Treppe, da letzterer im Betrachten Jesu die wahre Bedeutung der Worte *Sehet, welch ein Mensch!* im Sinne einer johanneischen Exegese zu erkennen scheint. Mit diesem Erkennen des Mensch gewordenen Gottessohnes, das eine Entsprechung in der mystischen Passionsfrömmigkeit Heinrich Seuses hat, stellt der Edelmann das Gegenstück zu dem im Dunklen stehenden Juden dar. Der Edelmann im hellen Licht mit dem Dolch in Kreuzform und der Jude im Dunklen mit der Gesetzesrolle können als Repräsentanten für Christentum und Judentum verstanden werden. Interessant ist auch die Signatur Dürers, die den Edelmann im Bildvordergrund zu imitieren scheint. Damit abstrahiert Dürer nicht nur die traditionelle Bildfigur an oder auf den Treppenstufen, sondern fordert den Betrachter durch die veränderte Ausrichtung auch auf, die Begebenheit neu zu sehen und Jesus als das zu erkennen, was er wirklich ist: Der Mensch gewordene Gottessohn.

3.3.2.5 „Kreuzige ihn!“⁴⁶³ – Die Darstellung der Juden in Dürers *Ecce Homo*-Darstellungen

Im *Johannes-Evangelium* sind es bei dem Verhör des Pilatus explizit die Juden, die den Kreuzestod Jesu fordern.⁴⁶⁴ Eine solche Judenfeindlichkeit findet sich auch in vielen Passionsspielen um 1500. So tritt im *Frankfurter Passionsspiel* von 1470 in der *Ecce Homo*-Szene ein *Synagogus* als Personifikation des Judentums auf und fordert den Tod Jesu:

„Synagogus clamat cum alijs Iudeis:	Crucifige, crucifige eum!
Synagogus dicit:	Pylate, er musz gecruciget werden, und sullen wir nummer me vff erden keinen guden tag gehan.“ ⁴⁶⁵

<i>Der Synagogus ruft mit anderen Juden:</i>	<i>Kreuzige, kreuzige ihn!</i>
<i>Der Synagogus sagt:</i>	<i>Pilatus, er muss gekreuzigt werden, und sollen wir nie mehr auf Erden keinen guten Tag haben.</i>

Daher stellt sich die Frage, inwiefern sich auch in den *Ecce Homo*-Werken von Schongauer und Dürer diese Judenfeindlichkeit widerspiegelt. Als Kennzeichen einer jüdischen Figur soll dabei neben der Schriftrolle die im 15. Jahrhundert typisch-jüdische Kleidung mit dem spitz zulaufenden Judenhut herangezogen werden.

In Schongauers Kupferstich *Ecce Homo* (Abb. 20) sind die mehrere Männer, die sich unmittelbar vor Jesus auf der Palasttreppe befinden, anhand ihrer Kleidung als Juden zu erkennen. Der vordere Mann zeigt mit seinem starren Blick, dem schreienden Mund, der gestikulierenden Hand und der angespannten Körperhaltung, wie sehr er Jesus verachtet. Dahinter kniet ein weiterer Mann, der Jesus mit herausgestreckter Zunge und einem Finger im Mund verspottet. Es folgen zwei weitere jüdische Männer, einer mit fordernd erhobenem Kinn und einer Schriftrolle in der Hand. Jesus, den Körper gebeugt und die Augen gesenkt, ist diesem jüdischen Spott scheinbar hilflos ausgeliefert.

In seiner *Großen Passion* (Abb. 17) orientiert sich Dürer zwar bildkompositorisch an Schongauers Kupferstich, zeigt die Jesus anklagenden Männer im Bildvordergrund jedoch ohne typisch-jüdische Attribute. Nur in der Volksmenge sind zwei jüdische Spitztüte zu erahnen. Auch in Dürers *Kleiner Passion* (Abb. 19) kann allen-

463 Joh 19,15.

464 Joh 19,4–7.

465 *Frankfurter Dirigierrolle, Frankfurter Passionsspiel: mit den Paralleltextrn der Frankfurter Dirigierrolle, des Alsfelder Passionsspiels, des Heidelberger Passionsspiels, des Frankfurter Osterspielfragments und des Fritzlarer Passionsspielfragments.* Hrsg. von Johannes Janota. Tübingen (1996), 351.

falls ein Mann im linken Bildhintergrund eindeutig als Jude identifiziert werden. Dagegen zeigt Dürer in seiner *Kupferstichpassion* (Abb. 21) trotz des reduzierten Figurenrepertoires einen sehr präsenten Mann mit Judenhut und Schriftrolle. Im Gegensatz zu Schongauers Kupferstich – und im Unterschied zur biblischen Vorlage des *Johannes-Evangeliums* – stellt Dürer diesen Juden jedoch nicht fordernd, sondern nachdenklich schauend dar. Dürer scheint in seinem Kupferstich mit dem hellen Edelmann und dem dunklen Juden auf die Gegenüberstellung von *Synagoge* und *Ecclesia* zurückzugreifen. Ein solches Skulpturenpaar war Dürer von der Kathedrale *Notre Dame* in Straßburg⁴⁶⁶ und wohl auch vom Fürstenportal des Bamberger Doms⁴⁶⁷ bekannt. Wie der Jude in Dürers Kupferstich steht dort die *Synagoge* mit gesenktem Kopf im Dunkel ihrer Blindheit, das jüdische Gesetz kraftlos in der Hand haltend, während *Ecclesia* wie der sehend-erkennende Edelmann im Kupferstich mit erhobenem Haupt nach vorne blickt. Das Kreuz im Arm der *Ecclesia* hat seine Entsprechung in dem kreuzförmigen Dolch des Edelmannes und kann in beiden Fällen nicht nur als Verweis auf den Kreuzestod Jesu, sondern auch auf die *imitatio Christi* verstanden werden.

Im Gegensatz zu der biblischen Vorlage des *Johannes-Evangeliums* und dem Kupferstich von Schongauer zeigt Dürer in seinen *Ecce Homo*-Darstellungen die Juden als Menschen, die an ihren alten Vorschriften der Tora festhalten und somit für die neue Botschaft des christlichen Glaubens blind sind. Daher kann postuliert werden, dass Dürer in seinen *Ecce Homo*-Szenen die Judenfeindlichkeit seiner Zeit bewusst außer Acht lässt.

3.4 Ausblick und neue Fragestellungen

Die Ergebnisse der Spurensuche zu *Höllenfahrt Christi*, *Abendmahl* und *Ecce Homo* zeigen, dass Dürer seine Werke in vielfältiger Weise nutzte, um eigene theologische Gedanken zu inszenieren. Die Bildkompositionen orientieren sich zwar weitgehend im Sinne einer *auctoritas* an bekannten Vorbildern. Doch schafft es Dürer, durch seine *variatio* neue Aspekte hervorzuheben. Ebenso finden sich in seinen Passionsdarstellungen immer wieder innovative Bildkompositionen und Bildelemente, die den Betrachter in ungewohnter Weise mit dem Geschehen konfrontieren und einen neuen Blickwinkel auf die Passion Jesu einfordern. Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse sollen nun Dürers *Kleine Passion* und *Kupferstichpassion* detailliert betrachtet und diskutiert werden. Dabei stellt sich auch die Frage nach möglichen theologischen Beratern des Nürnberger Künstlers und welchen Stellenwert Dürers Passionsfolgen auf dem Markt der Andachtsliteratur in den beginnenden Neuzeit einnahmen.

466 Vgl. Dacheux, Léon: *Das Münster von Straßburg: Text*. Straßburg (1900), 113.

467 Vgl. Fürst, Manfred: *Die Natursteinkartierung des Fürstenportals*. In: *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*. Hrsg. von Manfred Schuller. Bamberg (1993), 149.

4 Dürers *Kleine Passion*

Dürer gestaltete die 37 Holzschnitte der *Kleinen Passion* zwischen 1508/09 und 1511⁴⁶⁸ und brachte sie zusammen mit 37 lateinischen Gedichten des Nürnberger Mönches Benedikt Schwalbe (Chelidonium)⁴⁶⁹ 1511 als Buch mit dem Titel *Passio Christi ab Alberto Durer Nurenbergensi effigiata cum varij generis carminibus Fratris Benedicti Chelidonij Musophili* im Eigenverlag heraus.⁴⁷⁰ Die *Kleine Passion* ist die umfangreichste von Dürers Passionsfolgen. Die Holzschnitte besitzen ein Maß von 125–128 mm x 97–98 mm,⁴⁷¹ die Buchseiten weisen das übliche Maß von Andachtsbüchern auf.⁴⁷² Diese erfreuten sich um 1500 großer Beliebtheit, da ihre „Lektüre für das persönliche Seelenheil als unerlässlich empfunden wurde“⁴⁷³. Bei der Analyse der *Kleinen Passion* sollen vier Aspekte betrachtet werden:

1. Der Anstoß: Es stellt sich zunächst die Frage, inwiefern das 1507 in Nürnberg publizierte Andachtsbuch *Speculum passionis* sowie die 1509 erschienene *Holzschnittpassion* von Lucas Cranach d. Ä. Dürer zur Gestaltung seiner *Kleinen Passion* inspirierten.
2. Die Passionsszenen: Im Anschluss folgt eine Vorstellung aller 37 Holzschnitte der *Kleinen Passion*. Dabei werden die zugrunde liegende Textquelle, die theologische Intention, die Frage nach der Betrachterrezeption sowie die Gedichte des Chelidonium bewertet.
3. Das Verhältnis von Bild und Text: Hierbei soll untersucht werden, inwiefern die Gedichte des Chelidonium für die *Kleine Passion* geschaffen wurden und in welchem Verhältnis Holzschnitte und Gedichte zueinanderstehen.
4. Das Gesamtkonzept und das Zielpublikum: Abschließend soll der Versuch unternommen werden, ein schlüssiges Gesamtkonzept für die 37 Szenen der *Kleinen Passion* zu ermitteln. Dabei stellt sich auch die Frage nach dem Zielpublikum und dem Stellenwert, den die *Kleine Passion* innerhalb der zeitgenössischen Andachtsliteratur hatte.

468 Alle 37 Holzschnitte der *Kleinen Passion* sind monogrammiert, aber nur vier datiert: *Christus vor Herodes* (1509), *Kreuztragung* (1509), *Vertreibung aus dem Paradies* (1510) und *Veronika mit Petrus und Paulus* (1510). Aufgrund der Einheitlichkeit der Holzschnitte wird jedoch davon ausgegangen, dass sie innerhalb von zwei bis drei Jahren entstanden sind (vgl. Schneider, Erich: *Die Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk, Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et. al.. München (2002), 280.).

469 Vgl. Appuhn (1985), 146.

470 Vgl. Schneider *Die Kleine Passion* (2002), 280.

471 Vgl. Panofsky ²(1995), 188.

472 Vgl. Schneider *Die Kleine Passion* (2002), 282.

473 Lipowsky/Wiener (2005), 39.

4.1 Der Anstoß zur *Kleinen Passion*: Das Verhältnis von Dürers *Kleiner Passion* zum *Speculum passionis* von Ulrich Pinder und zur *Holzschnittpassion* von Lucas Cranach

Das 1507 in Nürnberg publizierte Andachtsbuch *Speculum passionis* sowie die 1509 datierte *Holzschnittpassion* von Lucas Cranach d. Ä. stellen zwei Passionsfolgen dar, die nur kurze Zeit vor Dürers *Kleiner Passion* (1511) auf dem Markt der Andachtsliteratur im Alten Reich erschienen. Daher soll nun untersucht werden, inwiefern diese beiden Werke Dürer inhaltlich und ikonografisch zu seiner *Kleinen Passion* inspiriert haben könnten.

4.1.1 Das Nürnberger Andachtsbuch *Speculum passionis* (1507) als Anstoß für Dürers *Kleine Passion*?

Im Jahr 1507 publizierte der Nürnberger Arzt Ulrich Pinder ein Andachtsbuch mit dem Titel *Speculum passionis domini nostri Ihesu christi*.⁴⁷⁴ Neben ausführlichen Textbeiträgen und kleineren Holzschnitten sind darin auch 39 große Holzschnitte enthalten, die aus der Dürerwerkstatt stammen. Da Dürer sich in der Zeit von Herbst 1505 und Anfang 1507 in Venedig aufhielt,⁴⁷⁵ konnte er den Auftrag nicht persönlich ausführen. Daher wurden die meisten Holzschnitte von Hans Schäufolein, einem Mitarbeiter der Dürer-Werkstatt, gestaltet.⁴⁷⁶ Nur kurze Zeit nach der Publikation des *Speculum passionis* begann Dürer mit seiner *Kleinen Passion*, die 1511 ebenfalls in Nürnberg erschien. Dürers Andachtsbuch kann somit als Konkurrenzprodukt zum *Speculum passionis* auf dem Markt der Nürnberger Andachtsliteratur angesehen werden.

Bereits im Jahr 1941 stellte Winkler die lange Zeit kontrovers diskutierte These⁴⁷⁷ auf, Dürer habe bei den Holzschnitten seiner *Kleinen Passion* auf das *Speculum passionis* und damit auf Holzschnitte seines Werkstattmitarbeiters Schäufolein zurückgegriffen. Als Beleg verweist Winkler auf die weitgehend übereinstimmende Auswahl der Passionsszenen in beiden Werken.⁴⁷⁸ So sind von den 39 Bildthemen des *Speculum passionis* 30 Bildmotive auch in Dürers *Kleiner Passion* vorhanden. In 21 dieser 30 Szenen finden sich zudem vergleichbare Bildkompositionen. Münch unterstützt die Überlegung von Winkler und führt ergänzend an, dass auch die ungewöhnliche Darstellung aller vier Verhörszenen – *Jesus vor Hannas*, *Jesus vor Kaiphas*, *Jesus vor Pilatus* und *Jesus vor Herodes* – in beiden Andachtsbüchern da-

474 Vgl. Pinder (1986).

475 Vgl. Grebe ²(2013), 71 und 80.

476 Vgl. Münch (2005), 2.

477 Vgl. Münch (2005), 9 und 59.

478 Vgl. Winkler, Friedrich: *Dürers Kleine Holzschnittpassion und Schäufoleins Speculum-Holzschnitte*. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft (1941), 198–208.

fürspricht, dass Dürer sich am *Speculum passionis* orientiert habe.⁴⁷⁹ Neben den inhaltlichen Analogien weist Winkler auch auf die Stilparallelen beider Werke hin und postuliert, dass es die quicklebendige, frische Art von Schäußeleins Gestaltung der Passion Jesu gewesen sei, die Dürer zu einem Wettstreit angeregt habe.⁴⁸⁰ Hass widerspricht der Auffassung von Winkler und erklärt, dass allein der Charakter und die Könnerschaft Dürers gegen die Annahme sprächen, Dürer habe das *Speculum passionis* und damit die Werke seines Schülers Schäußelein als Anregung genutzt. Die stilistischen Parallelen erklärt Hass damit, dass beide Werke – *Speculum passionis* und *Kleine Passion* – auf gemeinsame frühere Werke zurückgriffen.⁴⁸¹ Dagegen argumentiert Schauerte, dass das *Speculum passionis* als äußerst erfolgreiches Werk sehr wohl zu den entscheidenden Anregungen für Dürers *Kleine Passion* gehört – trotz der völligen Umkehrung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses.⁴⁸²

Aufgrund dieser kontroversen Diskussion erscheint es sinnvoll, bei der nachfolgenden Vorstellung der *Kleinen Passion* die Darstellungen des *Speculum passionis* als Vergleichsobjekte heranzuziehen. Dadurch kann nicht nur über das Verhältnis von *auctoritas* und *variatio* entschieden,⁴⁸³ sondern auch nochmals die These von Winkler hinterfragt werden.

4.1.2 Cranachs *Holzschnittpassion* und ihre Bedeutung für Dürers *Kleine Passion*

Im Jahr 1509 kam die *Holzschnittpassion* von Lucas Cranach d. Ä. auf den Markt.⁴⁸⁴ Bei einem Vergleich mit Dürers *Kleiner Passion* offenbarten sich etliche Unterschiede. So besteht Cranachs *Holzschnittpassion* aus losen Einzelblättern, Dürers *Kleine Passion* ist dagegen ein gebundenes Andachtsbuch. Cranachs Passionsfolge ist mit 14 Blättern weniger umfangreich als Dürers Buch mit 37 Passionsszenen. Dafür sind Cranachs Holzschnitte im Format fast viermal so groß wie die der *Kleinen Passion*. Auch inhaltlich und ikonografisch fallen deutliche Unterschiede zwischen beiden Werken auf. So fehlt in Cranachs Folge mit der *Höllenfahrt Christi* ein zentrales Bildthema der *Kleinen Passion*. Dafür finden sich in Cranachs *Holzschnittpassion* etliche höfische Architekturelemente und Wappen, die auf den sächsischen Kur-

479 Vgl. Münch (2005), 63.

480 Vgl. Winkler (1941), 206.

481 Vgl. Hass (2000), 171.

482 Vgl. Schauerte (2012), 141.

483 Siehe Kapitel 1.2.2.

484 Vgl. Geisberg (1974), 509–522.

fürsten als Auftraggeber anspielen.⁴⁸⁵ Dadurch wird bei Cranach das Passionsgeschehen aus dem biblischen Kontext gelöst und in die Zeit um 1500 versetzt. Dürer sucht dagegen in seiner *Kleinen Passion*, wie in Kapitel 3 ausgeführt, die Nähe zur biblischen Textquelle. Trotz dieser Unterschiede gibt es jedoch auch Hinweise, dass beide Künstler die Werke des jeweils anderen kannten und deren innovative Ikonografien für die eigenen Darstellungen nutzten:



22 Lucas Cranach d. Ä.:
Gebet am Ölberg (1502)
Holzschnitt



23 Albrecht Dürer:
Gebet am Ölberg (1508)
Kupferstichpassion



24 Lucas Cranach d. Ä.:
Gebet am Ölberg (1509)
Holzschnittpassion

Im Jahr 1502 schuf Cranach den Einzelblattholzschnitt *Gebet am Ölberg* (Abb. 22). Darin ist eine emotionale Jesusfigur als Rückenfigur mit verzweifelt nach oben geworfenen Armen zu sehen. Diese ungewöhnliche Ikonografie greift Dürer 1508 im *Gebet am Ölberg* seiner *Kupferstichpassion* (Abb. 23) auf. Allerdings wendet er Cranachs Rückenfigur nun um 180° und präsentiert dem Betrachter damit die verzweifelt betende Jesusfigur in ungewöhnlicher Vorderansicht. Cranach wiederum ahmt in seiner 1509 erschienenen *Holzschnittpassion* im *Gebet am Ölberg* (Abb. 24) genau diese Jesusfigur aus Dürers Kupferstich nach und setzt sie in nahezu identischer Form in seinen Holzchnitt des Gartens Getsemane. Folglich bestand eine Künstlerkonkurrenz zwischen dem Nürnberger und dem Wittenberger Künstler. Die Tatsache, dass Dürer seine *Kleine Passion* just in der Zeit begann, in der Cranach seine *Holzschnittpassion* auf den Markt brachte, kann daher durchaus als Hinweis gedeutet werden, dass Dürer sein Passionsbuch als Konkurrenzprodukt zu Cranachs Passionsfolge verstand. Es wäre sogar denkbar, dass es bei dieser Künst-

485 So findet sich bei Cranachs Holzschnitten in *Christus vor Kaiphas* ein Fenster mit Butzenscheiben, in der *Dornenkrönung* ist ein Renaissancerelief über dem Türsturz zu erkennen und in *Ecce Homo* ist ein zeitgenössischer Balkon mit Zuschauern dargestellt. Zudem ist in fast allen Szenen das sächsische Wappen sowie das Wappen der sächsischen Kurwürde zu sehen (vgl. Geisberg (1974), 509–522.).

lerkonkurrenz um die Gunst des sächsischen Kurfürsten Friedrich III. ging, in dessen Dienst Cranach als Hofmaler 1509 stand⁴⁸⁶ und für den Dürer wenige Monate zuvor das Gemälde *Marter der Zehntausend* fertiggestellt hatte.⁴⁸⁷

Somit könnten sowohl das Nürnberger Andachtsbuch *Speculum passionis* (1507) als auch Cranachs *Holzschnittpassion* (1509) Dürer dazu veranlasst haben, über eine eigene Passionsfolge im Holzschnitt nachzudenken und diese als Konkurrenzprodukt auf dem Markt der Andachtsliteratur im Alten Reich zu positionieren.

4.2 Die 37 Holzschnitte der *Kleinen Passion*: Textuelle, theologische Deutung und Betrachterrezeption

Im Folgenden sollen alle 37 Holzschnitte der *Kleinen Passion* vorgestellt und hinsichtlich ihrer textlich-theologischen Aussage sowie ihrer rezeptionsästhetischen Wirkung hinterfragt werden. Im Sinne der Methodik *auctoritas und variatio*⁴⁸⁸ werden Dürers Passionsszenen im Vergleich zu früheren Werken vorgestellt. Dazu gehören vorrangig die Holzschnitte des 1507 in Nürnberg erschienenen Andachtsbuchs *Speculum passionis*. Daneben werden aber auch Dürers eigene Darstellungen aus dem *Marienleben*, der *Grünen Passion* sowie der *Apokalypse* berücksichtigt. Bei der Bewertung der Holzschnitte werden auch die dazugehörigen Gedichte des Chelidonium herangezogen. Diese werden entweder im lateinischen Original⁴⁸⁹ oder in der deutschen Übersetzung von Maria Kisser zitiert.⁴⁹⁰

4.2.1 *Christus als Schmerzensmann* (um 1511)⁴⁹¹: Die immerwährende Passion

Das Titelblatt der *Kleinen Passion* (Abb. 25) zeigt *Christus als Schmerzensmann*. Christus sitzt auf einem Stein, umgeben von einem mit spärlichem Gras bewachsenen Erdflecken. Seine Körperhaltung mit dem gebeugten Oberkörper, dem in die Hand gestützten Kopf und den geschlossenen Augen zeugen ebenso wie die Wundmale und die Dornenkrone von dem Leid der Passion. In dem kurzen Gedicht unter

486 Vgl. Hintzenstern, Herbert von: *Lucas Cranach d. Ä.: Altarbilder aus der Reformationszeit*. Berlin (1972), 14.

487 In seinem Brief an den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller vom 19. März 1508 schreibt Dürer, dass er in 14 Tagen mit der Arbeit für Friedrich III. fertig sei (vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band I* (1956), 65; vgl. auch Grebe ²(2013), 81.).

488 Siehe Kapitel 1.2.2.

489 Die lateinischen Gedichte der *Kleinen Passion* finden sich in *Die Kleine Passion* (1985).

490 Die deutsche Übersetzung der Gedichte der *Kleinen Passion* finden sich in Appuhn (1985), 87–137, der Verweis auf Maria Kisser als Übersetzerin in Appuhn (1985), 147.

491 Alle Datierungsangaben zu den Holzschnitten der *Kleinen Passion* stammen aus: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II* (2002), 286–345.

dem Bild richtet der Schmerzensmann das Wort direkt an den Betrachter und macht ihn für sein immerwährendes Leid verantwortlich:

„O du, der du Kreuz und blutigen Tod
mir gebracht! [...]
so laß doch ab, immer neu mich
mit Sünden zu quälen!“⁴⁹²

Dieser andauernde Schmerz Jesu Christi wird auch in Dürers Holzschnitt inszeniert, da der Blick des Betrachters im Bild gehalten wird. Dies gelingt zum einen dadurch, dass sowohl Christus als auch der Stein mit dem Künstlermonogramm nach links und damit entgegen der Leserichtung orientiert sind. Zum anderen bilden die Zeilenenden des Gedichts eine schräge Linie, die ebenfalls der Leserichtung entgegenläuft. Somit nehmen Bild und Text den Betrachter in dem Anblick des Schmerzensmannes gefangen und fordern ihn in seiner spirituellen Auseinandersetzung mit der Passion Jesu zur *imitatio Christi* auf.



25 Albrecht Dürer: *Christus als Schmerzensmann* (um 1511)
Titelblatt der *Kleinen Passion*

4.2.2 *Sündenfall* (wohl 1510): Der leichtfertige Mensch im Paradies

Bereits im Jahr 1504 schuf Dürer den Kupferstich *Adam und Eva* (Abb. 26).⁴⁹³ Darauf stehen die Ureltern in frontaler Ausrichtung links und rechts neben dem zentralen Baum der Erkenntnis, um den eine Schlange gewunden ist, die Eva einen Apfel reicht. Zahlreiche Tiere und dunkler Wald begleiten die Szene.

Wenige Jahre später gestaltet Dürer im *Sündenfall* seiner *Kleinen Passion* (Abb. 27) ein ganz anderes Bildkonzept. Entgegen der traditionellen Ikonografie⁴⁹⁴ stehen Adam und Eva nun nicht mehr getrennt, sondern als Paar dicht beieinander. Durch die körperliche Nähe der Umarmung und die innige Zugewandtheit verschmelzen die beiden Ureltern zu einer Einheit – zu dem Menschen schlechthin –

492 Appuhn (1985), 87.

493 Die Textquelle für die Geschichte von Adam und Eva im Paradies sowie dem Sündenfall findet sich in Gen 3.

494 Vgl. Schneider *Die Kleine Passion* (2002), 289; vgl. Pfarl (1999), 17.

und erscheinen als eine einzige, in sich ruhende Bildfigur.⁴⁹⁵ Zwar ist es Evas linke Hand, in die der verhängnisvolle Apfel von der Schlange gelegt wird, doch Adams rechte Hand vollführt denselben Gestus.⁴⁹⁶ Ebenso deuten die beiden Äpfel über den Köpfen der Ureltern an, dass beide gleichermaßen an dem Sündenfall beteiligt sind.



26 Albrecht Dürer: *Adam und Eva* (1504), Kupferstich



27 Albrecht Dürer: *Sündenfall* (wohl 1510), *Kleine Passion*

Diese Überlegung wird von dem Gedicht gestützt, das den Holzschnitt des *Sündenfalls* begleitet. Dort ist es nicht Eva, sondern der „petulans homo“⁴⁹⁷, der leichtfertige Mensch, der das Gesetz bricht und von der verbotenen Frucht isst. Die Namen Adam und Eva werden in dem Gedicht erst mit der Vertreibung aus dem Paradies genannt.⁴⁹⁸

Auch der Baum der Erkenntnis in Dürers *Kleiner Passion* unterscheidet sich grundlegend von der Darstellung des Kupferstichs. Während der Baum in dem früheren Werk natürlich, schlank und aufrecht in der Bildmitte steht, krümmt sich der

495 Vgl. Schneider, Erich: *Der Sündenfall (um 1510). Die Kleine Passion*. In: *Dürer als Erzähler. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung-Otto-Schäfer-II*. Hrsg. von Erich Schneider. Katalog zur Ausstellung in Schweinfurt vom 10. Dezember 1995 bis 31. März 1996. Schweinfurt (1997), 26.

496 In Analogie zu Dürers Holzschnitt des *Sündenfalls* der *Kleinen Passion* stellt auch Michelangelo in seinem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle Adam und Eva gleichwertig dar, da sie beide nach der verbotenen Frucht greifen und somit auch beide an der Ursünde beteiligt sind (vgl. Bredekamp: *Michelangelo*. Berlin (2021), 259.).

497 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zu *Sündenfall* (1v).

498 Vgl. *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zu *Sündenfall* (1v).

dicke Stamm in der *Kleinen Passion* zu Adam und Eva hinab – eine ungewöhnliche Ikonografie, die in dem darauffolgenden Holzschnitt der *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 28) nicht wieder aufgegriffen wird. Demnach scheint die um den Stamm gewundene Schlange die Krümmung des Baumes im *Sündenfall* zu verursachen. Der sich neigende Baum erinnert an eine sich verbeugende Figur, wobei die Schlange Adam und Eva hinterlistig zu verführen sucht.

Ein Vergleich der beiden Grafiken zeigt, wie sehr sich Dürer in dem Holzschnitt seiner *Kleinen Passion* von der Vorlage des Kupferstichs löst und bewusst eine andere und für den Betrachter neue Bildkomposition wählt. Dabei geht es nicht mehr um eine idealproportionierte und damit gottähnliche Darstellung der Ureltern,⁴⁹⁹ sondern um eine Momentaufnahme vor dem Sündenfall. Noch sind Adam und Eva im Paradies, ihre hellen Körper wirken rein, ihre Scham wird nicht – wie in vielen anderen Darstellungen des Bildthemas – von einem Feigenblatt bedeckt.⁵⁰⁰ In dem Kupferstich von 1504 verfolgt Eva interessiert, wie die Schlange ihr den Apfel in die Hand legt, ihre Finger greifen bereits nach der verbotenen Frucht. Im Holzschnitt der *Kleinen Passion* dagegen blickt Eva zu Adam, ihre offene Hand scheint fast unbeteiligt erhoben, die Finger umfassen die Frucht noch nicht. Dürer beginnt seine *Kleine Passion* mit einer Szene, die noch im Paradies und damit zum Anbeginn der Zeit spielt. Folgerichtig müsste der Titel des Holzschnittes auch nicht *Sündenfall*, sondern *Adam und Eva im Paradies* lauten. Auch das Gedicht, das den Holzschnitt begleitet, greift diesen Urzustand der Welt auf und erinnert mit den ersten Worten „Principio pater aeternam [...] mundi conceptam“⁵⁰¹ an Genesis 1,1 der Vulgata: „In principio creavit Deus caelum et terram.“⁵⁰²

Die lateinischen Gedichte des Chelidonium, die Dürers Holzschnitte in der *Kleinen Passion* begleiten, beschreiben meist in eigenen erzählenden Worten das Geschehen des jeweiligen Bildmotivs. Dabei ist auffällig, dass als Textquelle zwar fast ausschließlich der kanonische Bibeltext herangezogen wird, Chelidonium aber immer wieder auch Begriffe der griechischen und römischen Mythologie aufgreift. So heißt es in dem Gedicht zum *Sündenfall* über den Schöpfergott:

499 Im Gegensatz zur *Kleinen Passion* entwickelt Dürer die Figur Adams in seinem Kupferstich *Adam und Eva* (1504) aus dem Gott Apoll seiner Zeichnung *Apollo und Diana* (um 1501–1504; vgl. *Albrecht Dürer*. Hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath. Katalog zur Ausstellung in Wien vom 5. September bis 30. November 2003. Darmstadt (2003), 252.).

500 Eine unbedeckte Scham der Ureltern im Bildmotiv des Sündenfalls ist um 1500 selten. So finden sich Adam und Eva mit Feigenblatt auch in Dürers Gemälde *Adam und Eva* von 1507 (vgl. Anzelewsky, Fedja: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*. Berlin (1971), Abb. 129a/b.), in der *Schedelschen Weltchronik* (vgl. Rücker (1988), Blatt VII.) sowie in der *Koberger-Bibel* (vgl. *Biblia* (1483), Seite VI.).

501 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zu *Der Sündenfall* (1v). Übersetzung: „Am Anfang, als der Vater dem Bild der Erde, das er von Ewigkeit her entworfen hatte im Geiste, Gestalt verlieh“ (Appuhn (1956), 88.).

502 Gen 1,1. In: *Biblia sacra* ⁴(1994). Übersetzung: „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.“ Gen 1,1.

„Im Anfang [...] schuf er den Menschen, dem er die Luft und das Meer unterstellte, und führte ihn, frei von Sorgen, in die selige Wohnstatt, die er unter Auroras Frühlingsbahn hatte errichtet. Hier hatte Gott gepflanzt, was an Weihrauch trägt das reiche Panchaia“⁵⁰³.

Dieses Ineinanderfließen von biblischen Motiven und antiker Mythologie kommt auch in anderen Gedichten der *Kleinen Passion* vor. Chelidonium beweist damit nicht nur seine humanistische Bildung, die er als Mitglied der entsprechenden Zirkel in Nürnberg besaß,⁵⁰⁴ sondern stellt mit der Kombination von Christentum und Antike die biblischen Ereignisse auch in den Kontext der Weltgeschichte und präsentiert die Botschaft Christi als universales Gedankengut.

4.2.3 *Vertreibung aus dem Paradies* (1510): Die menschliche Erbsünde als aktuelle Thematik

Während der Holzschnitt des *Sündenfalls* ruhig und in sich geschlossen wirkt, erscheint die *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 28) voller Dynamik und Unruhe. Alle Figuren sind in Bewegung: Von links stürmt der Engel heran, der reiche Faltenwurf des Gewandes verbildlicht seinen Zorn. Adam und Eva fliehen nach rechts, den Blick angstvoll zum Engel umgewandt. Die Erregtheit der Szene spiegelt sich auch in dem Gedicht wider, da hier nicht der übliche Erzähler, sondern der Engel selbst zu Wort kommt und eine Zornesrede an Adam und Eva formuliert:

„Gehet also! Mein Schwert soll euch treffen! Fort mit euch, Unreine, Auswurf, von Sünde entstellt, Staub und elende Asche! Wie fern der Ruhe die Arbeit und diesem Leben Tod ist, das sollt ihr erfahren nun, wenn ihr eine neue Wohnstatt euch sucht.“⁵⁰⁵

Adam und Eva fliehen vor dem Engel über den rechten Bildrand hinaus in eine andere Welt, die außerhalb des Paradieses



28 Albrecht Dürer: *Vertreibung aus dem Paradies* (1510), *Kleine Passion*

503 Appuhn (1985), 88.

504 Vgl. Appuhn (1985), 146.

505 Appuhn (1985), 89.

liegt. Über den Ureltern hängt an einem Ast eine kleine Holztafel, die neben Dürers Monogramm ungewöhnlicherweise auch eine Datierung trägt. Diese Tafel scheint als Wegweiser in die menschliche Welt des Jahres 1510 zu fungieren.⁵⁰⁶ Damit löst Dürer die Szene aus dem biblischen Kontext, möglicherweise als Hinweis darauf, dass der Sündenfall der Ureltern als ewige Erbsünde auch eine aktuelle Problematik für die Menschen des beginnenden 16. Jahrhunderts darstellte.

Bei der direkten Abfolge der ersten beiden Szenen der *Kleinen Passion* fällt auf, dass die Figuren der Ureltern jeweils in verschiedene Richtungen weisen. Während im *Sündenfall* (Abb. 27) Adam und Eva nach links und damit – wie schon *Christus als Schmerzensmann* – entgegen der Leserichtung orientiert sind, fliehen sie in der *Vertreibung aus dem Paradies* über den rechten Bildrand und damit in Leserichtung aus der Szene. Die Ruhe des Paradieses im *Sündenfall* und die Erregtheit in der *Vertreibung aus dem Paradies* wird demnach rezeptionsästhetisch auch durch die Ausrichtung der Bildfiguren von Adam und Eva unterstützt.

4.2.4 Verkündigung (um 1510): Vom Alten zum Neuen Testament

Bereits im Jahr 1503 schuf Dürer einen Holzschnitt der *Verkündigung* für sein *Marienenleben* (Abb. 29).⁵⁰⁷ Die Szene spielt in einer großen, architektonisch kunstvoll gestalteten Halle mit Rundbögen, Okuli, einer Treppe und einer Wandnische. Die eigentliche Verkündigung des Engels Gabriel an Maria, die an einem Lesepult vor einem Alkoven sitzt und über der eine Taube schwebt, wird dagegen eher unscheinbar in der rechten unteren Bildhälfte präsentiert.

In der *Verkündigung* der *Kleinen Passion* (Abb. 30) gestaltet Dürer um 1510 eine andere Bildkomposition. Er übernimmt zwar die Bildfiguren von Gabriel und Maria, der Taube und Gottvater, eliminiert aber bis auf das Lesepult und den Alkoven alle architektonischen Bildelemente. Dadurch rücken die Bildfiguren in den Fokus des Geschehens. Durch dieses Close-up wird der Betrachter nahe an die Szene herangeführt und in besonderer Weise mit dem Geschehen konfrontiert.

In der *Kleinen Passion* folgt die *Verkündigung* unmittelbar auf die *Vertreibung aus dem Paradies*. Daraus ergeben sich mehrere Überlegungen:

1. Die *Kleine Passion* beginnt mit zwei Themen des *Alten Testaments* – *Sündenfall* und *Vertreibung aus dem Paradies* – und geht dann mit der *Verkündigung* unmittelbar zum *Neuen Testament* über. Die beiden Szenen der Genesis dienen dazu, die Notwendigkeit der nun folgenden Ereignisse von Leben und Passion Jesu zu begründen und Jesu Tod und Auferstehung als zentralen Teil der göttlichen Heilsgeschichte zu inszenieren.

⁵⁰⁶ Vgl. Appuhn (1985), 90.

⁵⁰⁷ Die Textquelle der Verkündigungsgeschichte findet sich in Lk 1,26–38.

2. Sowohl in der *Vertreibung aus dem Paradies* als auch in der *Verkündigung* tritt ein Engel an Gottes Statt zu den Menschen. Doch während sich bei der *Vertreibung aus dem Paradies* der Cherub mit dem Schwert gegen die menschlichen Ureltern stellt, wendet sich Gabriel bei der *Verkündigung* Maria zu. Diese Hingabe Gottes zu den Menschen hebt den vorherigen Verstoß bildlich auf und weist bereits auf die Erlösung durch den Kreuzestod Jesu hin.



29 Albrecht Dürer: *Verkündigung*
(um 1503), *Marienleben*



30 Albrecht Dürer: *Verkündigung*
(um 1510), *Kleine Passion*

3. Dürers Holzschnitt der *Verkündigung* ist an die Bildkomposition der *Vertreibung aus dem Paradies* angelehnt. In beiden Fällen naht der Engel von links, während sich die Menschen auf der rechten Seite zu dem Engel umwenden – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Gottvater sowie die Taube des Heiligen Geistes in der *Verkündigung* entsprechen dem göttlichen Baum der Erkenntnis in der *Vertreibung aus dem Paradies*. Selbst Dürers Monogramm befindet sich an fast derselben Bildposition, weist nun aber in der *Verkündigung* wegen der fehlenden Datierung in eine zeitlose und damit ewigwährende Zukunft.

4. Auch das Gedicht des Chelidonium zur *Verkündigung*⁵⁰⁸ greift die Thematik der *Vertreibung aus dem Paradies* auf. Die saphische Ode erinnert zunächst an die Vertreibung der Ureltern durch den Cherub, bevor der zweite Teil des Gedichts die Ankunft des Engels Gabriel beschreibt. Wiederum stellt Chelidonium in seinen

508 Vgl. Appuhn (1985), 91/92.

Versen den biblischen Bericht in den Kontext der antiken Mythologie, indem er mit *Styx* und *Elysium* an die Unterwelt und das himmlische Paradies erinnert.

Die *Verkündigung* als erstes Bildmotiv des *Neuen Testaments* steht demnach der vorangegangenen *Vertreibung aus dem Paradies* des *Alten Testaments* als typologische Entsprechung gegenüber.

4.2.5 *Geburt Jesu* (um 1510): Kommt und betet an!

Für sein *Marienleben* gestaltete Dürer 1502/03 auch eine *Geburt Jesu* (Abb. 31).⁵⁰⁹ Dabei fällt der Blick des Betrachters in ein hohes, vorne offenes Stallgebäude mit ruinösen Mauern und defektem Strohdach. Inmitten dieser Szenerie liegt das Jesuskind in einem Korb, umgeben von Maria und Josef, Engeln und anbetenden Hirten.



31 Albrecht Dürer: *Geburt Jesu* (1502/03), *Marienleben*



32 Albrecht Dürer: *Geburt Jesu* (um 1510), *Kleine Passion*

Für die *Geburt Jesu* der *Kleinen Passion* (Abb. 32) übernimmt Dürer aus der Vorlage nun nicht nur – wie bei der *Verkündigung* – die Figuren, sondern auch die Architektur des verfallenen Stalles und überhöht diese theologisch-symbolisch. So nimmt der über allem thronende Kreuzbalken des Daches mit dem darum gewundenen Seil bereits das Kreuz von Golgatha vorweg. Der hölzerne Giebel ist auf der rechten Seite so ausgebessert, dass sich unmittelbar über dem Jesuskind ein fast gleichseiti-

⁵⁰⁹ Die Textquelle für die Geburtsgeschichte Jesu findet sich bei Lk 2,1–20.

ges Dreieck erhebt, das als Symbol für die göttliche Trinität gedeutet werden kann. Der zerstörte Rundbogen hinter dem Jesuskind verband ursprünglich die Köpfe von Maria und Jesus. Erst durch den Bruch des Bogens wird der Blick auf das Feld frei, auf dem der Engel Gabriel den Hirten verkündet: „Euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus“⁵¹⁰.

Mit der Geburt Jesu, der Menschwerdung Gottes, beginnt die Erlösung der Menschheit. Dürer setzt diese Menschheit mit den beiden Hirten im Bildvordergrund präsent in Szene. Als große Rückenfiguren stellen sie Identifikationsfiguren für den Betrachter dar und fordern diesen auf, ebenfalls das Kind in der Krippe anzubeten. Die angedeuteten Treppenstufen seitlich des Rundbogens laden den Betrachter ein, hinaufzusteigen und sich hinter die Hirten zu gesellen. Dürers Monogramm an dem steinernen Torbogen ahmt bereits mit seiner seitenverkehrten Ausrichtung die Rückenfiguren der Hirten nach und blickt wie diese in Richtung des Jesuskindes.⁵¹¹ Anders als im *Marienleben* ragt der Stall in der *Kleinen Passion* mit den Dachbalken über die vordere Bildkante hinaus, so dass sich auch der Betrachter vor dem Bild scheinbar unter dem hölzernen Dachstuhl und damit mitten im Stall wiederfindet. Diese von Dürer bewusste Erweiterung des imaginären Bildraums in den Bereich des Betrachters findet sich bei etlichen Holzschnitten der *Kleinen Passion* und ist ein weiteres rezeptionsästhetisches Mittel, um den Betrachter in innovativer Weise in das Bildgeschehen einzubinden.

Das Thema der Anbetung wird nicht nur in Dürers Holzschnitt, sondern auch in dem Gedicht des Chelidonium aufgegriffen. Dort findet sich – im Gegensatz zu vielen anderen Szenen der *Kleinen Passion* – keine Beschreibung des biblischen Ereignisses, sondern ein inniges und persönliches Gebet an das Jesuskind im Stall. Darin heißt es:

„Sei begrüßt, kleiner Knabe, du Starker und Ruhmvoller,
in dürftige Windeln gehüllter Gott! [...]
So richtest du auf aus tiefstem Elend, Gott,
das Menschengeschlecht.“⁵¹²

Somit stellen sowohl der Holzschnitt als auch das Gedicht zur *Geburt Jesu* die persönliche Anbetung des Jesuskindes in den Vordergrund – Bild und Text ergänzen sich in ihrer Gesamtaussage.

510 Lk 2,11.

511 Auch Fehl sieht in der spiegelverkehrten Künstlersignatur eine Imitation der anbetenden Hirten und lehnt die These von Appuhn, es handle sich dabei um einen Fehler des Holzschneiders, ab (vgl. Fehl, Philipp P.: *Dürer's Literal Presence in his Pictures: Reflections on his Signature in the small Woodcut Passion*. In: *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana. Hrsg. von Matthias Winner. Rom (1989), 197; vgl. Appuhn (1985), 150.).

512 Appuhn (1985), 92.

4.2.6 *Einzug Jesu in Jerusalem (um 1508/09): „Siehe, dein König kommt!“*⁵¹³

Mit dem *Einzug Jesu in Jerusalem* beginnen die Passionsmotive, die sich nicht nur in der *Kleinen Passion*, sondern größtenteils auch in dem 1507 erschienenen Andachtsbuch *Speculum passionis* wiederfinden. Da einiges dafürspricht, dass Dürer dieses Werk als Inspiration für seine eigene Passionsfolge nutzte,⁵¹⁴ erscheint ein direkter Vergleich beider Werke sinnvoll, um die weiteren Passions szenen der *Kleinen Passion* vorzustellen.

Auf der Darstellung *Einzug Jesu in Jerusalem* des *Speculum passionis* (Abb. 33) ist am rechten Bildrand ein hohes gemauertes Stadttor zu sehen. Darunter stehen Menschen und begrüßen den auf einem Esel heranreitenden Jesus, der von seinen Jüngern begleitet wird. Im Hintergrund ist eine mitteleuropäisch anmutende Landschaft mit hohen Laubbäumen zu erkennen. Dürers Holzschnitt *Einzug Jesu in Jerusalem* der *Kleinen Passion* (Abb. 34) übernimmt diese Bildanlage, übertrifft die Vorlage aber hinsichtlich ihrer Texttreue. Dabei greift Dürer auf das *Johannes-Evangelium* zurück. Darin heißt es:

„Als am nächsten Tag die große Menge, die aufs Fest gekommen war, hörte, dass Jesus nach Jerusalem kommen werde, nahmen sie Palmzweige und gingen hinaus ihm entgegen und schrien: Hosianna! Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn, der König von Israel! Jesus aber fand einen jungen Esel und setzte sich darauf, wie geschrieben steht (Sacharja 9,9): »Fürchte dich nicht, du Tochter Zion! Siehe, dein König kommt und reitet auf einem Eselsfüllen.« Das verstanden seine Jünger zuerst nicht.“⁵¹⁵

Dürer zeigt statt der Laubbäume des *Speculum passionis* eine große, auf Palästina verweisende Palme. Ebenso verbildlicht er den Palmzweig in der Hand eines Mannes sowie das Unverständnis der Jünger, die sich einander fragend und auf Jesus deutend zuwenden. Die größte Veränderung betrifft jedoch die Figur Jesu. Zum einen nimmt der auf dem Esel reitende Jesus in Dürers Holzschnitt fast die ganze Bildhöhe und Bildbreite ein und dominiert somit die gesamte Komposition. Zum anderen wendet Dürer das $\frac{3}{4}$ -Porträt Jesu aus dem *Speculum passionis* in ein Profilbild und präsentiert Jesus damit in der Tradition der römischen Kaiserporträts auf antiken Münzen als königlichen Herrscher.⁵¹⁶ Dürer greift damit sowohl den Ausruf

513 Sach 9,9.

514 Siehe Kapitel 4.1.1.

515 Joh 12,12–16a.

516 Auch Schneider verweist darauf, dass der Holzschnitt in Anlehnung an antike Triumphzüge gestaltet ist (Vgl. Schneider, Erich: *Christi Einzug in Jerusalem (um 1509). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 295.).

der Menge *König von Israel* als auch das alttestamentliche Zitat des Evangeliumstextes *Tochter Zion, siehe dein König kommt auf*. Dieses Königlich-Göttliche wird sowohl durch den hohen Turm der Stadtmauer, der Jesus überhört, als auch durch den im *Speculum passionis* fehlenden Kreuznimbus bekräftigt. Dagegen verweist das verschattete Gesicht Jesu bereits auf den Kreuzestod in Golgatha.



33 Hans Schäufolein: *Jesu Einzug in Jerusalem* (1507), *Speculum passionis*



34 Albrecht Dürer: *Jesu Einzug in Jerusalem* (um 1508/09), *Kleine Passion*

Auch Chelidonium greift in seinem Gedicht zum *Einzug Jesu in Jerusalem* den königlichen Aspekt Jesu auf und tituliert ihn als König des Himmels, Israels mächtigen Führer und Erlöser der Welt.⁵¹⁷ Am Ende des Gedichtes weist aber auch Chelidonium auf das – vermeintlich – tragische Ende Jesu hin, wenn es heißt:

„Doch, göttlicher Jesus, die Ehre, die das wankelmütige Volk dir erwies,
verkehrte zu Schmach es und zum Tode am Kreuz.“⁵¹⁸

Bild und Text inszenieren somit auf verschiedene, sich ergänzende Weise Jesus als königlichen Gottessohn, der am Kreuz sterben wird.

Dürer präsentiert in seinem Holzschnitt jedoch nicht nur eine große Textnähe und eine theologische Deutung, sondern verändert die Vorlage des *Speculum passionis* auch hinsichtlich der rezeptionsästhetischen Stilmittel:

517 Vgl. Appuhn (1985), 93.

518 Appuhn (1985), 93.

1. Close-up als räumliche Engführung: Dürers Holzschnitt zeigt einen deutlich engeren Bildausschnitt als die Darstellung des *Speculum passionis*, ohne auf Bildfiguren oder Architektur zu verzichten. Dies führt dazu, dass die Figuren und die Architektur auf engstem Raum zusammenrücken und dem Betrachter in einem Close-up in großer Nahsichtigkeit vor Augen stehen.

2. Angeschnittene Bildelemente: In Dürers Darstellung sind verschiedene Bildelemente – der linksstehende Jünger, der Huf des Esels, der rechtsstehende Mann mit dem Tuch sowie der Turm der Stadtbefestigung – von den Bildrändern angeschnitten. Der Betrachter denkt diese Bildelemente unwillkürlich außerhalb des Holzschnittes in seiner eigenen Wirklichkeit weiter und wird dadurch in das Bildgeschehen einbezogen.

3. Irrealität der Szene: Die Engführung der Szene führt zu einer unrealistischen Bildkomposition. So erscheint der Torbogen auf Dürers Holzschnitt viel zu niedrig und schmal, als dass Jesus auf dem Eselsfüllen hindurchreiten oder die Menschenmenge aus dem Tor strömen könnte. Dürer geht es in seiner Interpretation der Passionsszene nicht um eine lebensechte Darstellung wie im *Speculum passionis*, sondern um die Präsentation einer Botschaft, die den Betrachter ungeachtet der Realitätsbrüche fesseln soll. Jesus reitet als König von Israel in Jerusalem ein, das Volk erkennt seine Macht – die realistische Höhe des Stadttors spielt dabei keine Rolle.

4. Ansicht der Szene: Im *Speculum passionis* ist der *Einzug Jesu in Jerusalem* in Aufsicht zu sehen. Dadurch kann der Betrachter wie ein Theaterbesucher in einer Loge das Geschehen auf der Bühne aus einer gewissen Distanz verfolgen. Dürer zeigt die Szene dagegen in direkter Ansicht, so dass sich der Betrachter auf einer Höhe mit den Bildfiguren wiederfindet und imaginär in ihren Kreis eintreten kann.

5. Künstlermonogramm: Im Gegensatz zum *Speculum passionis* sind alle Holzschnitte der *Kleinen Passion* monogrammiert. Damit präsentiert sich Dürer nicht nur als abstrakte Bildfigur, sondern tritt auch mit dem Betrachter in eine Interaktion. In der Darstellung *Einzug Jesu in Jerusalem* prangt Dürers Monogramm – wie schon in der vorigen Szene der *Geburt Jesu* – in seitenverkehrter Ansicht am Torbogen. Damit imitiert es die Blickrichtung der Volksmenge, die durch das Tor auf Jesus zukommt⁵¹⁹ und so den Betrachter zur wichtigsten Bildfigur führt.

All diese rezeptionsästhetischen Stilmittel verweisen darauf, dass Dürer den Betrachter in seiner Bildkonzeption mitdenkt und – im Sinne der rezeptionsästhetischen Methode von Kemp⁵²⁰ – in einen persönlichen Dialog mit dem Betrachter eintritt. Der enge Bildraum, die Nahsichtigkeit der Szene, die angeschnittenen Bildelemente und die frontale Ansicht führen den Betrachter unmittelbar an die Passionsszene heran, so dass dieser, anders als im *Speculum passionis*, in das Bildgeschehen einbezogen wird. Dürers Monogramm kann dabei als Vorbild gelten, da es bereits sichtbar in die Szene eingetreten ist und durch seine Ausrichtung den

519 Hätte Dürer sein Monogramm in korrekter Ausrichtung an den Torbogen gestellt, würde es den Blick des Betrachters durch das Tor und damit aus der Szene hinausführen.

520 Siehe Kapitel 1.2.3.

Betrachter auf die wesentliche Bildaussage aufmerksam macht. Viele dieser rezeptionsästhetischen Merkmale sind auch in den anderen Holzschnitten der *Kleinen Passion* zu finden. Dies deutet darauf hin, dass Dürer sie bewusst als kontinuierliche Gestaltungselemente einsetzt.

4.2.7 *Vertreibung der Händler aus dem Tempel (um 1508/09): Die Vorahnung des Endgerichts*

Die Begebenheit Jesu im Tempel wird im *Johannes-Evangelium* wie folgt erzählt:

„Und das Passafest der Juden war nahe, und Jesus zog hinauf nach Jerusalem. Und er fand im Tempel die Händler, die Rinder, Schafe und Tauben verkauften, und die Wechsler, die da saßen. Und er machte eine Geißel aus Stricken und trieb sie alle zum Tempel hinaus samt den Schafen und Rindern und schüttete den Wechslern das Geld aus und stieß die Tische um und sprach zu denen, die die Tauben verkauften: Tragt das weg und macht nicht meines Vaters Haus zum Kaufhaus!“⁵²¹

Sowohl das *Speculum passionis* (Abb. 35) als auch die *Kleine Passion* (Abb. 36) verbildlichen in ihrer Darstellung der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* den johanneischen Bibeltext. Jesus steht im Jerusalemer Tempel und holt mit einer Geißel aus. Vor ihm kauert oder liegt ein Mann auf dem Boden inmitten von umgestoßenen Tischen, Münzen und Geldbeuteln. Männer verfolgen das Geschehen, einer mit einem Lamm auf dem Arm. Trotz dieser offensichtlichen Parallelen wirkt die Darstellung der *Kleinen Passion* dramatischer als die Vorlage des *Speculum passionis*. Dafür können zwei Erklärungen angeführt werden:

Da ist zum einen die Bildpräsenz, die Dürer der Figur Jesu gewährt. Mit seiner Größe, dem hellen Gewand und einer in sich ruhenden Dynamik dominiert Jesus gottgleich die Szene, während die anderen Männer ängstlich in die dunklen Ausgänge fliehen. Ihre Blicke weisen ebenso wie die umgestoßenen Tische und die mächtigen Säulen im Hintergrund auf den Gottessohn, der als zentrale Bildfigur den Gürtel seines Gewandes gelöst hat, um mit erschreckender Brutalität auf den wehrlos am Boden liegenden Mann einzuschlagen. Im Gegensatz dazu sind im *Speculum passionis* die Bildfiguren der hohen Tempelarchitektur untergeordnet. Trotz der schwungvollen Ausholbewegung Jesu mit der echten Geißelrute – die dieser wohl kaum im Tempel bei sich hatte – erscheint die Schlagbewegung unnatürlich, da der Händler auf dem Boden außerhalb der perspektivischen Reichweite kauert und eher erstaunt als ängstlich aufblickt.

⁵²¹ Joh 2,13–16.



35 Hans Schäufelein:
*Vertreibung der Händler aus dem
Tempel* (1507), *Speculum passionis*



36 Albrecht Dürer:
Vertreibung der Händler aus dem Tempel
(um 1508/09), *Kleine Passion*

Zum anderen inszeniert Dürer eine theologische Symbolik, die der Vorlage fehlt. So steht der Mann mit dem Lamm – im *Speculum passionis* lediglich eine Randfigur – in Dürers Holzschnitt unmittelbar hinter Jesus und verweist damit auf das Lamm Gottes.⁵²² Die einzelne Kerze an der viel zu nahen Rückwand deutet auf Jesus als das Licht der Welt.⁵²³ Und die mächtige Säulenflucht scheint Jesus aus göttlicher Höhe Macht zu geben.

Das Gedicht des Chelidonius, das diese Passionsszene begleitet, ist so ungewöhnlich, dass es genauer analysiert und mit Dürers Holzschnitt in Beziehung gesetzt werden soll. Schon der Titel „In sacratu aedium contaminators. Satyra.“⁵²⁴ zeigt, dass die Schänder des Tempels direkt angesprochen und in einer flammenden Rede zur Rechenschaft gezogen werden. Das Gedicht lautet in der Übersetzung:

„Sollte ich Gottes heiligen Tempel etwa nicht kennen?
Krämer und Gärtner, Handwerker, Jäger und Vogelverkäufer,
Gaukler und Kuppler errichten – Welch Unverschämtheit! – hier ihre Buden.
Ein jeder preist seine Waren hier an, redliche und verbotene;
So entehrt man den Tempel des heiligen Gottes
Und mißbraucht ihn für irdisches Treiben, bar des Verstandes,

522 Vgl. Joh 1,29 und Joh 1,36.

523 Vgl. Joh 8,12.

524 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (6v).

des Namens Christi nicht würdig, doch würdig der **Peitsche [flagellum]**.
 Du Jüngling, der du zierlich geschmückt nach der Schwelle des Tempels spähist,
 der süßen Ankunft der Geliebten entgegen,
 denke an Gottes Peitsche [funiculus] und Zorn und seine machtvolle Rechte!

Und du, leichtfertiges Weib, das du lustwandelst unter den Blicken der Männer,
 herausgeputzt über die Maßen, und, gleich einer gemalten Venus,
 durch den ganzen Tempel deine Ehre bietest zum Kaufe,
 fürchten sollst du Christi **Peitsche [funiculus]** und künftige Schläge,
 ewige Verbannung und Strafe der kostbaren Seele!

Und du, der du da mit Frömmlermiene und geschorenem Scheitel
 dein Geschäft treibst an Altären und Gräbern,
 Gebete verkaufst im Tempel des Herrn
 oder deine sangeskundige Kehle feilbietest der Menge,
 der du die Sünden löstest um Silber und Gold oder sie festbindest aus Haß,
 sieh hin auf den peitschenden Christus! –

Weil Gott die Zuchtrute verbirgt, hält man ihn für taub und für blind:
 Doch wird ohne Zweifel einst seine Stätte gereinigt werden
 durch die flammenden **Peitschen [flagrum]** der Hölle.⁵²⁵

Der erste Abschnitt des Gedichts greift die biblische Geschichte der Vertreibung der Händler aus dem Jerusalemer Tempel auf und stellt somit den historischen Bezug zur Passion Jesu her.

In den drei folgenden Abschnitten werden verschiedene Personen – ein Jüngling, eine Frau und ein Mann mit Frömmlermiene – direkt angesprochen und mit ihren Sünden und der drohenden Strafe konfrontiert. Während die ersten beiden Personen noch zeitlos erscheinen, sprüht der Text bei dem frömmelnden Mann vor Anspielungen auf den katholischen Klerus: Der geschorene Scheitel, die Geschäfte an Altären und Gräbern, der Verkauf von Gebeten und Gesängen und nicht zuletzt das Lösen der Sünden um Silber und Gold – all das musste ein Leser um 1500 als drastische Kritik an der Ablasspraxis der katholischen Kirche verstehen.⁵²⁶ Chelidonius, der zu dieser Zeit als Benediktinermönch im Nürnberger Ägidienkloster lebte, vertrat demnach bereits wenige Jahre vor Luthers Thesenanschlag in Wittenberg die reformatorische Kritik an der katholischen Ablasspraxis und scheute sich erstaunlicherweise auch nicht, diese in der *Kleinen Passion* kundzutun.

525 Appuhn (1985), 94. An vier Stellen sind die lateinischen Wörter des Chelidonius eingefügt.

526 In dem Holzschnitt *Evangelischer und katholischer Gottesdienst* von Lucas Cranach d. J. (nach 1547, vgl. Geisberg (1974), 619.) werden die im Gedicht aufgeführten Kritikpunkte an dem katholischen Klerus eindrucksvoll inszeniert.

Der letzte Abschnitt des Gedichtes stellt das Fazit dar. Es endet mit den Worten: „cuius purgabitur olim area, non dubium, flagris ardentibus orci.“⁵²⁷ – Gottes Tempel wird, daran besteht kein Zweifel, einst durch die flammenden Geißeln der Hölle gereinigt werden. Diese Verse gehen weit über die Passionsszene im Jerusalemer Tempel hinaus und stellen das Geschehen mit dem drohenden Fegefeuer (*purgatorium*) und der Hölle (*orcus*) bereits in das Licht des Jüngsten Gerichts.⁵²⁸ Das *flagrum*, die große Geißel, die in diesem Kontext erwähnt wird, überhöht dabei die zuvor in dem Gedicht verwendeten Vokabeln *flagellum* (kleine Geißel) und *funiculus* (dünner Strick) und drückt somit eine semantische Steigerung innerhalb des Textes aus.

Das Gedicht des Chelidonius interpretiert die biblische Erzählung der Vertreibung der Händler aus dem Jerusalemer Tempel eindeutig als Vorahnung des Jüngsten Gerichts. In diesem Kontext ist auch Dürers Holzschnitt noch einmal neu zu bewerten. Die souveräne Bildpräsenz Jesu, die symbolischen Anspielungen auf das Lamm Gottes und das Licht der Welt, die Himmel und Erde verbindenden Säulen, der wehrlose Mann auf dem Boden sowie die verängstigt in dunkle Ausgänge fliehenden Menschen – all das kann ebenfalls als Verweis auf das Endgericht verstanden werden. Die fast bis zum Boden reichende, dunkle Gewandöffnung des linken Ärmels Jesu erinnert dabei an einen Höllenschlund, in dessen Finsternis die Verdammten hineingezogen werden. Somit kann nicht nur das Gedicht des Chelidonius, sondern auch Dürers Holzschnitt der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* als Anspielung auf das Jüngste Gericht interpretiert werden.⁵²⁹

Dagegen findet sich im Holzschnitt kein Anhalt dafür, dass Dürer auch die deutliche Kritik des Chelidonius am Ablass der katholischen Kirche inszeniert. Hass sieht dies anders und interpretiert Dürers Darstellung in Kombination mit dem Gedicht als pointierten Angriff auf den von der Kirche legitimierten Ablasshandel. Als Beweis führt sie an, dass Dürer als Opfertier nicht das übliche Kalb wie beispielsweise im *Schatzbehälter* zeige, sondern ein Lamm, das als Anspielung auf das Opferlamm Christi zu deuten sei.⁵³⁰ Dagegen spricht zum einen, dass auch im *Speculum passionis* ein Lamm zu sehen ist. Zum anderen ist die Deutung des Lammes als Opferlamm Jesu kein Indiz für den Ablasshandel, sondern ein Verweis auf die universale und zeitlose Gottessohnschaft Christi. Von daher kann die Ansicht von Hass hier nicht geteilt werden.

Rezeptionsästhetisch stellt Dürer den Betrachter durch die Nahsichtigkeit und die direkte Ansicht unmittelbar vor die Szene und konfrontiert ihn so in besonderer

527 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (6v).

528 In diesem Kontext können auch die Wendungen bei dem Jüngling „funiculos iram dei, dextram potentem“ sowie bei der Frau „funiculos Christi timeas, verberq futurum, exilium perpes animae poenas decora“ als Verweise auf Gottes Endgericht verstanden werden (*Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (6v)).

529 Vgl. Schneider, Erich: *Die Vertreibung der Händler (um 1508/09). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2002), 297; vgl. Appuhn (1985), 95.

530 Vgl. Hass (2000), 181.

Weise mit dem brutalen Handeln Jesu und dem Jüngsten Gericht. Dies tut auch Chelidonius, indem er sein Gedicht mit den Worten beginnt: „Caelicolum sacras nunquid non nouimus aedes.“⁵³¹ Ist es möglich, dass wir die heiligen himmlischen Tempel nicht erkannt haben? Mit dieser rhetorischen Frage fordert Chelidonius den Leser ebenso wie der Holzschnitt auf, sich mit der Aussage der Passionszene und ihrer theologischen Botschaft auseinanderzusetzen.

4.2.8 *Abschied von Maria* (um 1508/09): Auf dem Weg vom Leben in den Tod

Die Begebenheit des *Abschieds von Maria* fehlt in den kanonischen Evangelien, wird aber in der Marienmystik erwähnt. So berichtet der Karthäuser Philipp von Seitz in seinem im 14. Jahrhundert entstandenen *Marienleben*, dass Maria im Haus der Schwestern Marta und Maria in Betanien weilt, als Jesus ihr seinen nahen Tod ankündigt und von ihr Abschied nimmt.⁵³²



37 Hans Schäufelein: *Abschied von Maria* (1507), *Speculum passionis*



38 Albrecht Dürer: *Abschied von Maria* (um 1508/09), *Kleine Passion*

531 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (6v).

532 Vgl. *Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben*. Hrsg. von Heinrich Rückert. Amsterdam (1966), Verse 6070–6129.

Dürers Holzschnitt *Abschied von Maria* (Abb. 38) greift auf die Darstellung aus dem *Speculum passionis* (Abb. 37) zurück. In beiden Werken ist auf der linken Seite der Eingangsbereich eines Hauses oder Hofes zu sehen, wo sich mehrere Frauen um die kniende Maria gruppieren. Vor ihnen steht Jesus in frontaler Körperhaltung. Sein Blick ist den Frauen zugewandt, seine linke Hand zum Redegestus erhoben. Im Hintergrund ist eine Stadt zu erahnen.

Der *Abschied von Maria* spielt in Betanien vor den Toren Jerusalems und damit zeitlich vor der Ankunft Jesu und seiner Jünger in der Stadt. In der *Kleinen Passion* findet sich der *Abschied von Maria* allerdings erst nach dem *Einzug Jesu in Jerusalem* und der *Vertreibung der Händler*. Damit folgt Dürer der Vorlage des *Speculum passionis*. Allerdings verändert Dürer die Vorlage nicht nur rezeptionsästhetisch durch ein Close-up, sondern auch inhaltlich durch eine symbolische Überhöhung der Szene. So wird in Dürers Holzschnitt der Kopf Jesu von einem Berg gerahmt und dadurch betont. Neben dem Kopf Jesu sind zwei Bäume zu sehen, der linke mit üppigem Blattwerk, der rechte am Wegesrand nach Jerusalem mit kahlen Zweigen. Sie können als Symbole für das zurückliegende Leben Jesu in Galiläa und den bevorstehenden Tod in Jerusalem gedeutet werden. Das Flechtwerk des Zaunes und das Holz des Tores weisen als Bedeutungsträger bereits auf die Dornenkrone und das Kreuz hin und bereiten so den Betrachter auf die Passion Jesu vor.

Im *Speculum passionis* kniet Maria im Rücken Jesu. Dagegen sind in Dürers *Kleiner Passion* die beiden Bildfiguren so angeordnet, dass sie sich tatsächlich als Gegenüber anschauen. Chelidonium verfasst in seinem Gedicht einen kurzen Dialog, der diese innige Beziehung zwischen Mutter und Sohn aufgreift, indem Jesus zu Maria spricht: „Geliebte Mutter, leb‘ wohl!“⁵³³ und Maria unter Strömen von Tränen antwortet „Teurer Sohn, verlasse doch nicht deine Mutter!“⁵³⁴

4.2.9 *Abendmahl* (um 1508/1509): Jesus als wahres Opferlamm

Das *Abendmahl* der *Kleinen Passion* (Abb. 40) wurde bereits in Kapitel 3 ausführlich besprochen.⁵³⁵ Dabei ergab sich, dass Dürer im Gegensatz zur Tradition das *Lukas-Evangelium* als Textquelle wählt und diese wortgenau verbildlicht. Der in der *Kleinen Passion* nur selten gezeigte Kreuznimbus verweist theologisch auf die Gottessohnschaft Jesu. Beide Aspekte finden sich in der Vorlage des *Speculum passionis* (Abb. 39) nicht.

Rezeptionsästhetisch rückt Dürer die Bildfiguren des *Abendmahls* auf engem Raum zusammen, indem er die Raumtiefe der Vorlage deutlich reduziert. Der schmale Bereich zwischen den vorne sitzenden Jüngern und dem Betrachter wird – im Gegensatz zum *Speculum passionis* – durch die Weinkanne sowie das Künst-

533 Appuhn (1985), 95.

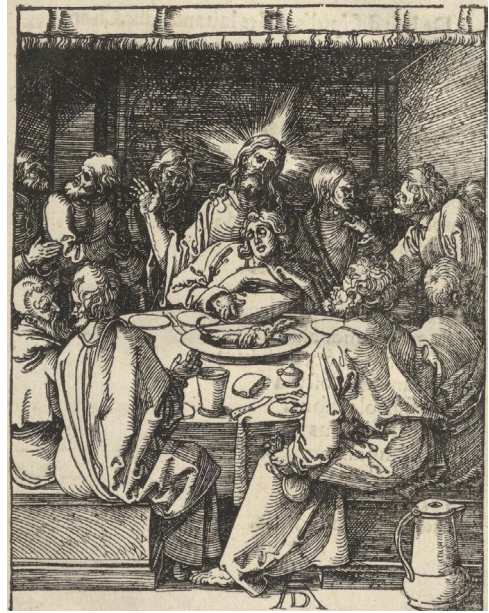
534 Appuhn (1985), 95.

535 Siehe Kapitel 3.2.2.1.

ermonogramm überbrückt. Letzteres befindet sich unterhalb des Geldbeutels von Judas und verweist den Betrachter auf das entscheidende und den Jüngern verborgene Bildelement, das den Verrat anzeigt. Der gedeckte Tisch sowie die Jünger sind in Aufsicht dargestellt, Jesus dagegen in direkter Ansicht. Dadurch scheint sich Jesus in der Abendmahlsszene mit dem Redegestus direkt an den Betrachter vor dem Bild zu wenden und ihm die heilsbringenden Einsetzungsworte zuzusprechen.



39 Hans Schüpflein: *Abendmahl* (1507), *Speculum passionis*



40 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (um 1508/09), *Kleine Passion*

Das Gedicht der Chelidonium beginnt mit einer Erinnerung an die Errettung des jüdischen Volkes aus Ägypten und dem göttlichen Gebot, „alljährlich das Opfer des vorbildhaften Lammes zu feiern“⁵³⁶. Diesem Lamm, das nach jüdischer Tradition am Pessachfest gegessen wurde,⁵³⁷ stellt Chelidonium nun Jesus als wahres Opferlamm („*hostia vera*“⁵³⁸) gegenüber. Im *Abendmahl* des *Speculum passionis* steht die Schale mit dem Lamm eher unscheinbar auf dem Tisch. Dürers *Abendmahl* rückt dagegen Jesus mit der vor ihm stehenden Schale des Pessachlammes in die vertikale Mittelachse des Bildes und stellt so – wie auch das Gedicht – einen Bezug zwischen Pessachlamm und Jesus als Lamm Gottes her. Wiederum ergänzen sich Text und Bild der *Kleinen Passion*.

536 Appuhn (1985), 96.

537 Vgl. Ex 12,1–6.

538 *Die Kleine Passion* (1985), B.

4.2.10 *Fußwaschung* (um 1508/1509): Das Schweigen zwischen Jesus und Petrus

Ein Vergleich der *Fußwaschung* der *Kleinen Passion* (Abb. 42) mit dem Bericht des *Johannes-Evangeliums* zeigt einmal mehr, wie genau Dürer den Bibeltext kannte und für seine Darstellung nutzte. Bei Johannes heißt es zunächst:

„Da stand er vom Mahl auf, legte seine Kleider ab und nahm einen Schurz und umgürtete sich. Danach goss er Wasser in ein Becken, fing an, den Jüngern die Füße zu waschen und zu trocknen mit dem Schurz, mit dem er umgürtet war.“⁵³⁹



41 Hans Schäufelein: *Fußwaschung* (1507), *Speculum passionis*



42 Albrecht Dürer: *Fußwaschung* (um 1508/09), *Kleine Passion*

Folgerichtig zeigt Dürers Holzschnitt Jesus mit abgelegtem Obergewand, aber mit gegürtetem Schurz. Die Ärmel sind bis über die Ellenbogen hochgekrempt, damit sie bei der Fußwaschung nicht nass werden. Vor Jesus steht ein Becken mit Wasser, hinter ihm hält ein Jünger eine Wasserkanne bereit. Jesus wäscht, ohne von seiner Tätigkeit aufzublicken, einem Jünger die Füße. Dieser Jünger ist Petrus, der – so berichtet das *Johannes-Evangelium* weiter – Jesus in einen Dialog verwickelt:

⁵³⁹ Joh 13,4–5.

„Da kam er zu Simon Petrus; der sprach zu ihm: Herr, du wäschst mir die Füße? Jesus antwortete und sprach zu ihm: Was ich tue, das verstehst du jetzt nicht; du wirst es aber hernach erfahren. Da sprach Petrus zu ihm: Nimmermehr sollst du mir die Füße waschen! Jesus antwortete ihm: Wenn ich dich nicht wasche, so hast du kein Teil an mir. Spricht zu ihm Simon Petrus: Herr, nicht die Füße allein, sondern auch die Hände und das Haupt! Spricht Jesus zu ihm: Wer gewaschen ist, bedarf nichts, als dass ihm die Füße gewaschen werden; er ist vielmehr ganz rein. Und ihr seid rein, aber nicht alle. Denn er wusste, wer ihn verraten würde; darum sprach er: Ihr seid nicht alle rein.“⁵⁴⁰

In der *Fußwaschung* des *Speculum passionis* (Abb. 41) kann dieser Dialog zwischen Jesus und Petrus durch die Blicke und Gesten nachempfunden werden. Bei Dürers *Kleiner Passion* schaut Jesus dagegen geschäftig auf die Füße des Jüngers und Petrus blickt versonnen, die Hand an der Stirn, über Jesus hinweg. Dürer stellt somit nicht den Dialog selbst dar, sondern das Geschehen nach dem Dialog, wenn Jesus mit der Fußwaschung fortfährt und Petrus über das gerade Gehörte nachdenkt. Davon wird im *Johannes-Evangelium* nichts berichtet, denn dort folgt auf den Dialog:

„Als er nun ihre Füße gewaschen hatte, nahm er seine Kleider und setzte sich wieder nieder und sprach zu ihnen“⁵⁴¹

Somit verbildlicht Dürer in seiner *Fußwaschung* nicht – wie von Schneider postuliert – den „bei Johannes [...] überlieferten Vorgang nahezu wortgetreu“⁵⁴². Vielmehr geht Dürer darüber hinaus und füllt mit seinem Bild eine textliche Leerstelle. Diese hält den Betrachter im Bild gefangen und fordert ihn auf, so wie Petrus über die Worte Jesu nachzudenken. Interessant ist dabei der Leuchter, der von oben herabzuschweben scheint. Die Kerzen befinden sich genau über den Bildfiguren von Jesus und Petrus und ahmen mit ihrer unterschiedlichen Höhe deren Bildpositionen nach. Die Blicke und Gesten der anderen Jünger deuten an, dass sie den Sinn des Geschehens nicht recht verstehen. Nur Jesus weiß und Petrus ahnt, welche Bedeutung die Fußwaschung hat.

Wiederum reduziert Dürer den Bildausschnitt gegenüber der Vorlage und rückt Figuren und Architektur auf engem Raum und in großer Nahsichtigkeit zusammen. Durch die frontale Ansicht der Szene und durch die bis an die vordere Bildkante im Halbkreis stehenden Jünger wird der Betrachter vor dem Bild in deren Kreis einbezogen. Das präsenste Künstlermonogramm am Hocker Petri wirkt dabei wie eine Aufforderung an den Betrachter, ebenfalls an dem Geschehen teilzuhaben.

540 Joh 13,6–11.

541 Joh 12,12.

542 Schneider, Erich: *Die Fußwaschung (um 1508/09). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 302.

4.2.11 *Gebet am Ölberg* (um 1508/09 und um 1510): Platons Ideenlehre oder mystische Vision der Gottesbegegnung?

Für seine *Kleine Passion* schuf Dürer zwei verschiedene Holzschnitte des *Gebets am Ölberg*. Die Forschung geht davon aus, dass die um 1508/09 entstandene erste Fassung zwei Jahre später durch eine zweite ersetzt wurde.⁵⁴³ Erstaunlicherweise gibt es von der verworfenen Fassung jedoch Drucke – ein Indiz dafür, dass Dürer mit der Bildkomposition nicht unzufrieden gewesen sein kann.



43 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (um 1508/09), *Kleine Passion* verworfene Fassung

Die erste Fassung des *Gebets am Ölberg* (Abb. 43) zeigt einen nächtlichen Garten. Jesus liegt, den gesamten horizontalen Bildmittelgrund ausfüllend, ausgestreckt auf dem Boden. Das Gesicht ruht auf der Erde, die Arme sind zur Seite ausgebreitet. Vor ihm erscheint in einem Wolkenband ein Kreuz tragender Engel, der auf Jesus hinabschaut. Im Bildvordergrund schlafen drei Jünger, im Hintergrund ist der herannahende Judas mit Soldaten zu sehen.

Traditionell wird Jesus im *Gebet am Ölberg*, wie im *Lukas-Evangelium*⁵⁴⁴ beschrieben, kniend dargestellt.⁵⁴⁵ Dagegen konzipiert Dürer mit seinem auf dem Boden liegenden Jesus eine ikonografisch neue Bildidee. Doch auch sie folgt einer kanonischen Textquelle, denn das *Matthäus-Evangelium* berichtet: „Und er ging ein wenig weiter, fiel nieder auf sein

Angesicht und betete“⁵⁴⁶. Dürer könnte einerseits bei seiner ungewöhnlichen Bildidee von Mantegna und dessen um 1459 gestalteten Altarbild *Gebet am Ölberg* der Veroneser Kirche San Zeno inspiriert worden sein.⁵⁴⁷ Andererseits weist die liegen-

543 Schneider, Erich: *Christus am Ölberg* (um 1508/09). *Kleine Passion*, verworfenes Blatt. In: *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al. München (2002), 345.

544 Vgl. Lk 22,41.

545 Ein kniender Jesus im *Gebet am Ölberg* kommt u.a. in der um 1475 datierten *Kupferstichpassion* von Schongauer und im *Schatzbehälter* (1491) vor (vgl. Kemperdick (2004), 102.; vgl. Fridolin (2012), 52. Figur.).

546 Mt 26,39.

547 Vgl. Kristeller, Paul: *Andrea Mantegna*. Berlin (1902), 148 und 161. In Mantegnas Gemälde ist die liegende Figur jedoch nicht Jesus, sondern ein schlafender Jünger, dessen Arme auch nicht zur Seite ausgebreitet sind.

de Jesusfigur auf die katholische Priesterweihe hin.⁵⁴⁸ So wie ein Priester bei der Weihe vor dem Altar und damit vor Gott liegt, um das Sakrament zu empfangen, so liegt auch Jesus am Ölberg betend vor Gott und empfängt die endgültige Gewissheit seines Kreuzestodes.

Der Evangelist Lukas erzählt von der Erregtheit des betenden Jesus: „Und er geriet in Todesangst und betete heftiger. Und sein Schweiß wurde wie Blutstropfen, die auf die Erde fielen.“⁵⁴⁹ Der ruhig am Boden liegende Jesus in Dürers Holzschnitt scheint diesem Text entgegenzustehen. Und doch zeugen die vielen Falten des linken Ärmels von der Unruhe, die Jesus ergriffen hat. Interessanterweise ahmt das weiße, konstruiert wirkende Wolkenband am Himmel die Figur Jesu nach und zeigt auch in Analogie zum Ärmel des Gewandes eine auffallend unruhige Struktur. Dieses Wolkenband kann einerseits – ähnlich wie schon bei der Raumkonstruktion im *Abendmahl der Großen Passion*⁵⁵⁰ – als geistige Abstraktion des realen Geschehens im Sinne der platonischen Ideenlehre interpretiert werden. Dies würde implizieren, dass der Opfertod Gottes für die Menschen bereits als ewige Idee in einer geistigen Seinswelt angelegt ist und – im Sinne des christologischen Heilsgeschehens – in der Passion Jesu seine irdische Form bekommt. Andererseits ist auch eine theologische Auslegung möglich. Danach würden die Entsprechungen zwischen Wolkenband und Jesusfigur darauf verweisen, dass Gott im Himmel und Jesus auf der Erde im Sinne der Trinität eine Einheit bilden und sich Gott selbst in Gestalt seines Mensch gewordenen Sohnes am Kreuz opfern wird.

Trotz der Textnähe und der Deutungsmöglichkeiten verwarf Dürer diese erste Fassung des *Gebets am Ölberg* für seine *Kleine Passion*. Ob ihm die mögliche Anspielung auf Platons Ideenlehre für diese Passionsfolge zu humanistisch-philosophisch erschien oder ihm die künstlerische Gestaltung des Holzschnitts nicht ausreichte,⁵⁵¹ bleibt Spekulation. Auffällig ist, dass Dürer die Ikonografie des am Boden liegenden Jesus – wie bereits erörtert – in zwei Federzeichnungen aus dem Jahr 1521 wieder aufgriff.⁵⁵²

Dürers zweite Fassung des *Gebets am Ölberg* der *Kleinen Passion* (Abb. 45) ist wesentlich konventioneller als die erste. Sie zeigt die traditionelle Bildkomposition, wie sie auch im *Speculum passionis* (Abb. 44) zu finden ist. Dabei ist der betende Jesus kniend im Bildmittelgrund dargestellt, während davor die schlafenden Jünger und dahinter der herannahende Judas zu erkennen sind. Anders als in den Vorlagen lässt Dürer Jesus jedoch nicht zu dem Engel oder dem Kelch aufschauen, sondern zeigt ihn mit gesenktem Kopf und geschlossenen Augen. Zudem ist in Dürers Holzschnitt der Engel in ein Wolkenband gehüllt. Beides – das Nicht-Aufschauen Jesu sowie das Wolkenband des Engels – weisen darauf hin, dass Dürer sich bewusst von der Vor-

548 Vgl. Wiederanders (1975), 99.

549 Lk 22,44.

550 Siehe Kapitel 3.2.2.2.

551 Sowohl Appuhn als auch Schneider kritisieren die künstlerische Ausführung des Holzschnittes (vgl. Appuhn (1985), 100; Schneider *Christus am Ölberg* (um 1508/09) (2002), 345.).

552 Siehe Kapitel 2.4 und Abb. 2.

lage absetzt, um dem Gebet einen visionären Charakter zu verleihen – als meditative Zwiesprache zwischen Jesus und Gott, in der Jesus mit seiner verzweifelten Bitte „Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir“⁵⁵³ alle menschliche Angst vor dem Tod ausdrückt und mit seiner bedingungslosen Hingabe „Doch nicht mein Wille, sondern dein Wille geschehe!“⁵⁵⁴ sein von Gott bestimmtes Schicksal annimmt.



44 Hans Schäufelein: *Gebet am Ölberg* (1507), *Speculum passionis*



45 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (um 1510), *Kleine Passion*

In diesem späteren Holzchnitt des *Gebets am Ölberg* führt das Close-up – Nahsichtigkeit, reduzierter Bildausschnitt, Engführung der Bildfiguren – dazu, dass der Betrachter unmittelbar an die Szene herangeführt wird. Dürers Monogramm, das auf einer kleinen, dunklen Tafel in der linken unteren Ecke steht, führt den Betrachter diesmal nicht zu der Figur Jesu, sondern imitiert durch die liegende Ausrichtung und die Verschattung den schlafenden Petrus. Das Gebet als mystische Zwiesprache zwischen Jesus und Gott kann keine der Bildfiguren miterleben. Nur der Betrachter vor dem Bild, der die Jünger in distanzierter Aufsicht, Jesus jedoch in frontaler Ansicht erlebt, wird Zeuge des Geschehens und dadurch aufgefordert, die innere Verzweiflung und Zerrissenheit Jesu in seiner eigenen Meditation nachzuvollziehen. Das Gedicht des Chelidonium geht dabei beispielhaft voran und formuliert ein persönliches Gebet, das sich an Christus als wahren Menschen richtet und dessen Leid in den Versen emotional wiederholt und reflektiert.⁵⁵⁵

553 Lk 22,42a.

554 Lk 22,42b.

555 Vgl. Appuhn (1985), 100/101.

4.2.12 *Gefangennahme (um 1508/09): Menschlicher Petrus und göttlicher Jesus*

Auch bei der *Gefangennahme* erscheinen die Bildkonzepte des *Speculum passionis* (Abb. 46) und der *Kleinen Passion* (Abb. 47) ähnlich. In beiden Darstellungen wird zum einen der Judaskuss und die Gefangennahme Jesu durch die Soldaten gezeigt.⁵⁵⁶ Zum anderen ist dargestellt, wie Petrus einem Knecht das Ohr abschlägt.⁵⁵⁷



46 Hans Schüpflein:
Gefangennahme (1507), *Speculum passionis*



47 Albrecht Dürer: *Gefangennahme*
(um 1508/09), *Kleine Passion*

Im *Speculum passionis* sind diese beiden Ereignisse nebeneinander angeordnet. Dürer zeigt sie dagegen hintereinander – mit Petrus und Malchus im Vordergrund und Jesus und Judas im Hintergrund. Dieser gestaffelte Bildaufbau erinnert an Dürers Komposition des *Gebets am Ölberg*, das dieser Szene vorausgeht. Auch dort ist im Bildvordergrund Petrus, im Bildmittelgrund Jesus zu sehen. Nur haben sich nun die Emotionen der Figuren umgekehrt. Während im *Gebet am Ölberg* Petrus schläft und Jesus voll innerer Verzweiflung betet, ist es in der *Gefangennahme* Petrus, der voll menschlicher Wut auf den am Boden liegenden Knecht einschlägt – die durch die Luft fliegende Lampe mag als Gradmesser seiner Gefühlslage gelten – während Jesus trotz der ihn ergreifenden Soldaten mit stoischer Ruhe seine Festnahme er-

⁵⁵⁶ Mk 14,45–46.

⁵⁵⁷ Joh 18,10.

duldet. Diese emotionale Umkehrung vermittelt dem Betrachter, dass sich nun auch die innere Einstellung Jesu verändert hat und er sein Schicksal des bevorstehenden Kreuzestodes annimmt, um den göttlichen Heilsplan zu erfüllen.

Wiederum führt Dürer den Betrachter in seinem Holzschnitt durch ein Close-up eng an das Geschehen heran. Er eliminiert den weiten Landschaftsausblick des *Speculum passionis* und staffelt die beiden Szenen von Petrus und Malchus sowie den Judaskuss so hintereinander, dass die Bildfiguren fast die gesamte Tiefe des Bildraums ausfüllen. Während das *Speculum passionis* die Szene in Aufsicht zeigt, ist in der *Kleinen Passion* zumindest der Judaskuss in Ansicht und damit als direktes Gegenüber zum Betrachter dargestellt. Die fliegende Lampe des Petrus droht bei ihrem Aufprall in den Bereich vor dem Bild zu fallen und schafft somit eine spannungsvolle Beziehung zwischen Bildgeschehen und Betrachter. Das fast versteckt am rechten Bildrand stehende Künstlermonogramm weist auf die Bilddiagonale hin, die die beiden Handlungen der *Gefangennahme* trennt.

Das Gedicht des Chelidoniumus leitet mit seinen Versen von dem *Gebet am Ölberg* zur *Gefangennahme* über und thematisiert ebenso wie der Holzschnitt den Judaskuss sowie das Ohrabschlagen Petri.⁵⁵⁸

4.2.13 *Jesus vor Hannas (um 1508/09): Jesus als Opfertier vor dem jüdischen Hohepriester*

Nun folgen die vier Verhörszenen Jesu vor den jüdischen Hohepriestern Hannas und Kaiphas, dem römischen Statthalter Pilatus und dem jüdischen König Herodes. Dürer übernimmt in seiner *Kleinen Passion* die Szenenfolge aus dem *Speculum passionis*, entwickelt aber für drei der vier Verhörszenen andere Bildkonzepte und setzt sich damit bewusst von der Vorlage ab.

Nur das *Johannes-Evangelium* berichtet, dass Jesus nach seiner Gefangennahme zunächst vor den Hohepriester Hannas geführt, von diesem verhört, von den Knechten geschlagen und schließlich gebunden zu dem Hohepriester Kaiphas gesandt wird.⁵⁵⁹

In der Darstellung *Jesus vor Hannas* des *Speculum passionis* (Abb. 48) sitzt der Hohepriester Hannas am rechten Bildrand. Mit leicht nach vorne gestrecktem Kopf und weit geöffneten Augen schaut er zu dem gebundenen Jesus, der von zwei Männern herangeführt wird. Im Gegensatz zu Hannas strahlt Jesus eine große Ruhe aus, seine Körperhaltung ist entspannt, sein Blick gesenkt. Die schlanke Säule des dunklen Rundbogenfensters im Hintergrund betont seine Gestalt, der steile Treppenabgang im Vordergrund scheint seinen weiteren Passionsweg anzudeuten.

558 Vgl. Appuhn (1985), 102.

559 Vgl. Joh 18,12–14.19–24.

Dürer konzipiert in seiner *Kleinen Passion* (Abb. 49) eine andere Szenerie. Der jüdische Hohepriester sitzt nun im Bildhintergrund frontal auf einem Baldachin bekrönten Thron⁵⁶⁰ und verfolgt ungerührt, wie ein Soldat im Vordergrund den gebückten Jesus heranzerrt.⁵⁶¹ Den Grund für Dürers Veränderung bei der Bildkomposition und der Figur Jesu könnte das dazugehörige Gedicht des Chelidonius andeuten. Ein Vergleich von Text und Bild offenbart mehrere Analogien:



48 Hans Schüpflein: *Jesus vor Hannas* (1507), *Speculum passionis*



49 Albrecht Dürer: *Jesus vor Hannas* (um 1508/09), *Kleine Passion*

1. „Gefesselt führt der Tribun – o welch Verbrechen! – Jesus zu den Füßen des Hannas [...] ein winziger Mensch, wengleich geschmückt mit Purpur und Gold.“⁵⁶² – Nur in Dürers Holzschnitt wird Jesus durch seine gebückte Haltung im wahrsten Sinn des Wortes zu den Füßen des Hohepriesters gezerrt. Dieser erscheint durch seine sitzende Position im Bildhintergrund im Vergleich zu den anderen Bildfiguren klein, sein festliches Gewand und das erhobene Szepter deuten Reichtum und Macht an. Der Soldat, der Jesus an den Haaren vor den Hohepriester zerrt, könnte durch seine Rüstung auf einen römischen Militärtribun verweisen.

560 Dürers Figur des Hannas erinnert an den Kupferstich *Jesus vor Kaiphas* von Israhel von Meckenem. Auch dort sitzt der Hohepriester im Hintergrund und frontal auf einem Thron (vgl. Warburg (1930), Tafel 13.).

561 Für die Jesusfigur mit dem gebeugten Oberkörper und dem gesenkten könnte der kleine Holzschnitt *Die Führung Christi zum Richtstuhl* aus dem *Speculum passionis* als Anregung gedient haben (vgl. Pinder (1986), Abb. 41).

562 Appuhn (1985), 103.

2. „Als Jesus Antwort gab getreu nach der Wahrheit, mußte er die harte Faust eines Knechtes vom Hofe erdulden.“⁵⁶³ – Auch auf dem Holzschnitt der *Kleinen Passion* schlägt ein Soldat auf Jesus ein.

3. „Allein zwischen grimmigen, ruchlosen Feinden steht das Lamm, gütig und schuldlos, gebunden und von Wüstlingen geschlagen.“⁵⁶⁴ – Die von Chelidonius in seinem Gedicht zum *Abendmahl* vorbereitete Interpretation Jesu als Lamm Gottes wird in den Versen zu *Jesus vor Hannas* wieder aufgegriffen. Auch Dürer assoziiert Jesus in seinen Holzschnitten der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* und des *Abendmahls* eindeutig mit dem Lamm Gottes. In der Szene *Jesus vor Hannas* ist diese Entsprechung noch deutlicher, da Jesus mit der gebeugten Körperhaltung, dem gesenkten Kopf und den herunterhängenden Haaren an ein Lamm erinnert, das zum Opferaltar geführt wird.

Diese Parallelen zwischen dem Gedicht und dem Holzschnitt sprechen dafür, dass sowohl Chelidonius als auch Dürer gleich zu Beginn der Verhörscenen dem Betrachter Jesus als Opfertier, als Lamm Gottes, präsentieren.

Trotz der offensichtlichen bildkompositorischen Unterschiede zwischen dem *Speculum passionis* und der *Kleinen Passion* gibt es jedoch auch Hinweise, dass Dürer sich bei den architektonischen Bildelementen von der Vorlage inspirieren ließ. Da sind zum ersten die Treppenstufen im Bildvordergrund. Dürer zeigt eine Stufe, um den gefangenen Jesus von unten heraufzuführen. Damit inszeniert er Jesus als niedrigste Bildfigur und schafft ein Spannungsmoment zu dem erhöht sitzenden Hohepriester. Zum zweiten betont das *Speculum passionis* die Figur Jesu durch die schlanke Säule des Rundbogenfensters. Dürer übernimmt diese Bildidee, wandelt sie aber ab. In seinem Holzschnitt ist es eine voluminöse Säule, die aus der Figur Jesu herauszuwachsen scheint. Im Gegensatz zur Vorlage endet diese Säule auch nicht im Bild selbst, sondern ragt weit darüber hinaus. Diese Säule kann – wie in der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* – symbolisch als Verbindung zwischen Erde und Himmel, zwischen Jesus und Gott interpretiert werden und darauf verweisen, dass Jesus trotz aller Demütigung durch den Hohepriester in Gottes Hand ist. Zum dritten befindet sich in Dürers Holzschnitt im linken Bildhintergrund ein hoher Rundbogen. Auch dieses Bildelement erscheint im *Speculum passionis*. Doch während dort das Fenster vor allem zur architektonischen Gestaltung des Raumes beiträgt und mit seiner Dunkelheit lediglich indirekt auf das Leid Jesu verweist, zeigt in Dürers Holzschnitt der hohe, in die Finsternis weisende Durchgang an der Rückwand sehr real den weiteren Weg der Passion Jesu an. Somit kann gefolgert werden, dass Dürer in seiner Darstellung *Jesus vor Hannas* gegenüber dem *Speculum passionis* ein eigenständiges Bildkonzept entwickelt, das eine große Nähe zu dem Gedicht des Chelidonius aufweist, trotzdem aber auch architektonische Bildelemente des *Speculum passionis* aufgreift und diese neu interpretiert.

⁵⁶³ Appuhn (1985), 103.

⁵⁶⁴ Appuhn (1985), 103.

Hinsichtlich der Betrachterrezeption verringert Dürer den architektonischen Bildraum des *Speculum passionis*, ohne die Anzahl der Bildfiguren entscheidend zu reduzieren. Dieses Zusammenrücken der Bildelemente führt nicht nur zur Nahsichtigkeit der Szene, sondern auch dazu, dass viele Bildfiguren und Architekturelemente vom Bildrand angeschnitten werden und dadurch imaginär über das Bild hinausreichen. Dies trifft vor allem für die Figur Jesu zu, die aus dem Bereich des Betrachters in das Bild zu steigen scheint und diesen als Rückenfigur in das Geschehen hineinführt. Das Künstlermonogramm leitet den Blick dagegen von rechts in das Bild und durch seine schräge Ausrichtung in den Bildhintergrund zu Hannas. Im Gegensatz zum *Speculum passionis*, wo die Szene in Aufsicht zu sehen ist, werden in Dürers Holzschnitt dem Betrachter die vorderen Bildfiguren einschließlich Jesus in Ansicht präsentiert, so dass er sich auf einer Höhe und in unmittelbarer Nähe zu Jesus befindet und das grausame Geschehen hautnah erleben muss.

4.2.14 *Jesus vor Kaiphas* (um 1508/09): Der vertraute Ausweg als Trugschluss

Dürer wählt für die Darstellung *Jesus vor Kaiphas* der *Kleinen Passion* (Abb. 51) wie schon bei *Jesus vor Hannas* eine andere Bildkomposition als das *Speculum passionis* (Abb. 50).⁵⁶⁵

In der Vorlage sitzt der jüdische Hohepriester Kaiphas frontal in der Bildmitte. Sein Thron mit rückwärtigem Behang und krönendem Baldachin nimmt fast die Hälfte des gesamten Bildraums ein. Zu beiden Seiten finden sich jeweils fünf Männer. Links wird Jesus herangeführt, rechts stehen Diener und Berater. Dürers Darstellung der *Kleinen Passion* entspricht dagegen der traditionellen Ikonografie.⁵⁶⁶ Jesus steht auf der linken Seite, umringt von mehreren bewaffneten Soldaten, und schaut zu Kaiphas, der auf einem Thron am rechten Bildrand sitzt. Mit fast angewidertem Gesichtsausdruck blickt der Hohepriester zu Jesus, ergreift mit beiden Händen sein Obergewand und reißt es – wie im *Markus-Evangelium* beschrieben⁵⁶⁷ – auseinander.

Wiederum führt Dürer den Betrachter mit den bereits beschriebenen rezeptionsästhetischen Mitteln nahe an die Szene heran. Vor allem das Podest, das bis an die vordere Bildkante reicht, vermittelt einen Übergang zwischen Bildraum und Betrachterraum. Die helle Stufe führt den Blick des Betrachters dabei auf einer Fluchtlinie in den Hintergrund des Bildes. Dort ist eine fränkisch-anmutende Stadt

565 Das Verhör Jesu vor Kaiphas wird unter anderem bei Mk 14,53–65 erzählt.

566 Ein am rechten Bildrand sitzender Hohepriester findet sich in den *Jesus vor Kaiphas*-Darstellungen von Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475, vgl. *Martin Schongauer* (1991), 83.), im *Schatzbehalter* (1471, vgl. Fridolin (2012), 59. Figur.), auf einem anonymen Holzschnitt *Das Lyde Christi* (um 1490, vgl. Hass (2000), 193.) sowie in Dürers *Kupferstichpassion* (vgl. Abb. 113).

567 Vgl. Mk 14,63.

der Dürerzeit unter dunklem Nachthimmel zu sehen, die dem Betrachter einen vertrauten Ausweg aus der bedrückenden Situation im Bildvordergrund suggeriert. Und doch wird dieser rettende Ausblick durch die Balustrade hinter dem Podest verhindert. Die verhoffte Rettung ist ein Trugschluss – der Betrachter ist weiter in dem Leid Jesu vor Kaiphas gefangen.



50 Hans Schäufelein: *Jesus vor Kaiphas* (1507), *Speculum passionis*



51 Albrecht Dürer: *Jesus vor Kaiphas* (um 1508/09), *Kleine Passion*

4.2.15 *Verspottung* (um 1508/1509): Die universale und ewige Sündhaftigkeit des Menschen

Nach dem Verhör Jesu durch den jüdischen Hohepriester Kaiphas berichtet das *Markus-Evangelium*:

„Da fingen einige an, ihn anzuspeien und sein Angesicht zu verdecken und ihn mit Fäusten zu schlagen und zu ihm zu sagen: Weissage uns! Und die Knechte schlugen ihn ins Angesicht.“⁵⁶⁸

Die traditionelle Darstellung zeigt das Bildmotiv im *Speculum passionis* (Abb. 52).⁵⁶⁹ Jesus sitzt frontal und mit verbundenen Augen inmitten von mehreren Männern,

⁵⁶⁸ Mk 14,65.

⁵⁶⁹ Vgl. Laske, Katja: *Verspottung Jesu*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Band 4. Saba, Königin von – Zyperne. Nachträge; Stichwortverzeichnisse Englisch und Französisch. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Freiburg im Breisgau (1994), Spalte 444.

die entweder mit Händen oder Stöcken auf ihn einschlagen oder ihn mit Worten und Gesten verspotten. Dürers Holzschnitt der *Verspottung* (Abb. 53) scheint dieser Bildvorlage zu folgen. Auch dort ist der in der Bildmitte sitzende Jesus von Männern umringt, die ihn auf unterschiedlichste Weise verspotten. Ebenso sind bei den Figuren und der Architektur mit dem zu Jesus gewandten Mann links unten, dem erhobenen Arm des Mannes rechts hinten, den Rückenfiguren rechts vorne und dem dunklen Rundbogen im Hintergrund Parallelen zum *Speculum passionis* auszumachen.



52 Hans Schüefelein: *Verspottung* (1507), *Speculum passionis*



53 Albrecht Dürer: *Verspottung* (um 1508/09), *Kleine Passion*

Und doch löst sich Dürers Holzschnitt, der den Betrachter wiederum in großer Nahahtigkeit an das Geschehen heranführt, in zwei inhaltlichen Aspekten von der Vorlage. Zum einen wird Jesus nicht nur mit verhöhnenden Gesten und schlagend, sondern in vielfältiger Weise verspottet. Ein Soldat reißt Jesu Kopf herum, ein anderer Mann trötet in sein Ohr, einer erhebt die Hand zum Schlag, ein weiterer verhöhnt ihn anbetend und ein essender Mann straft Jesus mit Missachtung. Damit löst Dürer diese Szene der *Kleinen Passion* ungewöhnlicherweise aus dem biblischen Kontext und zeigt die Verspottung als zeitlose Handlung. Zum anderen sind in Dürers Holzschnitt gleich mehrere Utensilien zu sehen, die in die Welt des zeitgenössischen Betrachters um 1500 verweisen. Dies sind einerseits der Handtuchhalter an der linken Wand und das kleine Hängeschränkchen im rechten Bildhintergrund, andererseits das Horn, die Schüssel mit dem Löffel, der Becher sowie die kleine Ledertasche auf dem Rücken des knienden Mannes. In den anderen Holzschnitten der

Kleinen Passion reduziert Dürer die dargestellten Gegenstände auf das Nötigste.⁵⁷⁰ Den Geldbeutel des Judas im *Abendmahl*, Marterwerkzeuge in der *Kreuzannagelung* oder das Salbgefäß Maria Magdalenas in der *Beweinung*. Alles Dargestellte hat seine ikonografische Bedeutung, nichts ist überflüssig. Nur in der *Verspottung* zeigt Dürer diese zusätzlichen Möbel und Utensilien, die durch ihren eindeutigen Zeitbezug das biblische Passionsgeschehen in die Zeit des Betrachters um 1500 transferieren. Auf den ersten Blick scheint Dürers *Verspottung* die Darstellung des *Speculum passionis* weitgehend zu übernehmen. Auf den zweiten Blick ist aber zu erkennen, dass Dürer durch die verschiedenen Spottweisen sowie die zeitgenössischen Bezüge das Geschehen als universale Verspottung Jesu inszeniert. Damit nimmt Dürer die Verse des Titelblattes auf, in denen Christus den Betrachter der *Kleinen Passion* auffordert: „O Mensch, laß dir’s genügen, daß ich einmal dies habe erduldet; so laß doch ab, immer neu mich mit Sünden zu quälen.“⁵⁷¹

Doch nicht nur Dürers Holzschnitt, auch das Gedicht des Chelidoniums zur *Verspottung* ist ungewöhnlich. Es beginnt mit drei kurzen, stakkatohaften Phrasen, die die Schläge der Spötter zu imitieren scheinen:

„Noctem. Musa sile. Referte dirae vmbrarum dominae.“⁵⁷²

*Nacht. Die Muse schweigt. Ihr, Herrinnen der Schatten,
bringt die unheilverkündenden Vorzeichen.*

Das nächtliche Geschehen der *Verspottung* ist für Chelidoniums so schrecklich, dass davon nur die Rachegöttinnen, „die das Herz anstacheln zum Bösen“⁵⁷³, künden können. Es folgt eine grausame Schilderung der Ereignisse, in denen sich die Juden wie nächtliches Getier auf den göttlichen Adler Jesus stürzen: Lärmend, schlagend, mit Jauche beschmierend, an den Haaren zerrend, bedrängend, schreiend, verhöhnend.⁵⁷⁴ Die Vielzahl der Spottweisen deutet wie Dürers Holzschnitt die Universalität des Geschehens an – wiederum ergänzen sich Bild und Text.

4.2.16 *Jesus vor Pilatus (um 1508/09): Disput um den angeklagten Jesus*

Das *Markus-Evangelium* berichtet, dass am folgenden Morgen die jüdischen Hohepriester Jesus zu dem römischen Statthalter Pilatus bringen. Dieser befragt Jesus

570 Vgl. Musper, Heinrich Th.: *Albrecht Dürer. Der gegenwärtige Stand der Forschung*. Stuttgart (1952), 149.

571 Appuhn (1985), 87.

572 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zur *Verspottung* (14v).

573 Appuhn (1985), 106

574 Vgl. Appuhn (1985), 105–106.

und erkennt, dass die Hohepriester ihn aus Neid überantwortet haben. Daher fragt Pilatus das jüdische Volk:

„Was wollt ihr dann, dass ich tue mit dem, den ihr den König der Juden nennt? Sie schrien abermals: Kreuzige ihn! Pilatus aber sprach zu ihnen: Was hat er denn Böses getan? Aber sie schrien noch viel mehr: Kreuzige ihn!“⁵⁷⁵

Im *Speculum passionis* (Abb. 54) ist die Szene *Jesus vor Pilatus* in der traditionellen Ikonografie zu sehen.⁵⁷⁶ Jesus kommt, gebunden und von mehreren Männern geführt, zu Pilatus, der ihn vor seinem Palast empfängt. Dürer zeigt in seinem Holzschnitt *Jesus vor Pilatus* (Abb. 55) eine neue Bildkomposition. Er verlegt das Geschehen in den Innenhof des Palastes. Links steht Jesus, von Soldaten umringt. Im



54 Hans Schäufelein: *Jesus vor Pilatus* (1507), *Speculum passionis*



55 Albrecht Dürer: *Jesus vor Pilatus* (um 1508/09), *Kleine Passion*

rechten Bildhintergrund ist Pilatus auf einem Podest zu sehen. Er schaut zu Jesus hinab, die rechte Hand in dessen Richtung gestreckt. Pilatus gegenüber – im rechten Bildvordergrund und als Rückenfiguren dargestellt – befinden sich auf einem weiteren Podest zwei Männer in langen orientalischen Gewändern. Die gekreuzten

575 Mk 15,12–14.

576 In der traditionellen Ikonografie wird Jesus von den Juden zu dem vor seinem Palast wartenden Pilatus geführt. Vgl. Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Passion Jesu Christi. Band 2.* Gütersloh (1968), 73.

Zeigefinger des stehenden Mannes deuten die Kreuzigungsforderung an und weisen ihn als Juden aus.

Dürers Bildkomposition wird von dem Figurendreieck Pilatus-Jesus-Jude beherrscht.⁵⁷⁷ Ihre Positionen innerhalb des stufigen Palasthofes weisen auf ihre jeweilige Machtposition hin: Pilatus als höchststehende Bildfigur wird das Urteil fällen, der Jude auf dem niedrigeren Podest wird mit seiner Kreuzigungsforderung das Urteil herbeiführen und Jesus, der auf dem Boden steht, wird das Urteil annehmen müssen. Doch auch andere architektonische Bildelemente können mit den Figuren assoziiert werden. So scheinen die drei Säulen im Hintergrund die drei Figuren von Pilatus, Jude und Jesus zu imitieren. Zudem ist jeder Bildfigur ein Rundbogen zugeordnet. Auffällig ist dabei, dass die beiden Rundbögen hinter Jesus und Pilatus den Blick in den hellen Himmel freigeben, während der niedrigere Rundbogen hinter dem Juden ins Dunkle führt. Wie schon bei der Szene *Ecce Homo* in Dürers *Kupferstichpassion*⁵⁷⁸ können auch bei dem Holzschnitt *Jesus vor Pilatus* Licht und Dunkelheit als Hinweis verstanden werden, inwiefern eine Bildfigur die Gottessohnschaft Jesu erkennt oder nicht. Dieser These folgend, verschließt der Jude vor dieser Botschaft die Augen. Pilatus, dessen Rundbogen teilweise von der Säule verdeckt wird, scheint sie zu erahnen. Und Jesus wird im hellen Licht des Gottessohnes präsentiert.

Dürer zeigt nicht nur eine gegenüber der Vorlage veränderte Bildkomposition, sondern auch einen anderen Zeitpunkt der Handlung. Das *Speculum passionis* stellt den Moment des Heranführens Jesu dar. In der *Kleinen Passion* steht dagegen der Disput zwischen Pilatus und den Juden im Vordergrund, wobei der die Kreuzigung fordernde Jude durch seine Bildpräsenz die dominante Figur repräsentiert. Diese hervorgehobene Rolle der Juden findet sich auch in dem Gedicht des Chelidonium. Dort werden zum einen die jüdischen Vorwürfe gegen Jesus ausführlich formuliert, zum anderen aber auch das gesamte jüdische Volk für ihr gottloses Handeln angeklagt.⁵⁷⁹ Wiederum kann Dürers innovatives Bildkonzept mit dem begleitenden Gedicht des Chelidonium in Verbindung gebracht werden.

Der Betrachter vor dem Bild verfolgt die Auseinandersetzung zwischen Pilatus und den Juden in direkter Ansicht. Die nahsichtige und angeschnittene Rückenfigur des stehenden Juden sowie das ebenfalls angeschnittene Podest im Bildvordergrund ziehen den Betrachter dabei in das Geschehen hinein. Dürers Künstlermonogramm befindet sich in frontaler Ausrichtung unterhalb von Pilatus. Eine solche Anordnung des Monogramms mitten im Bildraum ist für die *Kleine Passion* ungewöhnlich und könnte ebenfalls dafürsprechen, dass es Dürer in dieser Szene weniger um die Person Jesu als vielmehr um den entscheidenden Konflikt zwischen Pilatus und den Juden geht.

577 Vgl. Schneider, Erich: *Christus vor Pilatus (um 1508/09). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al. München (2002), 311.

578 Siehe 3.3.2.4.

579 Vgl. Appuhn (1985), 106/107.

4.2.17 *Jesus vor Herodes (1509): „Das ist Johannes der Täufer; er ist von den Toten auferstanden!“*⁵⁸⁰

Von dem Verhör Jesu vor dem galiläischen Herrscher Herodes Antipas berichtet nur das *Lukas-Evangelium*:

„Als aber Pilatus das hörte, fragte er, ob der Mensch aus Galiläa wäre. Und als er vernahm, dass er unter die Herrschaft des Herodes gehörte, sandte er ihn zu Herodes, der in diesen Tagen auch in Jerusalem war.“⁵⁸¹

Ein Vergleich der beiden Holzschnitte von *Speculum passionis* (Abb. 56) und *Kleiner Passion* (Abb. 57) zeigt im Gegensatz zu den drei vorhergehenden Verhörszenen eine Vielzahl von Analogien in der Bildanlage. In beiden Werken sitzt Herodes, mit Krone und Zepter geschmückt, am rechten Bildrand auf einem Thron. Ihm gegenüber steht Jesus, aufrecht und schweigend, die Augen gesenkt. Herodes und einige Männer reden auf ihn ein. Ein hohes Tonnengewölbe schließt den Raum nach oben ab. Beide Holzschnitte zeigen Jesus – wie schon beim *Einzug Jesu in Jerusalem* – im herrschaftlichen Profil und somit in Gegenwart des weltlichen Machthabers Herodes als königlichen Gottessohn. Eine Besonderheit an Dürers *Kleiner Passion* ist jedoch, dass Jesus nicht nur in dieser Szene im Profil zu sehen ist, sondern auch in den anderen Gerichtsszenen *Jesus vor Pilatus*, *Geißelung*, *Dornenkrönung* und *Handwaschung des Pilatus*. Inmitten der größten Erniedrigung von Verhör, Verspottung und Verurteilung inszeniert Dürer Jesus bewusst als herrschaftlichen Gottessohn.

Das einzig neue Bildelement in Dürers Darstellung ist ein Gefängnis, das durch die Gitterstäbe unter dem Thron des Herodes angedeutet ist. Nach Schneider weist das Kerkergitter unmissverständlich auf den weiteren Fortgang der Handlung mit der Verurteilung Jesu hin.⁵⁸² Auch Fehl interpretiert die Gitterstäbe als Hinweis darauf, dass Jesus nach dem Verhör in das Gefängnis gebracht wird.⁵⁸³ Diese Auslegung macht jedoch bei der Texttreue der *Kleinen Passion* keinen Sinn, da Jesus weder von Herodes noch von Pilatus ins Gefängnis geworfen, sondern nach der Verurteilung direkt nach Golgatha geführt wird. Das Gefängnis kann vielmehr als Verweis auf eine andere biblische Geschichte verstanden werden, die von Herodes und Johannes dem Täufer handelt. Das *Matthäus-Evangelium* leitet die Erzählung vom Tod des Johannes mit den Worten ein:

580 Mt 14,2.

581 Lk 23,6–7.

582 Vgl. Schneider, Erich: *Christus vor Herodes (1509). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al. München (2002), 311.

583 Vgl. Fehl (1989), 198.

„Zu der Zeit kam die Kunde von Jesus vor den Landesfürsten Herodes. Und er sprach zu seinen Knechten: Das ist Johannes der Täufer; er ist von den Toten auferstanden, und darum wirken solche Kräfte in ihm. Denn Herodes hatte Johannes ergriffen, gefesselt und in das Gefängnis geworfen [...] und ließ Johannes im Gefängnis enthaupten.“⁵⁸⁴

In diesem Kontext erscheint das Gefängnis wie eine Reminiszenz an Johannes den Täufer. Es reflektiert die Vorstellung des Herodes, Jesus sei der von ihm hingerichtete und auferstandene Täufer. Damit bekommt Jesus eine übernatürlich-göttliche



56 Hans Schäufelein: *Jesus vor Herodes* (1507), *Speculum passionis*



57 Albrecht Dürer: *Jesus vor Herodes* (1509), *Kleine Passion*

Dimension. Dürer inszeniert diese Erhöhung auch bildkompositorisch, indem er Jesus als größte und höchste Bildfigur zeigt, die zudem von dem Tonnengewölbe und dem Dreiecksgiebel – möglicherweise als Zeichen der Trinität – umfassen wird. Das Gedicht des Chelidonius zu *Jesus vor Herodes* beginnt mit den Worten:

„Pontius sendet Jesus zu Herodes, da er aus Nazareth stammte in Galiläa, zu dem Ehebrecher, der zuvor den Tisch besudelt hatte mit dem unschuldigen Blut des Propheten“⁵⁸⁵.

584 Mt 14,1–3 und 10.

585 Appuhn (1985), 107.

Somit greift auch Chelidonium in seinen Versen explizit die Enthauptung des Täufers auf und unterstützt damit die obige These, dass die Gitterstäbe als Verweis auf Johannes zu verstehen sind.

Die veränderte Betrachterrezeption der *Kleinen Passion* im Vergleich zur Vorlage ergibt sich vor allem dadurch, dass Dürer die Aufsicht des *Speculum passionis* in eine Ansicht ändert und den Betrachter in großer Nahsichtigkeit an die Szene heranführt. Der obere Treppenabsatz läuft dabei exakt auf den Betrachter vor dem Bild zu und fordert diesen auf, am Geschehen teilzuhaben. Dürers Monogramm auf der kleinen Tafel dient dabei als Vorbild.

4.2.18 *Geißelung* (um 1509): Der nachdenkliche Pilatus

Das Ereignis der Geißelung Jesu wird in den kanonischen Evangelien nur sehr kurz erwähnt. So endet das Verhör des Pilatus im *Markus-Evangelium* mit den Worten:

„Pilatus aber wollte dem Volk Genüge tun und gab ihnen Barabbas los und ließ Jesus geißeln und überantwortete ihn, dass er gekreuzigt würde.“⁵⁸⁶

Im *Speculum passionis* (Abb. 58) ist die *Geißelung* in der traditionellen Ikonografie dargestellt.⁵⁸⁷ Jesus steht, frontal und mittig, im Inneren des Palastes an der Geißelsäule und wird von mehreren Schergen geschlagen, während andere Männer einschließlich Pilatus das Geschehen verfolgen. Dürer zeigt in der *Kleinen Passion* (Abb. 59) eine neue Bildkomposition. Er verlegt das Geschehen in eine offene Loggia des Palastes und teilt die Szene in zwei asymmetrische Bildhälften. Auf der linken Seite steht Pilatus unter einem hohen Rundbogen, den Blick nachdenklich gesenkt, die Arme vor der Brust gekreuzt. Auf der rechten Seite befindet sich eine überdachte Vorhalle mit der Geißelsäule. Daran steht Jesus im Profil nach links gewandt,⁵⁸⁸ zwei Schergen schlagen mit Rute und Geißel auf ihn ein.

Wie schon bei *Jesus vor Pilatus* spielen auch bei der *Geißelung* die architektonischen Bildelemente eine besondere Rolle. Jesus ist einerseits eng mit der Säule verbunden, andererseits aber auch mit den Stufen des Podestes. Trotz der erniedrigenden Geißelung steht er auf der obersten Ebene und stellt die höchste Bildfigur dar – ein Ausdruck seiner göttlichen Macht. Pilatus dagegen ist von einem hohen, hellen Rundbogen umfassen. Sein nachdenklich gesenkter Blick scheint seine Ohn-

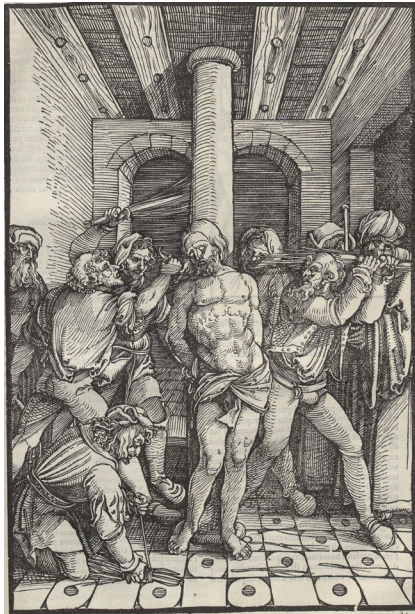
586 Mk 15,15.

587 Traditionell steht die Geißelsäule in der Mitte und Jesus ist frontal zu sehen (vgl. Schweicher, Curt: *Die Geißelung Jesu*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 2. Fabelwesen – Kynokephalen*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Freiburg im Breisgau (1994), Spalte 127.).

588 Eine seitlich der Geißelsäule stehende Jesusfigur findet sich bereits in Dürers 1502 datierten Zeichnung *Geißelung*. Vgl. Winkler (1936), Abb. 185.

macht angesichts der jüdischen Kreuzigungsforderung auszudrücken. Dies wird durch die Verse des Gedichts unterstützt, das über Pilatus berichtet:

„versucht er in wiederholtem Bemühen, Gott, der armselig, doch in Schweigen duldet, von den Ruchlosen zu befreien. Als sich aber die Wut des Volkes zum Übermaß sich gesteigert, glaubt Pilatus, sie besänftigen zu können, wenn er dem Beklagten furchtbare Wunden zufügen lasse, die zwar nicht todbringend, doch nicht leichter waren als der Tod.“⁵⁸⁹



58 Hans Schäufelein: *Geißelung* (1507), *Speculum passionis*



59 Albrecht Dürer: *Geißelung* (um 1509), *Kleine Passion*

Schneider sieht in der kleinen, in sich versunkenen Gestalt des Pilatus auf Dürers Holzschnitt einen Hinweis auf die politische und charakterliche Schwachheit des römischen Statthalters.⁵⁹⁰ Der Rundbogen, der Pilatus umfängt und der den Blick auf den Himmel freigibt, macht jedoch eine andere Auslegung wahrscheinlicher. Wie schon in *Jesus vor Pilatus* könnte die Architektur ein Verweis darauf sein, dass Pilatus die himmlische Macht Jesu erahnt und mit allen Mitteln versucht, die Juden zu besänftigen und Jesus freizulassen. Pilatus mag in der Bildkomposition scheinbar eine Nebenrolle spielen. Jedoch verweisen sowohl das Künstlermonogramm als

589 Appuhn (1985), 109.

590 Vgl. Schneider, Erich: *Die Geißelung Christi (um 1509). Kleine Passion*. In: Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 314.

auch der Fluchtpunkt des Bildes auf den römischen Statthalter. Zudem wird der Blick des Betrachters, der durch die angeschnittenen Bildfiguren und Podeststufen nahe an die Szene herangeführt wird, durch die zur Seite gewendete Jesusfigur von der Geißelsäule in den linken Bildbereich und damit wiederum zu Pilatus gelenkt. Dieser verfolgt nicht – wie in der Vorlage des *Speculum passionis* – mit unbeteiligter Miene die brutale Folter, sondern hat seinen Kopf nachdenklich gesenkt, als wolle er die Qual, die Jesu erleiden muss, nicht mit ansehen.

4.2.19 *Dornenkrönung* (um 1509): „Gegrüßet seist du, der Juden König!“⁵⁹¹

In der Passion Jesu schließt sich an die *Geißelung* die *Dornenkrönung* an. Das *Markus-Evangelium* berichtet:

„Die Soldaten aber führten ihn hinein in den Palast, das ist ins Prätorium, und riefen die ganze Abteilung zusammen und zogen ihm einen Purpurmantel an und flochten eine Dornenkrone und setzten sie ihm auf und fing an, ihn zu grüßen: Gegrüßet seist du, der Juden König! Und sie schlugen ihn mit einem Rohr auf das Haupt und spien ihn an und fielen auf die Knie und huldigten ihm.“⁵⁹²

In der *Dornenkrönung* des *Speculum passionis* (Abb. 60) ist ein Palasträum zu sehen. In der Mitte wird der schräg sitzende Jesus von einem vor ihm knienden Mann mit einem Stab spöttisch als König der Juden begrüßt. Um die beiden zentralen Figuren herum stehen weitere Männer, die Jesus foltern oder das Geschehen verfolgen.

In der *Dornenkrönung* der *Kleinen Passion* (Abb. 61) löst Dürer sich von dieser traditionellen Ikonografie und verlegt die Handlung in einen Arkadenhof. Jesus rückt an den rechten Bildrand. Die Bildmitte wird von einem knienden Mann dominiert, der Jesus voller Spott anblickt und die Zunge herausstreckt. Dadurch steht weniger das Leid Jesu als vielmehr das spöttische „Gegrüßet seist du, der Juden König!“⁵⁹³ im Zentrum des Geschehens. Trotz der gesenkten Miene ist das Gesicht Jesu, wie schon in den vier Gerichtsszenen und in der *Geißelung*, ins Profil gewandt. Somit deutet Dürer auch in der *Dornenkrönung* die göttliche Herrschaft Jesu an.

Die frontale Ansicht und die Nahsichtigkeit der Szene konfrontieren den Betrachter mit dem Passionsgeschehen. Die vorderen Bildfiguren rücken nahe an die untere Bildkante heran, das angeschnittene Podest scheint in den Betrachterraum überzugehen. Dürers Monogramm verweist wieder auf die eher unscheinbar im Hintergrund stehende Figur des Pilatus, der wie schon in der *Geißelung* als passiver Beobachter das Geschehen verfolgt.

591 Mk 16,18.

592 Mk 15,16–19.

593 Mk 15,18.



60 Hans Schäufelein: *Dornenkrönung* (1507), *Speculum passionis*



61 Albrecht Dürer: *Dornenkrönung* (um 1509), *Kleine Passion*

4.2.20 *Ecce Homo* (um 1509): „Seht den ganzen Elenden!“⁵⁹⁴

Der Holzschnitt *Ecce Homo* aus Dürers *Kleiner Passion* (Abb. 63) wurde bereits ausführlich vorgestellt.⁵⁹⁵ Im Gegensatz zur *Ecce Homo*-Darstellung im *Speculum passionis* (Abb. 62) wählt Dürer nicht die traditionelle Ikonografie, sondern entwickelt einen neuen Bildtypus, der das Motiv der *Schaustellung* mit dem des *Schmerzensmannes* kombiniert. Das Gedicht des Chelidoniums erzählt das biblische Ereignis mit eigenen Worten. Dabei ist auffällig, dass in der wörtlichen Rede des Pilatus an das jüdische Volk fünfmal die lateinische Interjektion *en* (seht) vorkommt.⁵⁹⁶ Die deutsche Übersetzung lautet:

„Seht ihn, an dem keine Schuld ist, seht den Menschen, den ihr zum Tode fordert! Seht euren wunden König, den halbtoten Gott, von erbärmlichster Gestalt dieser Mann! Seht die Augen, von milden Tränen entstellt, von Dornen das Haupt, von Speichel die Wangen! Seht den ganzen Elenden!“⁵⁹⁷

594 Appuhn (1985), 111.

595 Siehe Kapitel 3.3.2.3.

596 Vgl. *Die kleine Passion* (1985), lateinisches Gedicht zu *Ecce Homo*.

597 Appuhn (1985), 111.

Mit der Repetition verdeutlicht der Textdichter, wie sehr Pilatus bestrebt ist, die Juden von ihrer Kreuzigungsforderung abzubringen. Die wiederholte Aufforderung *Seht!* gilt aber auch dem Betrachter vor dem Bild, der ebenso erkennen soll, wer dieser Jesus ist. Dürers Holzschnitt mit der gegenüber der Tradition veränderten Bildkomposition präsentiert die Jesusfigur in frontaler Ausrichtung als echtes Gegenüber. In Kombination mit dem Close-up der Szene – Nahsichtigkeit, direkte Ansicht, Bildfiguren an der vorderen Bildgrenze, Podest als architektonischer Übergang zwischen Bild- und Betrachterraum – wird der Betrachter in besonderer Weise aufgefordert, sich mit den Worten des Pilatus auseinanderzusetzen.



62 Hans Schäufelein: *Ecce Homo* (1507), *Speculum passionis*



63 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (um 1509), *Kleine Passion*

Die beiden jüdischen Männer, die in Dürers Holzschnitt als Rückenfiguren am vorderen Bildrand stehen und als Identifikationsfiguren für den Betrachter gelten können, erinnern an die beiden Juden in Dürers Darstellung *Jesus vor Pilatus* (Abb. 55). Auch dort deutet einer der beiden Juden mit den gekreuzten Zeigefingern die Forderung der Kreuzigung an. In beiden Darstellungen präsentiert Dürer die Juden als große, hell gekleidete Männer ohne weitere Gestik oder Mimik – anders als im Gedicht des Chelidonius. Dort werden die Juden als gottloses und undankbares Volk der Beschnittenen in höchstem Maße verachtet:

„Darauf schreien voll Blutgier Väter und Söhne, vom blinden Wüten gestachelt, wie im Pferche hungrige Stiere, Schweine, Wölfe und Hunde, dem Statthalter in donnerndem Stimmengewirr zwei-, dreimal entgegen: hinweg mit dem Schuldigen!“⁵⁹⁸

Eine solch drastische Anklage, die das ganze jüdische Volk für den Kreuzestod Jesu verantwortlich macht und sich in fast allen Gedichten des Chelidonium bei den Gerichtsszenen der *Kleinen Passion* wiederfindet, kann in den Holzschnitten nicht nachvollzogen werden. Dürer stellt sich hier gegen die Auslegung des Chelidonium und zeigt die Vertreter des jüdischen Volkes zwar den biblischen Ereignissen gemäß als Widersacher Jesu, aber ohne weitere antisemitische Anspielungen. In diesem Punkt grenzt sich Dürer bewusst von Chelidonium ab.

4.2.21 *Handwaschung des Pilatus* (um 1509): Dunkler Okulus und helle Säule

Nur das *Matthäus-Evangelium* berichtet davon, dass Pilatus sich vor seinem Urteilspruch über Jesus die Hände in Unschuld wäscht:

„Da aber Pilatus sah, dass er nichts ausrichtete, sondern das Getümmel immer größer wurde, nahm er Wasser und wusch sich die Hände vor dem Volk und sprach: Ich bin unschuldig am Blut dieses Menschen; seht ihr zu!“⁵⁹⁹

Dürer orientiert sich in seinem Holzschnitt *Handwaschung des Pilatus* der *Kleinen Passion* (Abb. 65) an der Vorlage des *Speculum passionis* (Abb. 64) in seitenverkehrter Ausführung. Beide Werke sind zweigeteilt. Auf der einen Hälfte sitzt Pilatus auf einem erhöhten Stuhl mit einer Schale auf dem Schoß, während ein Diener Wasser über seine Hände gießt. Auf der anderen Hälfte wird Jesus von mehreren Soldaten abgeführt.

Dürer verändert jedoch das Ambiente und verlegt die Szene aus dem langgestreckten Innenraum der Vorlage in eine offene Loggia mit Rückwand, Säulen und Architrav. Diese Raumänderung führt zu einer Reduktion des Bildraumes und einer Engführung der Figuren, die zudem an beiden Seitenrändern angeschnitten sind. Damit konzentriert Dürer die beiden Teilhandlungen des Geschehens in großer Nahsichtigkeit. Ein Teil des Podestes läuft auf den Betrachterraum zu. Der Betrachter selbst erlebt die Szene in Ansicht, während im *Speculum passionis* das Geschehen wie auf einer Theaterbühne in Aufsicht präsentiert wird. Dürers Monogramm verweist auf Pilatus – wie in allen Szenen der *Kleinen Passion*, in denen der

⁵⁹⁸ Appuhn (1985), 111.

⁵⁹⁹ Mt 27,24.

römische Statthalter zu sehen ist. Es scheint, als wolle der Künstler den Betrachter besonders auf den römischen Statthalter aufmerksam machen, der zwar die Göttlichkeit Jesu erahnt, letztlich aber den Forderungen der Juden nachgibt und somit Jesu Tod verantwortet.

Dürer spielt in seiner Darstellung mit den architektonischen Bildelementen und den Lichtverhältnissen. Pilatus und die beiden Diener stehen zwar im Licht, der dunkle Baldachin sowie die verschattete Rückwand des Palastes mit dem dunklen Okulus – eine Analogie zu der Schale mit dem Wasser – verweisen jedoch auf die



64 Hans Schüpflein: *Handwaschung des Pilatus* (1507), *Speculum passionis*



65 Albrecht Dürer: *Handwaschung des Pilatus* (um 1509), *Kleine Passion*

Schuld, die Pilatus am Tod Jesu hat. Dies verdeutlichen auch die Verse des Chelidonius, die sich am Ende an den römischen Statthalter richten und ihn fragen: „Hältst du dich also für schuldlos und rein, Pilatus?“⁶⁰⁰ Die Bildfigur Jesu ist dagegen mit einer hellen Säule assoziiert. Diese kann – analog zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* – als Verbindung zwischen Himmel und Erde und somit als Symbol für die göttliche Macht Jesu in der Passion gedeutet werden.

600 Appuhn (185), 113.

4.2.22 Kreuztragung (1509): Der Kreuzweg im historischen Jerusalem?

Nachdem Pilatus das Todesurteil über Jesu gesprochen hat, wird dieser nach Golgatha geführt. Das *Markus-Evangelium* berichtet:

„Und sie führten ihn hinaus, dass sie ihn kreuzigten. Und zwangen einen, der vorüberging, mit Namen Simon von Kyrene, der vom Feld kam, den Vater des Alexander und des Rufus, dass er ihm das Kreuz trage. Und sie brachten ihn zu der Stätte Golgatha, das heißt übersetzt: Schädelstätte.“⁶⁰¹

Sowohl die *Kreuztragung* des *Speculum passionis* (Abb. 66) als auch Dürers *Kreuztragung* der *Kleinen Passion* (Abb. 67) zeigen die traditionelle und um 1500 weit verbreitete Ikonografie der Passionsszene. Am linken Bildrand ist ein Stadttor zu sehen, durch das die Menschen drängen, die Jesus nach Golgatha folgen. Dieser ist



66 Hans Schäufelein: *Kreuztragung* (1507), *Speculum passionis*



67 Albrecht Dürer: *Kreuztragung* (1509), *Kleine Passion*

unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen. Sowohl sein erschöpfter Blick zu der am Wegrand knienden Veronika als auch seine Bildposition als niedrigste Figur verweisen in Dürers Darstellung auf das Leid Jesu und fordern den Betrachter zur *compassio* auf. Nikodemus trägt einen Kreuzbalken, Maria und Johannes folgen, Soldaten und Juden begleiten den Zug.

601 Mk 15,20–22.

Anders als traditionell üblich zeigt Dürer in seinem Holzschnitt das Stadttor um 90° gedreht. Das impliziert, dass sich der Zug unmittelbar nach dem Durchschreiten des Tores nach links gewandt haben muss. In der Forschungsliteratur findet dieses Detail kaum Beachtung. Ein Grund für die ungewöhnliche Ikonografie könnte jedoch der als historisch angesehene Kreuzweg Jesu sein. Auf einem skizzenhaften Stadtplan von Jerusalem aus dem späten 15. Jahrhundert⁶⁰² ist zu erkennen, dass der Kreuzweg Jesu vom Haus des Pilatus durch ein großes Tor und dann nach links weiter Richtung Grabeskirche führt. Dürers Holzschnitt greift diese Wegführung mit dem massiven Tor als Teil der Burg des römischen Statthalters und dem nach links abknickenden Weg auf. Er lässt ihn dann aber anders als auf dem Stadtplan, jedoch der historischen Begebenheiten zur Zeit Jesu entsprechend, zu dem außerhalb der Stadtmauern liegenden Golgathahügel laufen. Eine solche Auslegung könnte darauf hinweisen, dass Dürer – analog zur Texttreue der *Kleinen Passion* – in der *Kreuztragung* auch die historische Geografie möglichst exakt nachzeichnen wollte. Die entsprechenden Kenntnisse könnte Dürer von Personen erworben haben, die die heiligen Stätten in Jerusalem besucht hatten. Dazu gehörte beispielsweise der Nürnberger Patrizier Hans Tucher VI., der um das Jahr 1480 eine Pilgerfahrt nach Jerusalem unternommen hatte⁶⁰³ und dessen Reisebericht 1482 publiziert wurde.⁶⁰⁴ Der oben erwähnte skizzierte Stadtplan von Jerusalem wird Tuchers Pilgergefährten Sebald Rieter d. Ä. zugeschrieben. Dürer, der Hans Tucher VI. und weitere Mitglieder der Tucher-Familie im Jahr 1499 porträtierte,⁶⁰⁵ könnte somit nicht nur aus dem veröffentlichten Reisebericht, sondern auch persönlich von Hans Tucher VI. über die Örtlichkeiten in Jerusalem unterrichtet worden sein.

In Dürers Holzschnitt finden sich mit der Nahsichtigkeit, dem Zusammenführen der Bildfiguren auf engstem Raum bis an die vordere Bildkante sowie der direkten Ansicht des Geschehens alle Stilmittel, die ein Close-up der Szene bedingen. Die Rückenfigur der Veronika und die Signaturtafel Dürers führen den Betrachter von beiden Seiten in das Bild hinein und zu Jesus hin.

Das Gedicht des Chelidoniums beschreibt die *Kreuztragung* nach den biblischen Vorlagen und lässt folgerichtig die Geschichte der Veronika aus.⁶⁰⁶ Diese wird aber in Bild und Text in der folgenden Szene thematisiert.

602 Die Zeichnung des Stadtplans von Jerusalem befindet sich in der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek unter der Signatur Cod.icon. 172.

603 Vgl. Hirschfelder (2012), 108–109.

604 Vgl. Hans Tucher VI.: *Reise in das gelobte Land. 1. Druckausgabe*. Augsburg (1482).

605 Vgl. Suckale (2009), 81–82.

606 Vgl. Appuhn (1985), 114.

4.2.23 *Veronika mit Petrus und Paulus (1510): Das Schweißstuch Jesu als reale Reliquie in Rom*

Die Geschichte der Veronika, die Jesus während des Kreuzweges ein Tuch reicht, auf dem sich das Antlitz Jesu abzeichnet, fehlt in der Bibel. Sie wird aber in der *Legenda aurea* erzählt und erfuhr damit eine weite Verbreitung.⁶⁰⁷ Im 15. Jahrhundert war das Motiv des *Schweißstuchs der Veronika* ein beliebtes Bildmotiv,⁶⁰⁸ da es auf die Präsentation der Reliquie in Rom verwies⁶⁰⁹ und auch in Passionsspielen vorkam.⁶¹⁰

Bei dem Bildmotiv, das im *Speculum passionis* fehlt, wird traditionell Veronika alleine gezeigt, die das Schweißstuch mit dem Antlitz Jesu präsentiert. Die von Dürer in der *Kleinen Passion* (Abb. 69) gewählte Ikonografie von Veronika mit den beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus ist dagegen äußerst selten. Sie findet sich aber auf einem anonymen Holzschnitt, der um das Jahr 1480 datiert wird (Abb. 68) und Dürer als Inspiration für seine Darstellung gedient haben könnte. In beiden Werken steht Veronika in der Bildmitte, vor ihr befindet sich das frontal ausgerichtete Schweißstuch mit dem Antlitz Jesu, links und rechts stehen Petrus mit dem Schlüssel und Paulus mit dem Schwert.

Trotz dieser Parallelen zeigt Dürer in seinem Holzschnitt zwei Besonderheiten, die eine neue Bildaussage bedingen. Zum einen stellt er die drei Bildfiguren in einen engen, zentralperspektivisch ausgerichteten Raum und fügt mit der Jahreszahl 1510 eine in der *Kleinen Passion* seltene Datierung hinzu. Dadurch verliert die Darstellung den visionären Charakter der Vorlage und verortet das Geschehen in Raum und Zeit. Zum anderen wird in der Vorlage das Schweißstuch von Petrus, Veronika und Paulus gleichermaßen gehalten, wobei alle drei Figuren auf einer Bildhöhe angeordnet sind. In Dürers Holzschnitt sind die Figuren dagegen in der Bildtiefe gestaffelt: Veronika, die das Schweißstuch alleine hält, befindet sich im Hintergrund, während Petrus und Paulus deutlich vor ihr stehen und mit ihren Gewändern fast an die vordere Bildkante reichen. Damit differenziert Dürer zwischen der Legende der Veronika, die auf die Passion Jesu verweist, und den beiden Apostelfürsten, die in Rom für ihren Glauben gestorben sind und für die Alte Kirche stehen.⁶¹¹

In Dürers Holzschnitt werden die drei Bildfiguren als Heilige mit einem Nimbus dargestellt. Das ist einzigartig in der *Kleinen Passion*, in der – wenn überhaupt – nur Jesus bzw. Christus mit Kreuznimbus zu sehen ist. Zudem wirken die scheibenförmigen Nimben der *Veronika*-Szene ikonografisch antiquiert – in Dürers

607 Die Erzählung der Veronika findet sich in der *Legenda aurea* (vgl. de Voragine, Jacobus: *Legenda aurea/Goldene Legende. Lateinisch/Deutsch. Band 1.* Einleitung, Übersetzung, Kommentar und herausgegeben von Bruno W. Häuptli. Freiburg (2014), 729.).

608 Auch Dürer gestaltete 1513 einen Kupferstich und 1516 eine Eisenradierung mit dem Motiv des *Schweißstuchs der Veronika* (vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band I* (2001), 164 und 205.).

609 Vgl. Belting, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen.* München (2005), 118.

610 Vgl. Appuhn (1985), 116.

611 Vgl. Koch ²(2014), 422–424.



68 Anonym: *Die heiligen Veronika, Petrus und Paulus mit dem Schweißstuch* (um 1480), Holzschnitt



69 Albrecht Dürer: *Veronika mit Petrus und Paulus* (1510), *Kleine Passion*

Oeuvre kommen ähnliche Nimben nur in seinen Frühwerken wie der *Albertina-Passion* vor.⁶¹² Der Verweis auf diese ältere Ikonografie könnte von Dürer gezielt eingesetzt worden sein, um auf die Alte Kirche und damit auf das beginnende Christentum zu verweisen, das durch Petrus und Paulus begründet wurde.

Auch das Gedicht des Chelidonius geht über die Passion Jesu hinaus und stellt den Bezug zur Alten Kirche her. Die Verse, die mit den Worten „Sei tausendmal begrüßt, heiliges Antlitz des ewigen Königs“⁶¹³ beginnen und sich somit in einem Gebet direkt an das Antlitz Jesu wenden, verweisen am Ende auf die Reliquie in Rom:

„Das göttliche Bildnis liegt nun in Rom
und wohnt im gastlichen Haus des Petrus.
In seiner herrlichen Stadt kannst du es verehren.“⁶¹⁴

Dürer greift in seinem Holzschnitt diesen Rombezug auf und präsentiert neben Veronika die Apostelfürsten Petrus und Paulus als Begründer der christlichen Kirche. Text und Bild ergänzen sich in ihrer Grundaussage. Trotzdem sind Gedicht und Holzschnitt in ihrer Detailgestaltung verschieden, da der Apostel Paulus nur

612 Vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band II* (2002), 503–508.

613 Appuhn (1985), 115.

614 Appuhn (1985), 116.

bei Dürer, nicht aber bei Chelidonius vorkommt. Dies muss jedoch nicht als Widerspruch interpretiert werden. Vielmehr bieten beide Werke dem Leser und Betrachter der *Kleinen Passion* verschiedene Zugänge zu einem Thema mit derselben Gesamtaussage.

4.2.24 Kreuzannagelung (um 1509): Die Marterwerkzeuge führen zum Kreuz

Die Darstellungen der *Kreuzannagelung* in *Speculum passionis* (Abb. 70) und *Kleiner Passion* (Abb. 71) sind ähnlich. Jesus wird von Soldaten auf das am Boden liegende Kreuz genagelt, während andere Menschen die Szene verfolgen. Die am Boden liegende Zange sowie die für die *Kleine Passion* ungewöhnliche Schraffierung des Hintergrunds scheint Dürer aus dem *Speculum passionis* übernommen zu haben.



70 Hans Baldung Grien: Kreuzannagelung (1507), *Speculum passionis*



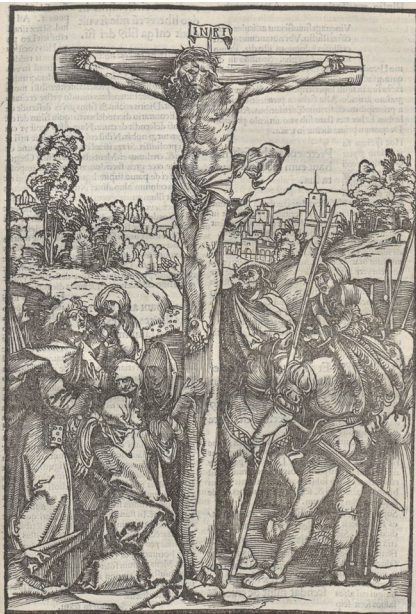
71 Albrecht Dürer: Kreuzannagelung (um 1509), *Kleine Passion*

Im Gegensatz zur Vorlage ist in der *Kleinen Passion* das Kreuz jedoch nur von Soldaten umringt, während die Trauernden – realistischerweise – im Hintergrund bleiben. Dürers Holzschnitt wandelt die distanzierte Aufsicht des *Speculum passionis* in eine nahsichtige Ansicht und konfrontiert den Betrachter in drastischer Weise mit dem Geschehen. So wie die Trauernden die Szene aus dem Hintergrund verfolgen, so schaut der Betrachter von vorne auf das Geschehen. Vor allem die Figur Jesu ist in der *Kleinen Passion* wesentlich lebensnaher dargestellt – im *Speculum passionis*

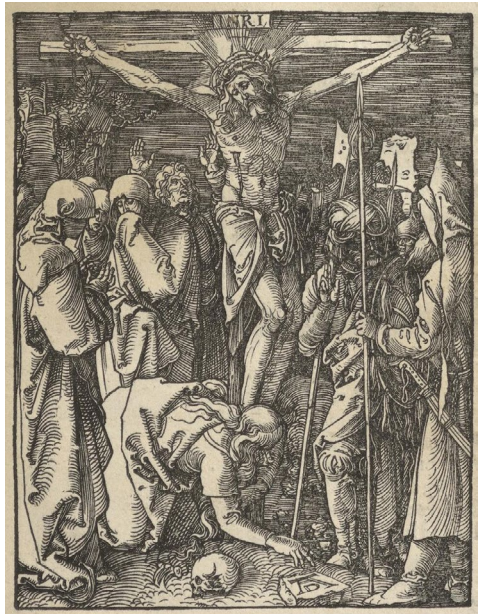
erinnert sie eher an ein kleines Kreuzifix. Dürer platziert den rechten Soldaten nicht wie in der Vorlage vor dem Kreuzbalken, sondern dahinter. Dadurch kann der Betrachter unmittelbar auf Jesus schauen. Zwischen ihnen befinden sich eine Zange, ein Nagel, ein Korb mit Hammer und Seil sowie Dürers Monogramm, das den Betrachter über die Marterwerkzeuge in das Bild und zu Jesus führt.

4.2.25 *Kreuzigung* (um 1509): „Und zur sechsten Stunde kam eine Finsternis“⁶¹⁵

Auch in der *Kreuzigung* sind die Bildkompositionen von *Speculum passionis* (Abb. 72) und *Kleiner Passion* (Abb. 73) ähnlich. Das in der Bildmitte stehende und frontal zum Betrachter ausgerichtete Kreuz Jesu ist links von trauernden Frauen und Johannes, rechts von bewaffneten Soldaten umgeben. Doch während das *Speculum passionis* die Kreuzigung bei hellem Tageslicht zeigt, hat sich der Himmel in Dürers Holzschnitt verdunkelt. Damit folgt Dürer den Kreuzigungsberichten der Evangelien, wo es heißt: „Und zur sechsten Stunde kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde.“⁶¹⁶



72 Hans Schäufelein: *Kreuzigung* (1507), *Speculum passionis*



73 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (um 1509), *Kleine Passion*

615 Mk 15,33.

616 Mk 15,33–34.

Die Finsternis in Dürers *Kreuzigung* ist auch noch in der Szene der *Kreuzabnahme* (Abb. 77) zu sehen. Nur zögerlich bricht das Tageslicht durch die Dunkelheit. Erst in den anschließenden Holzschnitten der *Beweinung* (Abb. 79) und der *Grablegung* (Abb. 81) ist wieder heller Tageshimmel zu erkennen. Diese textgenaue Umsetzung des Himmels findet sich in der *Kleinen Passion* nicht nur bei den Szenen von Golgatha. Dürer inszeniert in fast allen Holzschnitten die der Textquelle entsprechenden Lichtverhältnisse.⁶¹⁷ So umfängt in den Szenen am Abend vor Pessach – *Gebet am Ölberg*, *Gefangennahme*, *Jesus vor Kaiphas* – dunkler Nachthimmel die Szenerie. Dagegen ist in den Ereignissen am Pessachmorgen – *Jesus vor Pilatus* bis *Kreuztragung* – heller Tageshimmel zu sehen. Dürer hält sich in den Holzschnitten der *Kleinen Passion* somit genau an die im Bibeltext vorgegebenen Tageszeiten und beweist wieder einmal seine Intention, dem Betrachter die Textquelle möglichst anschaulich vor Augen zu führen. Wie ungewöhnlich und neuartig diese Art der Darstellung ist, zeigt ein Vergleich mit anderen Passionsfolgen. So ist in Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475)⁶¹⁸, im *Schatzbehälter* (1491)⁶¹⁹ und auch im *Speculum passionis* (1507)⁶²⁰ ungeachtet der im Passionstext beschriebenen Tageszeit ein heller Himmel zu sehen.

Auch in der *Kreuzigung* führt Dürer den Betrachter in einem Close-up unmittelbar an das Kreuz und damit an das Leid Jesu heran. Die Ansicht der Szene, das Zusammenrücken der Bildfiguren auf engem Raum, die Reduktion des Bildhintergrunds sowie die angeschnittenen Bildfiguren verstärken diesen Effekt. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Figur von Maria Magdalena zu. In Dürers Holzschnitt kniet sie mit gebeugtem Oberkörper vor dem Kreuz und küsst Jesu Füße. Dies ist im Vergleich zum *Speculum passionis* überhaupt nur möglich, weil bei Dürer die Jesusfigur deutlich niedriger ans Kreuz geschlagen ist und sich damit – unrealistisch, aber rezeptionsästhetisch wirkungsvoll – inmitten der anderen Bildfiguren befindet. Vor Maria Magdalena liegt ein Totenschädel sowie ein Stein mit dem Künstlermonogramm. Diese beiden Bildelemente werden von den langen Haaren der Trauenden sowie ihrem rechten Arm umfangen. Dürers Monogramm in unmittelbarer Nähe des Totenschädels als Vanitassymbol sowie in enger Beziehung zu der einzigen Bildfigur der *Kreuzigung*, die Jesus tatsächlich berührt, kann als persönliches Glaubensbekenntnis des Künstlers interpretiert werden.

Während Dürer in seinem Holzschnitt lediglich die Finsternis als Wunder zur Todesstunde Jesu inszeniert, verweist das Gedicht des Chelidonius auch auf die anderen im *Matthäus-Evangelium* erwähnten Ereignisse zur Todesstunde Jesu: Das Erdbeben, das Zerreißen des Vorhangs im Tempel, das Bersten der Felsen sowie das

617 Nur bei der *Geburt Jesu* (Abb. 32) ist trotz des nächtlichen Ereignisses heller Himmel zu sehen. Dieses Licht kann durch das Erscheinen der Engel erklärt werden.

618 Vgl. Kemperdick (2004), 102–111.

619 Vgl. Fridolin (2012).

620 Vgl. Pinder (1986).

Öffnen der Gräber.⁶²¹ In den abschließenden Zeilen seines Gedichts überträgt Chelidonius die Verse auf den Leser, indem er diesen direkt anspricht: „Den die Elemente betrauern, beweine, erbebe, zerreiß deine Brust, o Mensch [...] sein Herz öffnet er und ruft unter Tränen dich wieder und wieder.“⁶²² Genau diese seelische Erschütterung des Menschen beim Anblick des gekreuzigten Jesus vermag auch Dürer in seinem Holzschnitt zu inszenieren.

4.2.26 *Höllenfahrt Christi (um 1509): Zwischen Nikodemus-Evangelium und antiker Mythologie*

Dürers *Höllenfahrt Christi* der *Kleinen Passion* (Abb. 75) wurde bereits ausführlich vorgestellt.⁶²³ Dabei ergab sich, dass Dürer sich bei der Bildkomposition an den bekannten künstlerischen Vorlagen und damit auch an der *Höllenfahrt Christi* des *Speculum passionis* (Abb. 74) orientiert, jedoch neue Elemente einführt und dabei eine große Nähe zu den zugrundeliegenden Textquellen zeigt.

Dies ist zum einen der hinabsteigende Christus, der auf das Apostolische Glaubensbekenntnis verweist, zum anderen der auf Christus deutende Johannes im Kreis der Geretteten, der seine textliche Entsprechung im apokryphen *Nikodemus-*



74 Hans Schüpflein: *Höllenfahrt Christi* (1507), *Speculum passionis*



75 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (um 1509), *Kleine Passion*

621 Vgl. Mt 27,51–52; vgl. Appuhn (1985) 118.

622 Appuhn (1985), 118.

623 Siehe Kapitel 3.1.2.1.

Evangelium hat. Zudem positioniert Dürer die *Höllenfahrt Christi* in der *Kleinen Passion* nicht, wie traditionell üblich, vor der *Auferstehung*, sondern nach der *Kreuzigung* und interpretiert somit den Kreuzestod Jesu als heilsbringendes Ereignis im Sinn der *theologia crucis*.

Wie gezeigt werden konnte, verbildlicht Dürer in etlichen Details textgetreu die Quelle des *Nikodemus-Evangeliums*. Erstaunlicherweise sind in dem zur *Höllenfahrt Christi* gehörigen Gedicht keinerlei Anspielungen auf diese Quelle zu finden. Chelidonium berichtet zwar vom Sieg Christi über den Fürsten des Volkes der Tiefe, er erwähnt jedoch weder Johannes den Täufer noch den Dialog zwischen Satan und Hades noch die Ankunft der Erretteten im Paradies bei dem Erzengel Michael.⁶²⁴ Stattdessen kommen mit *Orcus*, *Cerberus*, *Elysium*, *Averno* sowie *Päene* etliche Verweise auf die griechische bzw. römische Mythologie vor.⁶²⁵ Während Dürer sich bei seiner Darstellung der *Höllenfahrt Christi* an den religiösen Text des apokryphen *Nikodemus-Evangeliums* hält, verweist Chelidonium bei dieser nicht-kanonischen Passionsszene auf die antike Mythologie. Wiederum vermitteln Bild und Text dasselbe Grundmotiv – Christus errettet die Seelen aus der Unterwelt – doch die Zugänge sind verschieden. Dabei erstaunt, dass ausgerechnet der Kleriker Chelidonium den mythologischen Zugang wählt. Diese Antikenrezeption verweist nicht nur auf die humanistische Bildung des Mönchen, sondern zeigt auch dessen Freigeist im religiösen Denken, unabhängig von den Dogmen und Vorgaben der katholischen Kirche.

4.2.27 *Kreuzabnahme* (um 1509/10): Der verborgene Jesus

Das Ereignis der *Kreuzabnahme* wird im *Johannes-Evangelium* erwähnt. Dort wird berichtet, dass Joseph von Arimathäa und Nikodemus mit Erlaubnis des römischen Statthalters den Leichnam Jesu vom Kreuz abnehmen, um ihn zu begraben.⁶²⁶

Im *Speculum passionis* fehlt diese Szene. Daher wird als Vergleich für Dürers *Kreuzabnahme* der *Kleinen Passion* (Abb. 77) die vor 1443 entstandene *Kreuzabnahme* von Rogier van der Weyden (Abb. 76) herangezogen. In van der Weydens Bildkomposition ist der Leichnam Jesu die zentrale Bildfigur. Der helle, ermattete Körper wurde gerade vom Kreuz genommen und wird nun von Joseph von Arimathäa und Nikodemus gehalten, während die umstehenden Frauen und Männer trauern. In Dürers Holzschnitt ist der tote Jesus dagegen zunächst kaum auszumachen. Der erste Blick fällt auf die ans Kreuz gelehnte Leiter, auf der Joseph von Arimathäa

624 Vgl. *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. I. Band*⁷(2012), 257–261.

625 Vgl. Appuhn (1985), 119/120.

626 Joh 19,38–39.

steht.⁶²⁷ Die Arme nach oben gestreckt, umfängt er den toten Körper Jesu, der in einer Stoffbande vom Kreuzbalken heruntergelassen wird. Jesu Gesicht ruht, verdeckt von den langen Haaren, auf Josephs Schulter, die Arme fallen schwer an den Seiten herab. Die Füße sind noch an den Kreuzstamm genagelt, werden aber von einer hinter der Leiter kauernnden Figur gelöst. Nikodemus steht mit einem Leinentuch bereit, weitere Trauernde umgeben die Szene.

Van der Weyden rückt in seinem Gemälde die Figur Jesu in den Mittelpunkt und führt dem Betrachter damit das unermessliche Leid der Passion vor Augen. Dürer geht es dagegen in seinem Holzschnitt mehr um den Akt der Kreuzabnahme an sich. Die Leiter stellt Dürer präsent in den Bildvordergrund. Nicht Jesus, sondern der ihn



76 Rogier van der Weyden: *Kreuzabnahme*
(vor 1443), Öl auf Holz



77 Albrecht Dürer: *Kreuzabnahme*
(um 1509/10), *Kleine Passion*

vom Kreuz abnehmende Joseph von Arimathäa ist die dominante Bildfigur. Dessen gestreckte Körperhaltung und das straff gespannte Stoffband lassen erahnen, wie schwer der Leichnam Jesu auf seinen Schultern lastet – ganz im Gegenteil zu von der Weydens Gemälde, in dem Joseph und Nikodemus den toten Jesus voller Leichtigkeit zu tragen scheinen. Ebenso vergisst Dürer auch nicht das Lösen der Nägel an Jesu Füßen. So malt er in seinem Holzschnitt den Akt der Kreuzabnahme in all ihren realistischen Details aus – ebenso wie das Gedicht des Chelidoniums, in dem es über Joseph und Nikodemus heißt:

627 Eine mögliche Inspiration für den als Rückenfigur auf der Leiter stehenden Joseph von Arimathäa könnte das 1462 entstandene Altargemälde *Die Kreuzabnahme Christi* von Hans Pleydenwurff gewesen sein (vgl. *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 299 - Kat. 25.). Dürer hätte das Breslauer Altarbild in Abzeichnungen gekannt haben können, da sein Lehrer Michael Wolgemut 1473 den Vorlagenschatz und die Zeichnungen von Pleydenwurff nach dessen Tod übernommen hatte (vgl. Suckale (2009), 8.).

„Dann steigen sie eilig zum Kreuz empor, lösen die erkalteten Hände und Füße, legen schluchzend den ehrwürdigen Leib nieder und küssen die göttlichen Wangen.“⁶²⁸

Dürers *Kreuzabnahme* ist jedoch nicht nur wegen der veränderten Intention, sondern auch rezeptionsästhetisch interessant. In seiner innovativen Bildkomposition rückt Dürer die Leiter am Kreuz Jesu nicht nur in den Bildvordergrund, sondern auch unmittelbar an die vordere Bildkante und damit an den Übergang zum Betrachterraum. Dies kann in Kombination mit der Rückenfigur des Joseph von Arimathäa als Aufforderung an den Betrachter verstanden werden, imaginär ebenfalls auf die Leiter zu steigen und den toten Jesus vom Kreuz abzunehmen.

4.2.28 *Beweinung* (um 1509/10): Maria Magdalena am Altar Jesu Christi

Die *Beweinung* hat keine biblische Textgrundlage, wird aber in der Marienmystik erwähnt. So erzählt der Karthäuser Philipp von Seitz in seinem im 14. Jahrhundert entstandenen *Marienleben*, wie Maria ihren toten Sohn in Empfang nimmt:

„jamerlich sî in ane sach, dô er tôter vor ir lac. [...]
 sî kust ouch alle sîne wunden [...]
 ouch kust sî daz vil reine bluot dâ von sîn lip was worden rôt. [...]
 sîn anlütze schoen was worden bleich,
 bluotic und geschwollen gar: mit jâmer grôz nam sî des war.
 ûf sîner brust und sînem herzen mit riwen und mit grôzen smerzen
 unmehtic sî ein wîle lac, weder hôrte noch ensach.“⁶²⁹

*Jämmerlich sah sie ihn an, da er tot vor ihr lag. [...]
 Sie küsste auch alle seine Wunden [...].
 Auch küsste sie das viele reine Blut, davon seine Lippen rot geworden waren. [...]
 Sein schönes Antlitz war bleich geworden,
 blutig und geschwollen gar: mit großem Jammer nahm sie das wahr.
 Auf seiner Brust und seinem Herzen mit Riefen und mit großen Schmerzen
 lag sie ohnmächtig eine Weile, hörte und sah nichts.*

Um 1500 war das Bildmotiv der *Beweinung* weit verbreitet, da es den Betrachter zur *compassio* aufrief. Auch Dürer gestaltete mit der *Holzschuher-Beweinung*

⁶²⁸ Appuhn (1985), 121.

⁶²⁹ Bruder *Philippus des Carthäusers Marienleben* (1966), Verse 7764–7765, 7770–7774 und 7779–7785.

(um 1499/1500) und der *Glimmschen Beweinung* (um 1501) zwei Gemälde für Nürnberger Familien, die in Epitaphien Verwendung fanden.⁶³⁰

Ein Vergleich von Dürers Holzschnitt der *Beweinung* in der *Kleinen Passion* (Abb. 79) mit der *Beweinung* im *Speculum passionis* (Abb. 78) lässt einige Ähnlichkeiten in seitenverkehrter Ausrichtung erkennen. Dazu gehören der den Leichnam aufrichtende Joseph von Arimathäa, der Oberkörper des toten Jesus, die trauernde Maria sowie die Dornenkrone im Vordergrund. Trotzdem erscheint Dürers Werk wie eine neue Bildkomposition. Dies liegt vor allem an dem engen Bildausschnitt, der im Gegensatz zur Vorlage das Kreuz und die daran stehende Leiter nur noch andeutet und auch die Grabhöhle auslässt. Wiederum sind es die Figuren, die in direkter Ansicht, auf engem Raum und in großer Nahsichtigkeit das Geschehen dominieren, während der Bildhintergrund deutlich reduziert ist.



78 Hans Schüpflein: *Beweinung* (1507), *Speculum passionis*



79 Albrecht Dürer: *Beweinung* (um 1509/10), *Kleine Passion*

Im vorderen Bildbereich führen Felsstufen auf ein Plateau, auf dem die Dornenkrone und der Korb mit den Kreuznägeln und dem Seil wie auf einem Altar liegen. Davor verbeugt sich Maria Magdalena, um die Füße des toten Jesus zu küssen. Das Salbgefäß bringt sie wie eine Opfergabe dar. Dürers Monogramm macht auf genau diese Szene aufmerksam. Der Bildausschnitt hat seine Parallele in der *Kreuzigung* der *Kleinen Passion* (Abb. 73). Auch dort küsst Maria Magdalena in gebeugter Haltung die Füße Jesu und bildet zusammen mit dem Künstlermonogramm und dem

630 Vgl. Hess (2012), 416.

Totenschädel ein Bild im Bild. Das Gedicht des Chelidonium erwähnt Maria Magdalena dagegen nicht, sondern stellt die um ihren Sohn trauernde Mutter Maria in den Vordergrund, die den Leser am Ende auch im Sinne der Marienmystik auffordert: „Kommt her nun; trauert mit mir, daß solch gütiger Jüngling, ein Opfer des Hasses, eines solchen Todes gestorben!“⁶³¹

In einer traditionellen Passionsfolge wie dem *Speculum passionis* ist die *Beweinung* eines der eindringlichsten Bildmotive im Sinne einer *compassio*. Dürer stellt jedoch die Reihenfolge der *Kleinen Passion* in der Form um, dass er an die *Kreuzigung* die *Höllenfahrt Christi* anschließt und erst danach die *Kreuzabnahme* und die *Beweinung* folgen. Damit vermittelt er dem Betrachter die Gewissheit, dass Christus unmittelbar nach seinem Kreuzestod in die Unterwelt hinabsteigt, den Satan besiegt und die Menschen vom Tod befreit. Durch dieses Wissen verliert die nachfolgende Passionsszene der *Beweinung* zwar nicht ihre Aufforderung zur *compassio*, doch der Betrachter kann sie – im Gegensatz zu Maria Magdalena und den anderen Trauernden im Bild – in einer anderen Gewissheit erleben. Zwar lehnt Jesu Leichnam am Kreuz, Christus wirkt aber zeitgleich voller Tatkraft in der Vorhölle und errettet die Menschen vom Tod. Die ersten Zeilen des Gedichtes greifen diesen Gedanken auf: „Da Christi tot vom Kreuze gelöst war, durch das er die Sünden tilgte und den Himmel uns schenkte“⁶³² Dies deutet darauf hin, dass auch Chelidonium nicht die Auferstehung, sondern bereits den Kreuzestod Jesu als heilsbringendes und von Sünde und Tod befreiendes Ereignis ansieht. Die Tatsache, dass Dürer die *Höllenfahrt Christi* in der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion* entgegen aller künstlerischen Tradition und entgegen der katholischen Lehrmeinung unmittelbar hinter der *Kreuzigung* positioniert, könnte demnach auf Dürers Auseinandersetzung mit den theologischen Vorstellungen des Benediktinermönches Chelidonium zurückzuführen sein.

4.2.29 *Grablegung* (um 1509/10): Der tote Jesus zum Greifen nah

Das *Johannes-Evangelium* berichtet nach der Kreuzabnahme Jesu durch Joseph von Arimathäa und Nikodemus weiter:

„Da nahmen sie den Leichnam Jesu und banden ihn in Leinentücher mit Spezereien, wie die Juden zu begraben pflegen. Es war aber an der Stätte, wo er gekreuzigt wurde, ein Garten und im Garten ein neues Grab, in das noch nie jemand gelegt worden war. Dahin legten sie Jesus wegen des Rüsttags der Juden, weil das Grab nahe war.“⁶³³

631 Appuhn (1985), 122.

632 Appuhn (1985), 122.

633 Joh 19,40–42.

In kaum einer anderen Szene sind die Parallelen zwischen *Speculum passionis* (Abb. 80) und *Kleiner Passion* (Abb. 81) so auffällig wie bei der *Grablegung*. Vor einer dunklen Grabhöhle steht parallel zur vorderen Bildkante ein Sarkophag, in der



80 Hans Schäufelein: *Grablegung* (1507), *Speculum passionis*



81 Albrecht Dürer: *Grablegung* (um 1509/10), *Kleine Passion*

Leichnam Jesu gelegt wird. Maria, Johannes, Maria Magdalena und weitere Trauernde begleiten die Szene. Ein Holzzaun trennt den Garten von der Stadt im Hintergrund. Gerade weil diese beiden Holzschnitte so große Entsprechungen aufweisen, kann bei einem Vergleich nachgewiesen werden, welche Bildelemente Dürer ändert und welche Auswirkung dies auf die Betrachterrezeption hat:

1. Dürer rückt den Sarkophag sehr nah an die vordere Bildkante. Dadurch wird dieser an beiden Bildrändern angeschnitten und scheint in den Betrachterraum überzugehen. Zudem ist die Grasnarbe vor dem Sarkophag so schmal, dass der dort stehende Nikodemus mit seinem Schuh die untere Bildkante berührt und als Mittler zwischen Bildraum und Betrachterraum fungiert.

2. In der *Kleinen Passion* ruht der linke Arm Jesu nicht wie in der Vorlage auf seinem Körper, sondern hängt seitlich herab. Dabei fällt die Hand sehr präsent in den Blick des Betrachters. Das Wundmal an der Hand sowie die unmittelbar darunter liegende Dornenkrone verweisen auf die Ereignisse von

Dornenkrönung und *Kreuzigung* und binden die *Grablegung* in das Passionsgeschehen ein.

3. Dürer präsentiert die dunkle Grabhöhle nicht in leicht seitlicher Ausrichtung wie im *Speculum passionis*, sondern sehr nah hinter dem Sarkophag und in frontaler Ansicht. Der Blick des Betrachters, der entlang der Jesusfigur von links nach rechts durch das Bild wandert, wird am Ende in die dunkle Grabhöhle und damit in die Ausweglosigkeit des Todes geleitet. Auch das Gedicht zur *Grablegung* verweist am Ende auf Grabhöhle und Tod, wenn es heißt: „Christus, der Quell des Lebens, wird in dieser Gruft hier bestattet, der, den Tod zu besiegen, selbst liegt im Tode.“

4. In der *Kleinen Passion* wird die Szene nicht in Aufsicht, sondern in Ansicht gezeigt. Dadurch schaut der Betrachter nicht von oben auf das Geschehen, sondern steht als Pendant der Bildfiguren unmittelbar vor der Szene. Dürer erweitert den Bildraum über die vordere Bildkante hinaus und integriert den Betrachter im Bild, so dass die dort gezeigten Ereignisse zum Greifen nah erscheinen. In seiner Meditation kann der Betrachter das biblische Ereignis daher nicht nur in der Auseinandersetzung mit den Bildfiguren nachempfinden, sondern erlebt sich selbst als Bildfigur, die imaginär vor dem Sarkophag des toten Jesus steht.

Mit diesen, in der *Kleinen Passion* universal eingesetzten rezeptionsästhetischen Stilmitteln schafft Dürer für den Betrachter ein vollkommen neues Bilderleben und fordert ihn zu einer intensiven und aktiven Auseinandersetzung mit der Passion Jesu auf.

4.2.30 *Auferstehung* (um 1510): Der Aufgang der allsehenden Sonne

Auch Dürers *Auferstehung* der *Kleinen Passion* (Abb. 83) ähnelt auf den ersten Blick der Darstellung im *Speculum passionis* (Abb. 82). In beiden Werken steht der aufgestandene Christus vor dem Sarkophag und schaut den Betrachter frontal an. Die rechte Hand ist zum Redegestus erhoben, die linke hält die Siegesfahne. Den Sarkophag umlagern schlafende oder beim Anblick Christi erschreckende Soldaten. Von hinten nähern sich drei Frauen. Mit dieser Ikonografie greifen beide Holzschnitte nicht nur den Osterbericht der Evangelien auf – wobei dort die eigentliche Auferstehung nicht beschrieben wird⁶³⁴ – sondern auch die traditionelle deutsche Iko-

⁶³⁴ Vgl. Mt 28,1–8; Mk 16,1–8; Lk 24,1–8; Joh 20,1–11.

nografie des Bildthemas.⁶³⁵ Doch trotz ähnlicher Bildanlagen schafft es Dürer, durch drei kleine Änderungen seiner Darstellung hinsichtlich der Textnähe und der theologischen Aussage neue Perspektiven zu verleihen:



82 Hans Schäufelein: *Auferstehung* (1507), *Speculum passionis*



83 Albrecht Dürer: *Auferstehung* (um 1510), *Kleine Passion*

Zum ersten ist der Sarkophag im *Speculum passionis* offen, der Deckel liegt quer darüber. Diese Ikonografie kommt in etlichen Darstellungen der *Auferstehung* um 1500 vor.⁶³⁶ Dürer hingegen stellt den Sarkophag nicht nur geschlossen, sondern sogar versiegelt dar. Damit weist er den Betrachter eindeutig darauf hin, dass er die Auferstehung Christi als ein transzendentes, übernatürlich-göttliches Geschehen versteht, welches mit menschlicher Vernunft nicht zu begreifen ist. Eine mögliche

635 Vgl. Schneider, Erich: *Die Auferstehung (um 1510). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al. München (2002), 333.

636 Ein offener Sarkophag ist beispielsweise auf folgenden *Auferstehungs*-Darstellungen zu sehen: In Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475, vgl. *Martin Schongauer, das Kupferstichwerk*. Katalog zur Ausstellung zum 500. Todesjahr in München vom 11. September bis 10. November 1991. Bearbeitet von Tilman Falk und Thomas Hirthe. München (1991), 101.); in der *Kupferstichpassion* von Israhel von Meckenem (um 1480, vgl. Warburg (1930), Tafel 17.), auf dem Hochaltar der Nürnberger Kirche St. Katharina (1458–1460; vgl. Suckale (2009), 52.); auf dem Altarbild der St. Michaeliskirche in Hof aus der Pleyendorffschule (1435; vgl. Suckale (2009), 163.); auf dem Hochaltar der Kirche San Zeno in Verona (1456–59; vgl. de Nicolò Salmazo, Alberta: *Andrea Mantegna*. Köln (2004), Abb. 113.). Auch in Dürers frühem Holzschnitt *Die drei Frauen am Grabe* (1493) ist der Sarkophag offen dargestellt (vgl. *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band III: Buchillustrationen*. Bearbeitet von Rainer Schoch und Berthold Hinz. München (2004), 69.).

Vorlage für den versiegelten Sarkophag könnte der Holzschnitt der *Auferstehung* in der *Koberger-Bibel* (1483) gewesen sein. Dort steigt Christus durch die geschlossene Sarkophagplatte hindurch, so dass der Oberkörper und das linke Bein Christi bereits zu sehen, das rechte Bein und das Unterteil des Gewandes aber noch verborgen sind.⁶³⁷

Zum zweiten verändert Dürer das Gewand Christi. Im *Speculum passionis* umhüllt es den Körper des Auferstandenen voller Leichtigkeit. In Dürers Holzschnitt hängt es dagegen schwer an Christus herunter und scheint den Körper fast niederzudrücken. Auch das Wehen, das die Siegesfahne flattern lässt, ergreift das Gewand nicht. Dieses schwere Gewand könnte ein Verweis auf die menschliche Natur Jesu Christi sein. Im ersten Holzschnitt der *Kleinen Passion*, dem *Sündenfall* (Abb. 27), sind Adam und Eva in der göttlich-paradiesischen Welt noch nackt dargestellt. Erst in der *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 28) markiert das Feigenblatt als Bekleidung den Übergang in den menschlich-irdischen Zustand der Ureltern. Somit könnte auch das schwere Gewand in der *Auferstehung* auf die menschliche Natur Jesu Christi verweisen, während der strahlende Nimbus dessen göttliche Natur symbolisiert. In diesem Kontext ist bemerkenswert, dass Dürer diese Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi auch in seiner zeitgleich zur *Kleinen Passion* geschaffenen Gedichtsammlung thematisiert:

„Ein ydliche seel, die do ewiglich soll leben, die wirdt erquickt jnn Jhesu Christo, der da ist auß zweyen substantzen inn einer person gott vnd mensch, daz allein durch die gnad geglaubt, vnd durch natürlich vernunft nimmermehr verstanden würdt.“⁶³⁸

„Ein jegliche Seel, die da ewiglich soll leben, die wird erquickt in Jesu Christi. Der da ist aus zweien Substanzen in einer Person, Gott und Mensch, der allein durch die Gnade geglaubt und durch natürlich Vernunft nimmermehr verstanden wird.“⁶³⁹

Die Verse unterstützen die obige These. Dürer bekennt sich einerseits zur Zwei-Naturenlehre Jesu Christi,⁶⁴⁰ die er in seinem Holzschnitt der *Auferstehung* wohl mit Kreuznimbus und Gewand andeutet. Andererseits verweist er mit dem versiegelten Sarkophag darauf, dass sich die Menschen nicht durch Vernunft, sondern allein durch die Gnade des Glaubens dem Geheimnis Christi nähern können.

Zum dritten findet im *Speculum passionis* die Auferstehung bei hellem Tageslicht statt. Im *Markus-Evangelium* beginnt der Osterbericht jedoch mit den Worten:

637 Vgl. *Biblia* (1483), 485r.

638 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 128.

639 *Albrecht Dürer: Schriften* (1961), 88.

640 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 279.

„Und als der Sabbat vergangen war, kauften Maria Magdalena und Maria, die Mutter des Jakobus, und Salome wohlriechende Öle, um hinzugehen und ihn zu salben. Und sie kamen zum Grab am ersten Tag der Woche, sehr früh, als die Sonne aufging.“⁶⁴¹

Dürer taucht die Szenerie der *Auferstehung* in dunklen Nachthimmel und lässt am Horizont die Sonne aufgehen. Damit inszeniert er einmal mehr den Himmel nach den Angaben der Textquelle. Der Sonnenaufgang kann dabei auch als Symbol für die Auferstehung Christi gedeutet werden. Darauf weist das Gedicht des Chelidonius hin, in dem es heißt:

„Das ist jener Tag [...] an dem die allsehende Sonne, ans Kreuz jüngst geheftet und im schwarzen Untergang des Todes verborgen, aufging und wieder von neuem erstrahlte.“⁶⁴²

Chelidonius stellt zudem – wie schon bei der *Höllenfahrt Christi* – einen Antikenbezug her, wenn er in dem Gedicht den griechischen Gott Phoebus erwähnt.⁶⁴³ Phoebus ist, entsprechend dem römischen Apoll, der Gott des Lichts und hat damit eine Entsprechung zu Christus als Licht der Welt.⁶⁴⁴ Auch auf den Göttervater Zeus wird indirekt verwiesen: „Vor dem Blitz stürzten zitternd zu Boden jene verblendeten Wächter des heiligen Grabes.“⁶⁴⁵ Mit der Erwähnung der beiden antiken Gottheiten Zeus und Phoebus/Apoll – Vater und Sohn – schafft Chelidonius eine Analogie zu Gottvater und seinen Sohn Jesus Christus. Wiederum wird die christliche Heilsgeschichte als universales Ereignis interpretiert.

4.2.31 *Christus erscheint Maria (um 1510): Die spirituelle Gegenwart des auferstandenen Christus*

Das Erscheinen des Auferstandenen bei seiner Mutter findet sich in der Marienmystik. So erzählt der Karthäuser Philipp von Seitz in seinem *Marienleben*, dass Christus sich unmittelbar nach der Auferstehung seiner Mutter Maria zeigt und sie tröstet.⁶⁴⁶

Ein Vergleich der Holzschnitte von *Speculum passionis* (Abb. 84) und *Kleiner Passion* (Abb. 85) zeigt, dass Dürer sich in spiegelverkehrter Ausrichtung an der

641 Mk 16,1–2.

642 Appuhn (1985), 125.

643 Vgl. *Die Kleine Passion* (1985), Lateinischer Text zur *Auferstehung* (29v).

644 Bremmer, Jan N.: *Griechische Religion. Der Triumph des Zeus: Die olympische Götterwelt*. In: *Brockhaus. Die Bibliothek, Kunst und Kultur. Band 2. Säulen, Tempel und Pagoden. Kulturen im antiken Europa und in Asien*. Hrsg. von der Brockhaus-Redaktion. Leipzig (1997), 130.

645 Appuhn (1985), 125.

646 Vgl. *Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben* (1966), Verse 7974–8027.

Vorlage orientiert. Maria kniet in einem häuslichen Ambiente betend vor einem Leseput, als der auferstandene Christus mit Siegesfahne und Redegruß zu ihr kommt.



84 Hans Schäufelein: *Christus erscheint Maria* (1507), *Speculum passionis*



85 Albrecht Dürer: *Christus erscheint Maria* (um 1510), *Kleine Passion*

Doch während Maria im *Speculum passionis* erstaunt aufschaut, zeigt die *Kleine Passion* sie weiterhin ins Gebet vertieft. Dürer interpretiert das Geschehen demnach nicht als reales Ereignis, sondern als Vision.⁶⁴⁷ Damit ahmt er die Situation des Betrachters vor der Bild nach, der ebenfalls in ein Buch – die *Kleine Passion* – schaut, um durch das Betrachten der Passionsfolge die spirituelle Gegenwart Jesu Christi zu erleben.

Der visionäre Charakter der Bildszene wird dadurch unterstützt, dass Dürer durch das Leseput die Bildkomposition in zwei gegensätzliche Bereiche teilt. Auf der linken Seite ist die irdische Welt mit der betenden Maria in dem häuslichen Ambiente zu sehen, auf der rechten Seite die göttliche Welt mit dem auferstandenen Christus, dessen Nimbus den gesamten Hintergrund überstrahlt. In diesem Kontext ist auch das spiegelverkehrte Künstlermonogramm am Leseput zu erklären, das durch seine ungewöhnliche Ausrichtung ausschließlich in die irdische Welt der Maria weist und den auferstandenen Christus nicht sieht.

647 Vgl. Schneider, Erich: *Christus erscheint seiner Mutter (um 1510). Kleine Passion*. In: Albrecht Dürer, *das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 334.

In dem Gedicht des Chelidonium kommen wiederum Verweise auf die antike Mythologie vor. So wird der Stachel der Furie Tisiphones, der Duft von Ambrosia sowie die Zeitangabe der Lustren erwähnt.⁶⁴⁸ Wie schon in der *Auferstehung* und auch in der nachfolgenden Szene *Christus erscheint Maria Magdalena*, bei der das Gespann des Titans genannt wird, kann dieser Antikenbezug als Indiz für die Universalität des auferstandenen Christus gedeutet werden.

4.2.32 *Christus erscheint Maria Magdalena (um 1510): Der Auferstandene zwischen Himmel und Erde*

Im Gegensatz zu den synoptischen Evangelien kommt im *Johannes-Evangelium* am Ostermorgen Maria Magdalena alleine zu Jesu Grab. Johannes berichtet:

„Und als sie das sagte, wandte sie sich um und sieht Jesus stehen und weiß nicht, dass es Jesus ist. Spricht Jesus zu ihr: Frau, was weinst du? Wen suchst du? Sie meint, es sei der Gärtner, und spricht zu ihm: Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir: Wo hast du ihn hingelegt? Dann will ich ihn holen. Spricht Jesus zu ihr: Maria! Da wandte sie sich um und spricht zu ihm auf Hebräisch: Rabbuni!, das heißt: Meister! Spricht Jesus zu ihr: Rühre mich nicht an! Denn ich bin noch nicht aufgefahren zum Vater.“⁶⁴⁹

In der Szene des *Speculum passionis* (Abb. 86) ist Maria Magdalena kniend mit einem Salbgefäß zu sehen. Die Hände zum Gebet gehalten, schaut sie mit ernstem Blick zu dem vor ihr stehenden Christus auf. Dieser blickt, mit Nimbus und Siegesfahne ausgestattet, zu ihr hinab. Heller Himmel umfängt die Szene. In Dürers Holzschnitt *Christus erscheint Maria Magdalena* (Abb. 87) ist dagegen am Horizont ein Sonnenaufgang zu sehen, dessen Strahlen den noch dunklen Nachthimmel ausfüllen. Diese Analogie zur *Auferstehung* weist auf die Gleichzeitigkeit der beiden Ereignisse hin. Zudem zeigt Dürer den Auferstandenen, wie im Bibeltext beschrieben, als Gärtner. Dabei ersetzt er den Nimbus der Vorlage durch einen großen Hut und die Siegesfahne durch die geschulterte Schaufel. Erst durch diese innovative Darstellung wird glaubhaft, dass Maria Magdalena den Auferstandenen tatsächlich nicht erkennt. Erst als dieser ihren Namen ruft, spürt sie, wen sie vor sich hat. Dürer komponiert die Hände beider Bildfiguren auf einer vertikalen Linie in der Bildmitte. Den gekreuzigten sowie den toten Jesus darf Maria Magdalena berühren – Dürer zeigt dies in seinen Holzschnitten der *Kreuzigung* und der *Beweinung* – den auferstandenen Christus dagegen nicht. So deutet ihr rechter Mittelfinger zwar auf das Wundmal an der Hand Christi, bleibt aber auf Distanz.

648 Vgl. Appuhn (1985), 126.

649 Joh 20,14–17.



86 Hans Schäufelein:
Christus erscheint Maria Magdalena
(1507), *Speculum passionis*



87 Albrecht Dürer:
Christus erscheint Maria Magdalena
(um 1510), *Kleine Passion*

Ein wichtiges Element in der Bildkomposition stellt der Spaten auf Christi Schulter dar. Als Diagonale unterteilt er den Vordergrund in zwei Bereiche: Der obere umfasst den Kopf Christi vor der aufgehenden Sonne, der untere den restlichen Körper Christi sowie die vollständige Figur Maria Magdalenas. Somit kann ein göttlicher Bereich von einem irdischen Bereich unterschieden werden. Die Tatsache, dass die Figur Christi beiden Bereichen angehört, könnte auf die Worte des Auferstandenen verweisen: „Ich bin noch nicht aufgefahren zum Vater.“⁶⁵⁰ und andeuten, dass Christus – wie in der *Auferstehung* – wahrer Mensch und wahrer Gott ist.

In diesem Kontext ist auffällig, wie Dürer das Gewand Christi gestaltet. Auf der hinteren Seite erscheint es strahlend hell mit großen, weißen Flächen und ruhigem Faltenwurf. Auf der vorderen Seite liegt das Gewand dagegen im Dunklen und wirkt mit den Schraffierungen und den langen Falten unruhig. Diese beiden Gewandhälften könnten ebenfalls ein Ausdruck dafür sein, dass sich der auferstandene Christus zwischen Himmel und Erde, zwischen göttlicher und irdischer Welt befindet. Ein solcher Hell-Dunkel-Kontrast findet sich auch in der gesamten Bildanlage. Dort stehen sich einerseits die helle Sonne und der noch dunkle Nachthimmel gegenüber, andererseits aber auch der noch weitgehend im Schatten liegende vordere Bildbereich mit Christus und Maria Magdalena und der hell erleuchtete hintere Bereich mit dem Stadttor von Jerusalem.

650 Joh 20,17.

Die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena stellt einen intimen Moment dar, der jeden Betrachter zum Voyeur degradiert. Trotzdem rückt Dürer die beiden Bildfiguren so nah an die vordere Bildkante, dass der Fuß Christi und das Gewand von Maria Magdalena fast in den Betrachterraum hineinzureichen scheinen. Durch ihre Bildgröße dominieren die beiden Figuren das Geschehen, wobei die Rückenfigur Maria Magdalenas als Identifikationsfigur für den Betrachter fungiert. Dürers Monogramm verweist dagegen durch seine Ausrichtung auf die drei Frauen, die sich von hinten nähern und – anders als Maria Magdalena und der Betrachter – nur das leere Grab vorfinden werden, auch wenn das göttliche Licht ihren Weg bereits übernatürlich-hell erleuchtet.

4.2.33 *Christus und die Emmausjünger* (um 1510): Vom Abendmahl zur Eucharistiefeier

Nur das *Lukas-Evangelium* erzählt von den Emmausjüngern, die dem auferstandenen Christus begegnen, ihn zunächst aber nicht erkennen. Sie laden ihn zum Abendessen in ihr Haus und „es geschah, als er mit ihnen zu Tisch saß, nahm er das Brot, dankte, brach's und gab's ihnen. Da wurden ihre Augen geöffnet und sie erkannten ihn.“⁶⁵¹



88 Albrecht Dürer: *Abendmahl*
(um 1508/09), *Kleine Passion*



89 Albrecht Dürer: *Christus und die
Emmausjünger* (um 1510), *Kleine Passion*

651 Lk 24,30.31.

Das Bildmotiv ist in der älteren Kunst sehr selten.⁶⁵² Es findet sich weder im *Speculum passionis*⁶⁵³ noch im *Schatzbehalter*⁶⁵⁴. Als Vergleichswerk für Dürers Darstellung *Christus und die Emmausjünger* (Abb. 89) soll daher das *Abendmahl der Kleinen Passion* (Abb. 88) herangezogen werden. In beiden Holzschnitten sitzt Jesus bzw. Christus in frontaler Ausrichtung mit mehreren Jüngern an einem Tisch. Der Kreuznimbus verweist nicht nur auf den Gottessohn, sondern auch auf die Göttlichkeit der Szene an sich: Im *Abendmahl* sind es die Einsetzungsworte, mit denen Christus seinen Kreuzestod ankündigt, in *Christus und die Emmausjünger* ist es das Brotbrechen. Dürer verändert in seinem Emmaus-Holzschnitt jedoch die geometrischen Formen der Vorlage. Während das *Abendmahl* an einem runden Tisch in einem rechteckigen Raum stattfindet, ist bei *Christus und die Emmausjünger* ein rechteckiger Tisch von einem hohen Rundbogen gerahmt. Die veränderte Geometrie könnte trotz der Parallelen auf den Unterschied zwischen dem biblischen Passionsereignis und der christlich-liturgischen Feier hinweisen. Das dazugehörige Gedicht des Chelidonium schließt mit den Worten:

„Unter der Tischgenossen Gestalt brach er dann mit den Händen wie mit durchdringendem Eisen das Brot und enthüllte sich so den Männern als Christus, das Brot des Himmels.“⁶⁵⁵

Dürer setzt diese Zeilen in seinem Holzschnitt um. Christus bricht das Brot mit seinen Händen so glatt in zwei Hälften, als wäre es mit einem Messer geschnitten. Die Enthüllung der wahren Natur Christi demonstrieren die Strahlen, die von dem Kreuznimbus ausgehen und den ganzen hinteren Bildraum überstrahlen – wiederum eine Analogie zum Sonnenaufgang in der *Auferstehung* – und Christus als Brot des Himmels ausweisen.⁶⁵⁶ Text und Bild haben demnach dieselbe Intention, das Brotbrechen als überirdisches Geschehen zu präsentieren.

Die Zentralperspektive rückt Christus in den Mittelpunkt des Bildes. Der Rundbogen verstärkt die Fokussierung auf den Auferstandenen. Anders als im *Abendmahl* kann der Betrachter nun ungehindert an den Tisch treten und imaginär an dem Mahl teilhaben. Er erkennt in der Emmaus-Geschichte die ihm vertraute Eucharistiefeier und kann das Heilsgeschehen auch auf sich selbst beziehen.

652 Vgl. Pfarl (1999), 139. Es kommt allerdings in der *Kupferstichpassion* von Israhel von Meckenem (um 1480) vor (vgl. Warburg (1930), Tafel 17.).

653 Vgl. Pinder (1507).

654 Vgl. Fridolin (2012).

655 Appuhn (1985), 129.

656 Vgl. Joh 6,32–36.

4.2.34 *Der ungläubige Thomas* (um 1510): Christus als göttlich-antiker Held

Das *Johannes-Evangelium* berichtet, dass Christus eines Abends den Jüngern erschien.⁶⁵⁷ Thomas, der bei der Begegnung fehlte, erklärt: „Wenn ich nicht in seinen Händen die Nagelmale sehe und lege meine Hand in seine Seite, kann ich’s nicht glauben.“⁶⁵⁸

Speculum passionis und *Kleine Passion* stellen die Begebenheit *Der ungläubige Thomas* in unterschiedlichen Bildkonzepten dar. Im *Speculum passionis* (Abb. 90) ist ein hoher Raum mit seitlichem Durchgang und Rundbogenfenster im Hintergrund zu sehen. Christus steht, von den Jüngern umringt und die Siegesfahne haltend, vor Thomas, der als zentrale Bildfigur mit erstaunter Miene vorsichtig die Seitenwunde Christi berührt. In Dürers *Kleiner Passion* (Abb. 91) befindet sich dagegen Christus in der Bildmitte. Der nackte, muskulöse Oberkörper, der Kontrapost und



90 Hans Schäufelein: *Der ungläubige Thomas* (1507), *Speculum passionis*



91 Albrecht Dürer: *Der ungläubige Thomas* (um 1510), *Kleine Passion*

die ungewöhnliche Körperhaltung erinnern an antike Götterstatuen und zeigen den Auferstandenen auch ohne Siegesfahne als göttlichen Helden. Anders als die Gedichte des Chelidoniums, die in etlichen Szenen auf die antike Mythologie verweisen,

657 Vgl. Joh 20,19–23.

658 Joh 20,25.

ist dies neben der *Auferstehung* der einzige Holzschnitt der *Kleinen Passion*, in dem Dürer Christus tatsächlich in der Tradition der antiken Mythologie präsentiert.

Rezeptionsästhetisch fordert die frontale Gestalt Christi den Betrachter eindringlich zur Teilnahme an dem Geschehen auf. Die beiden Jünger in Seiten- bzw. Rückenansicht leiten den Betrachter dabei in das Bild hinein und zu Christus hin. Die Bildfiguren auf engem, nach hinten begrenztem Raum sowie der Fuß Petri unmittelbar an der vorderen Bildkante vermitteln dem Betrachter die Illusion, dass er in das Bildgeschehen eintreten und selbst Teil der Handlung werden kann.

4.2.35 *Himmelfahrt Christi* (um 1510): „Auf diesen Felsen will ich meine Gemeinde bauen“⁶⁵⁹

Die *Apostelgeschichte* berichtet, dass der auferstandene Christus, während er in Jerusalem im Kreis seiner Jünger lehrt, von einer Wolke aufgehoben und vor ihren Augen weggenommen wird.⁶⁶⁰

Sowohl das *Speculum passionis* (Abb. 92) als auch die *Kleine Passion* (Abb. 93) orientieren sich bei der *Himmelfahrt Christi* an der traditionellen Ikonografie.⁶⁶¹ Die Jünger und Maria knien oder stehen um einen runden Felsblock, auf dessen



92 Hans Schäufelein: *Himmelfahrt Christi* (1507), *Speculum passionis*



93 Albrecht Dürer: *Himmelfahrt Christi* (um 1510), *Kleine Passion*

659 Mt 16,18.

660 Vgl. Apg 1,6–9.

661 Vgl. Pfarl (1999), 142.

Oberseite Fußabdrücke zu erkennen sind. Christus wird bereits von einer Wolke in den Himmel emporgehoben, so dass nur noch der untere Teil seines Gewandes sowie seine Füße zu sehen sind.

Im *Speculum passionis* knien Maria und Petrus mittig vor dem Felsen. In Dürers Holzschnitt rückt Maria an den Rand, so dass allein Petrus zur zentralen Figur im Bildvordergrund wird. Dabei inszeniert Dürer den Kopf Petri wirkungsvoll vor dem unnatürlich hellen Felsen. Petrus vor dem Felsen – will Dürer mit dieser ungewöhnlichen Gestaltung vielleicht auf einen Vers des *Matthäus-Evangeliums* verweisen, in dem Jesus zu Petrus sagt: „Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Gemeinde bauen.“⁶⁶² Ist es in diesem Kontext vielleicht sogar Absicht, dass sich die linke Hand des Petrus im Bildmittelpunkt befindet und einen Übergang von dem dunklen zu dem hellen Felsbereich markiert? Geht Dürer trotz seiner scheinbar traditionellen Bildkomposition mit dieser Hervorhebung Petri möglicherweise einen großen theologischen Schritt weiter und präsentiert Petrus als Nachfolger Christi auf Erden, wenn dieser mit seiner Himmelfahrt die Erde verlässt? In dem Gedicht des Chelidonium geht es alleine um Christus. Dort heißt es:

„fährt Christus aus eigener Kraft siegreich auf zu den hohen Hallen des Himmels empor, trotz seines Leibes, durch das erhabene All, und durchheilt im raschen Fluge den gewaltigen Weltraum. Ihn empfing heimkehrend Phoebus.“⁶⁶³

Sowohl das Durchfliegen des Weltalls als auch die Identifikation von Gottvater mit dem Lichtgott Phoebus stellen einen Bezug zur antiken Mythologie dar. Chelidonium interpretiert die *Himmelfahrt Christi* demnach als weltumspannendes Ereignis.

4.2.36 *Pfingsten* (um 1510): „Es erschienen ihnen Zungen, zerteilt und wie von Feuer“⁶⁶⁴

Auch das Pfingstereignis wird in der *Apostelgeschichte* erzählt:

„Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie von einem gewaltigen Sturm und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt und wie von Feuer, und setzten sich auf einen jeden von ihnen, und sie wurden alle erfüllt von dem Heiligen Geist“⁶⁶⁵.

662 Mt 16,18.

663 Appuhn (1985), 131.

664 Apg 2,3.

665 Apg 2,3–4.



94 Hans Schäufelein: Pfingsten
(1507), *Speculum passionis*



95 Albrecht Dürer: Pfingsten
(um 1510), *Kleine Passion*

Die Holzschnitte zu *Pfingsten* im *Speculum passionis* (Abb. 94) und in der *Kleinen Passion* (Abb. 95) entsprechen sich in ihrer Bildanlage und folgen der traditionellen Ikonografie.⁶⁶⁶ Maria sitzt, umringt von den Jüngern, in einem häuslichen Ambiente. Von oben schwebt eine Taube als Symbol des Heiligen Geistes herab. Dürers Holzschnitt weicht jedoch in zwei Aspekten von der Vorlage ab. Zum einen beweist er wiederum seine Texttreue und verbildlicht die wie von Feuer zerteilten Zungen auf den Köpfen der Bildfiguren. Zum anderen überstrahlt das übernatürliche Licht, das von der Taube auszugehen scheint, die gesamte hintere Szene, so dass bis auf eine Bank im Bildhintergrund jegliche Verweise auf das im Text erwähnte Haus fehlen. Dieses Überstrahlen der Szene durch das göttliche Licht gestaltet Dürer in fast allen österlichen und nachösterlichen Holzschnitten seiner *Kleinen Passion*. Somit deutet er auch das Pfingstereignis als transzendentes Ereignis.

Ein Vergleich von *Speculum passionis* und *Kleiner Passion* offenbart wiederum die rezeptionsästhetischen Unterschiede beider Werke. Dürer rückt die Bildfiguren und damit das gesamte Geschehen bis an die vordere Bildkante und somit nah an den Betrachter heran. Der freie Platz zwischen den beiden als Identifikationsfiguren fungierenden Jüngern im Bildvordergrund lädt den Betrachter ein, in das Bild einzutreten und den Kreis der Jünger und Jüngerinnen zu schließen. Das Künstlermonogramm weist dem Betrachter dabei den Weg.

⁶⁶⁶ Vgl. Pfarl (1999), 143.

4.2.37 *Jüngstes Gericht* (um 1510): Eine Reminiszenz an die *Apokalypse*

Die *Kleine Passion* endet mit dem *Jüngsten Gericht*. Bei der Bildkomposition greift Dürer auf Holzschnitte seiner eigenen, 1498 publizierten *Apokalypse* zurück, die ebenfalls das Endgericht thematisiert.



96 Albrecht Dürer:
Die sieben Posaunenengel
(um 1496/97), *Apokalypse*



97 Hans Schüpflein:
Jüngstes Gericht
(1507), *Speculum passionis*



98 Albrecht Dürer:
Jüngstes Gericht
(um 1510), *Kleine Passion*

Ein Vergleich des Holzschnitts *Die sieben Posaunenengel* (um 1498, Abb. 96) mit der Darstellung des *Jüngsten Gerichts* der *Kleinen Passion* (Abb. 98) fallen etliche Parallelen auf. Diese finden sich bei den Figuren von Gott und Christus, bei den Posaune blasenden Engeln sowie bei der Aufteilung der unteren Bildebene in den Himmel auf der linken und in die Hölle auf der rechten Seite. Interessant ist auch, dass in beiden Werken das Paradies nicht figürlich, sondern geometrisch-abstrakt durch einen Kometen bzw. eine helle, strahlende Sonne dargestellt ist. Dürer fügt in seinem *Jüngsten Gericht* die Deesisgruppe hinzu und übernimmt damit die Bildidee des *Speculum passionis* (Abb. 97). Allerdings knien Maria und Johannes in Dürers Holzschnitt nicht auf dem Boden, sondern schweben als Mittler zwischen Himmel und Erde. Auch diese Ikonografie stellt Dürer bereits in der *Apokalypse* in dem Holzschnitt *Johannes vor Gott und den Ältesten* (1497/98)⁶⁶⁷ vor, wobei Johannes in seiner Vision des Thronsaals auf einem Wolkenband kniet. Dürers Monogramm, das im *Jüngsten Gericht* – einzigartig in der *Kleinen Passion* – klein, frontal und nahezu mittig an der unteren Bildkante eingefügt ist, imitiert dabei die Signaturweise des Künstlers in der *Apokalypse*. Diese Parallelen zwischen dem *Jüngsten Gericht* der *Kleinen Passion* und den Holzschnitten der *Apokalypse* können als Reminiszenz Dürers an sein eigenes früheres Werk angesehen werden.

⁶⁶⁷ Vgl. *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 440 (Kat. 24).

Hierbei ist zu bedenken, dass Dürer die Blätter der *Apokalypse* im Jahr 1511 nochmals als Buch publizierte und dieses somit zeitgleich zur *Kleinen Passion* auf dem Markt erschien.

Rezeptionsästhetisch wirkt das *Jüngste Gericht* der *Kleinen Passion* wesentlich ergreifender als die Darstellung des *Speculum passionis*. Dies liegt zum ersten an den schattierten Bildbereichen des Himmels und des Meeres, die das Auge des Betrachters nicht zur Ruhe kommen lassen. Zum zweiten ist Dürers Holzschnitt mit einer Vielzahl von Figuren unterschiedlicher Größe gefüllt, die die Klarheit des *Speculum passionis* aufheben. Zum dritten werden im unteren Bildbereich mit Himmel und Hölle die Auswirkungen des Jüngsten Gerichts ausdrucksstark vorgestellt, wobei der Erzengel Michael die Erretteten zu einem hellen Licht führt, während die Verdammten von einem fabelhaften Höllendrachen verschlungen werden. Himmel und Hölle werden unmittelbar vor der unteren Bildkante gezeigt und sind zum Teil sogar von dieser angeschnitten, so dass der Betrachter in großer Nahsichtigkeit in das Bildgeschehen einbezogen wird. Dominierend sind jedoch die Bildfiguren von Maria und Johannes, die mit ihrer Bildpräsenz in Größe und Helligkeit den Betrachter als Rückenansichten direkt in das Geschehen hineinleiten. Mit ihrer Hinwendung zu Christus haben sie Vorbildcharakter für den Betrachter. In Dürers Holzschnitt werden Himmel und Hölle zwar gezeigt, spielen jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Die entscheidende Botschaft des Holzschnitts ist die bedingungslose Anbetung Christi, der als Weltenrichter am Ende der Zeit kommen und alle Menschen richten wird.

Auch das Gedicht malt die Szenerie des *Jüngsten Gerichts* in eindrucksvollen Versen aus.⁶⁶⁸ Dabei kommen mehrfach Anspielungen auf das Gleichnis vom Weltgericht – die Scheidung der Schafe und Böcke – aus dem *Matthäus-Evangelium* vor.⁶⁶⁹ Die Verse des Chelidonium beschreiben, dass Christus am Jüngsten Tag als Richter zu seiner Herde kommen und diese scheiden wird, wobei die unreinen Schafe im schwarzen Styx oder in ewigen Schwefelbränden versinken, die reinen Lämmer hingegen mit Freuden in den Himmel kommen werden.⁶⁷⁰ Im Gegensatz zu Dürers Holzschnitt erwähnt das Gedicht die Deesisfiguren nicht. Dafür finden sich mit Tartarus und Styx zwei weitere Verweise auf die antike Mythologie, die auch das Weltgericht als abschließende Szene der *Kleinen Passion* in das ewige Weltgeschehen einbinden.

668 Vgl. Appuhn (1985), 134.

669 Vgl. Mt 25,31–46.

670 Vgl. Appuhn (1985), 134.

4.2.38 Exkurs: Der Kreuznimbus in der *Kleinen Passion*

Bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts war es bei Passionsdarstellungen üblich, Jesus mit einem Kreuznimbus darzustellen und damit seine Göttlichkeit auch im Leiden und Sterben hervorzuheben. So ist die Figur Jesu in Giotto's 1301 bis 1303 gestalteten Passionsszenen der *Scrovegli-Kapelle* in Padua immer mit Kreuznimbus zu sehen.⁶⁷¹ Im ausgehenden 15. Jahrhundert wurde – nicht zuletzt durch den aufkommenden Humanismus – mehr und mehr die Menschlichkeit Jesu betont und der Kreuznimbus als göttliches Symbol ausgelassen. So findet sich in der *Kupferstichpassion* von Schongauer (um 1475) nur bei den beiden abschließenden Szenen *Christus in der Vorhölle* und *Auferstehung* der Kreuznimbus – ein Hinweis darauf, dass die Göttlichkeit Jesu erst mit seiner Auferstehung und der von Schongauer zeitgleich gedachten Höllenfahrt offensichtlich wird. Folgerichtig ist Jesus in allen anderen Passionsszenen Schongauers von *Gebet am Ölberg* bis zur *Grablegung* ohne Nimbus dargestellt.⁶⁷² Diesem Beispiel folgen sowohl die Holzschnitte des *Speculum passionis*⁶⁷³ als auch die Darstellungen in Dürers *Kupferstichpassion*.⁶⁷⁴ In seiner *Kleinen Passion* weicht Dürer jedoch von dem Vorbild Schongauers ab und zeigt Jesus vor der *Auferstehung* auch in den Szenen *Einzug Jesu in Jerusalem*, *Abendmahl*, *Ecce Homo* und *Kreuzigung* mit Nimbus. In der Literatur wird dieser Umstand zwar beschrieben, aber nur selten gedeutet. So könne nach Hass der Kreuznimbus in den Szenen von *Abendmahl* und *Kreuzigung* noch liturgisch erklärt werden, die Präsenz in den Szenen *Einzug Jesu in Jerusalem* und *Ecce Homo* erscheine dagegen obskur.⁶⁷⁵ Somit stellt sich die Frage: Warum wählt Dürer gerade diese vier Passionsszenen, um Jesus mit dem göttlichen Nimbus zu inszenieren?

Bei der Durchsicht der Textquellen fällt auf, dass in drei dieser vier Passions-szenen ein Mensch erwähnt wird, der Jesus als Gottessohn erkennt und dies auch kundtut. So tituliert beim *Einzug Jesu in Jerusalem* die Volksmenge Jesus als *König von Israel* und verweist damit auf den im *Alten Testament* angekündigten Messias.⁶⁷⁶ In *Ecce Homo* ist es Pilatus, der Jesus mit den Worten „Sehet, welch ein Mensch!“⁶⁷⁷ und „Seht, euer König!“⁶⁷⁸ präsentiert und wiederum auf den Mensch gewordenen

671 Vgl. Wolf, Norbert: *Giotto. 1267–1337. Die Erneuerung der Malerei*. Köln (2006), 28–43.

672 Vgl. Kemperdick (2004), 102–111.

673 In Schäufeleins Holzschnitten des *Speculum passionis* findet sich zusätzlich nur in der Vorpassionsszene *Jesu Abschied von Maria* ein Kreuznimbus (vgl. Pinder (1986), Abb. neben 86).

674 Vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band I. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. (2001), 125–152.

675 Vgl. Hass (2000), 190–191.

676 Vgl. Joh 12,12–15.

677 Joh 19,5b.

678 Joh 19,14b.

Gottessohn hinweist. In der *Kreuzigung* sind es der römische Hauptmann bzw. die Zuschauer, die erkennend aufrufen: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“⁶⁷⁹

Allein beim *Abendmahl* fehlt diese auch verbal geäußerte Erkenntnis eines Menschen, dass Jesus Gottes Sohn ist. Trotzdem zeigt Dürer Jesus in dieser Szene der *Kleinen Passion* mit Kreuznimbus. Als Grund dafür kann angeführt werden, dass die biblische Abendmahlsfeier das Vorbild für die katholische Eucharistiefeier darstellt. Dieses als göttliches Opfer bezeichnete Sakrament geht von der Realpräsenz Christi aus.⁶⁸⁰ Ein zeitgenössischer Betrachter von Dürers *Abendmahl* konnte die Darstellung daher nicht nur mit der ihm vertrauten Eucharistiefeier assoziieren, sondern auch davon ausgehen, dass die Jünger im biblischen Abendmahl die Göttlichkeit Jesu ebenso erkennen konnten wie er selbst in der katholischen Eucharistiefeier.

Diese Überlegungen unterstützen die These, dass Dürer in seiner *Kleinen Passion* den Kreuznimbus als Symbol für die menschliche Erkenntnis der göttlichen Natur Jesu inszeniert. Dies wäre zudem ein weiteres Indiz dafür, wie intensiv sich Dürer mit den zugrundeliegenden Textquellen und ihrer exegetischen Interpretation auseinandersetzte.

4.2.39 Zusammenfassende Bewertung der Holzschnitte der *Kleinen Passion* hinsichtlich Textquelle, Theologie und Rezeptionsästhetik

Die Vorstellung der Holzschnitte der *Kleinen Passion* und der Vergleich mit früheren Werken führt zu folgenden Schlussfolgerungen:

1. Aemulatio: Dürer orientiert sich bei den Bildkompositionen seiner Holzschnitte der *Kleinen Passion* an verschiedenen Vorlagen. Dazu gehören neben eigenen Werken aus der *Apokalypse*, dem *Marienleben* und der *Grünen Passion* vor allem die Holzschnitte des *Speculum passionis*. Dabei übernimmt Dürer oft die Grundkomposition der Vorlage, verändert sie aber dergestalt, dass seine Holzschnitte hinsichtlich Textgenauigkeit, theologischer Aussage und Betrachterrezeption die früheren Werke übertreffen. Dadurch vermitteln sie dem Betrachter in einem scheinbar vertrauten Ambiente ein neuartiges Bilderlebnis. Die obigen Ergebnisse bestätigen die These von Winkler, dass die Holzschnitte des *Speculum passionis* als Anstoß für Dürers *Kleine Passion* angesehen werden können. Mit seinen eigenen Bildkompositionen übertrifft Dürer jedoch die Darstellungen seines Werkstattmitarbeiters Hans Schäufelein und nutzt sein Passionsbuch gerade in der Konkurrenz zum *Speculum passionis*, um seine eigene Kunstfertigkeit zu präsentieren.

2. Textgenauigkeit: In etlichen Holzschnitten der *Kleinen Passion* ist offensichtlich, dass Dürer sich in seiner Bildgestaltung an der jeweiligen Textquelle orientiert und diese möglichst detailgetreu umzusetzen sucht. So zeigt er im *Sündenfall* Adam

679 Mt 27,54.

680 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 350.

und Eva ohne Feigenblätter, Jesus im *Einzug Jesu in Jerusalem* im königlichen Profil, die Geißel in der *Vertreibung der Händler* als einfachen Strick und den Auferstandenen in *Christus erscheint Maria Magdalena* als Gärtner. Zudem inszeniert er in fast allen Holzschnitten die dem Text entsprechende Tageszeit. All diese Bildelemente fehlen in den vorgestellten Vorlagen und können somit als bewusste Einfügungen Dürers angesehen werden, um dem bibelkundigen Betrachter ein detailreiches und textgetreues Bild der Passion Jesu zu vermitteln. Bei den Darstellungen der Passion Jesu greift Dürer in seiner *Kleinen Passion* auf alle vier kanonischen Evangelien zurück. So wird beispielsweise der kniende Jesus im *Gebet am Ölberg* nur bei Lukas⁶⁸¹ erwähnt, das Verhör *Jesu vor Hannas* findet sich nur bei Johannes⁶⁸², das Verhör *Jesu vor Herodes* wiederum nur bei Lukas⁶⁸³ und nur Matthäus⁶⁸⁴ und Markus⁶⁸⁵ berichten, dass Kaiphas nach dem Verhör Jesu sein Gewand zerreißt. Dürer erzählt demnach die Passion Jesu im Sinne einer Evangeliumsharmonie.

3. Theologische Aussage: In den Holzschnitten der *Kleinen Passion* finden sich immer wieder Verweise darauf, dass es Dürer nicht nur um eine Verbildlichung der Textquelle, sondern auch um eine theologische Deutung der Passionsszene geht, die den Vorlagen fehlt. Als Beispiele seien hier die *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* mit der Anspielung auf das Jüngste Gericht, die Inszenierung Jesu als Opferlamm in *Jesu vor Hannas* sowie die Erinnerung an Johannes den Täufer in *Jesu vor Herodes* genannt. In all diesen Fällen können die theologischen Deutungen durch die Gedichte des Chelidonium gestützt werden. Zudem finden sich vor allem bei den Gerichtsszenen Assoziationen zwischen den Bildfiguren und der Architektur, wobei Stufen, Rundbögen und Säulen als Bedeutungsträger auf die hierarchische Stellung sowie die Gottesnähe der jeweiligen Figuren verweisen. Auch die Präsentation des Kreuznimbus in vier Szenen vor der *Auferstehung* kann theologisch interpretiert werden. Hinzu kommt, dass Dürer die *Höllenfahrt Christi* unmittelbar nach der *Kreuzigung* positioniert und damit sein eigenes Glaubensverständnis ungeachtet aller künstlerischen und religiösen Konvention bezeugt.

4. Rezeptionsästhetik: Die wohl auffälligste Innovation in Dürers Holzschnitten der *Kleinen Passion* ist die Art und Weise, wie der Betrachter in das Geschehen eingebunden wird. Dürer zeigt seine Szenen nicht wie in den Vorlagen in distanzierter Aufsicht, sondern in direkter Ansicht. Zudem rückt er die Bildfiguren oft in großer Nahsichtigkeit bis an die vordere Bildkante heran, so dass sie als Mittler zwischen Bildraum und Betrachtterraum fungieren. Auch architektonische Bildelemente werden genutzt, um dem Betrachter den Weg in das Bild zu offerieren. So scheint das Podest in *Jesu vor Pilatus* in den Raum vor dem Bild überzugehen und in der *Geburt Jesu* suggeriert der scheinbar über das Bild hinausragende Dachbalken, dass

681 Vgl. Lk 22,41.

682 Vgl. Joh 18,13.

683 Vgl. Lk 23,6–12.

684 Vgl. Mt 26,65.

685 Vgl. Mk 14,63.

sich der Betrachter ebenfalls im Stall von Bethlehem befindet. Dieses rezeptionsästhetische Close-up führt dazu, dass die Holzschnitte der *Kleinen Passion* zu einem intimen Dialog zwischen Bild und Betrachter in Sinne von Kemp⁶⁸⁶ auffordern und so ein innovatives Bilderlebnis erlauben. Dabei verfolgt der Betrachter die Passion Jesu nicht nur als passiver Zuschauer, sondern kann imaginär in den Kreis der Bildfiguren eintreten und so in seiner Meditation das Geschehen in spiritueller Weise nachvollziehen.⁶⁸⁷

5. Künstlersignatur: Alle Holzschnitte der *Kleinen Passion* tragen das Monogramm Dürers. In 32 der 36 Passionsszenen – den Titel ausgenommen – befindet sich das Monogramm im unteren Viertel des Bildes. Dabei weist es den Betrachter durch seine Ausrichtung oft auf eine besondere Bildfigur – Pilatus in der *Handwaschung des Pilatus* und Maria Magdalena in der *Beweinung* – oder auf entscheidende Bildgegenstände wie den Geldbeutel des Judas im *Abendmahl* hin.⁶⁸⁸

In vier Szenen – *Vertreibung aus dem Paradies*, *Verkündigung*, *Einzug Jesu in Jerusalem* und *Der ungläubige Thomas* – ist das Monogramm in der rechten oberen Ecke zu sehen. Interessanterweise können diese Szenen paarweise in Beziehung gesetzt werden. Zum einen wird die Vertreibung der Menschen aus dem Paradies heilsgeschichtlich durch die Verkündigung der Geburt Jesu aufgehoben. Zum anderen wird Jesus bzw. Christus in den beiden Holzschnitten *Einzug Jesu in Jerusalem* und *Der ungläubige Thomas* als königlich-göttlicher Herrscher präsentiert. Im *Einzug Jesu in Jerusalem* geschieht dies durch das königliche Herrscherprofil, in der Szene des *Ungläubigen Thomas* durch die Analogie zu einer antiken Götterstatue.

In drei Holzschnitten der *Kleinen Passion* – *Geburt Jesu*, *Einzug Jesu in Jerusalem* sowie *Christus erscheint Maria* – wird das Künstlermonogramm in seitenverkehrter und somit scheinbar falscher Ansicht präsentiert. Appuhn's Annahme, es handle sich hierbei um ein Versehen der Werkstattmitarbeiter, welches Dürer aus Zeit- und Kostengründen nicht mehr korrigiert habe,⁶⁸⁹ muss bei einem so aufwändigen Werk wie der *Kleinen Passion* ausgeschlossen werden. Tatsächlich können für alle drei Holzschnitte stimmige Erklärungen für die ungewöhnliche Ausrichtung des Monogramms gefunden werden. So inszeniert Dürer sein AD in der *Geburt Jesu* und im *Einzug Jesu in Jerusalem* durch die seitenverkehrte Ausrichtung als Rückenfigur und imitiert damit die Bildfiguren der anbetenden Hirten bzw. der durch das Tor schreitenden Menschen. In der Szene *Christus erscheint Maria* steht das seitenverkehrte Monogramm am Lesepult Mariens. Dieses trennt den irdischen Bereich der Maria von dem göttlich-visionären Bereich Christi. Die Ausrichtung des Monogramms in Richtung von Maria impliziert, dass Dürer den auferstandenen Christus

686 Vgl. Belting⁶(2004), 460.

687 In ähnlicher Weise fasst Schneider die Rezeptionsästhetik der *Kleinen Passion* zusammen, wenn er postuliert, dass Dürer „für den Betrachter die Illusion, daß ihm das Geschehen als unmittelbar Beteiligten erlebbar gemacht werde.“ Schneider *Die Kleine Passion* (2002), 284.

688 Vgl. Fehl (1989), 201.

689 Vgl. Appuhn (1985), 150.

ebenfalls nicht sieht und der visionäre Charakter der Szene dadurch noch verstärkt wird.

6. Bild und Text: In der *Kleinen Passion* werden alle 37 Passionsszenen von einem Holzschnitt Dürers und einem Gedicht des Nürnberger Mönch Chelidonium gestaltet. Bild und Text stellen dabei verschiedene, sich ergänzende Zugänge zu demselben Thema dar. Dies soll im nun folgenden Kapitel genauer erläutert werden.

4.3 Bild und Text in der *Kleinen Passion*: Die Frage nach dem Beitrag von Dürer und Chelidonium

In der *Kleinen Passion* werden die 37 Passionsszenen in Bild und Text präsentiert. Dürer schuf die Holzschnitte, der Nürnberger Benediktinermönch Chelidonium verfasste die Gedichte. Doch wie wurde das Gesamtkonzept der Folge entwickelt und welchen Anteil haben Dürer und Chelidonium dabei? Dies soll im Folgenden diskutiert werden.

4.3.1 Das Verhältnis von Bild und Text in der *Kleinen Passion* im Vergleich zu anderen Andachtsbüchern um 1500

Die *Kleine Passion* enthält neben dem Titelholzschnitt 36 ganzseitige Holzschnitte. Diese werden jeweils von einem 20- bis 23-zeiligen lateinischen Gedicht begleitet, das die Passionsthematik beschreibt.⁶⁹⁰ Diese Gedichte stammen – wie im Titelblatt der *Kleinen Passion* ausgewiesen⁶⁹¹ – von Benedictus Chelidonium Musophilus, einem Benediktinermönch aus dem Nürnberger St. Aegidienkloster. Chelidonium war humanistisch gebildet und hatte Kontakt zu den humanistischen Kreisen Nürnbergs um Konrad Celtis und Willibald Pirckheimer.⁶⁹² Neben Widmungsgedichten, poetischen Vorreden und Epigrammen verfasste Chelidonium auch die Texte für Dürers 1511 publizierten Andachtsbücher der *Großen Passion* und des *Marienlebens*.⁶⁹³

In der *Kleinen Passion* ist auf jeder Doppelseite rechts der Holzschnitt und links das dazugehörige Gedicht zu sehen. Eine solch gleichberechtigte Darstellung von Bild und Text in einem Andachtsbuch war um 1500 ungewöhnlich. So enthält der *Mainzer Schatzbehalter* (1491) auf 354 Seiten lediglich 96 Holzschnitte.⁶⁹⁴ In der lateinischen Ausgabe des *Speculum passionis* (1507) sind auf 182 Seiten nur 41 ganz-

690 Vgl. *Die Kleine Passion* (1985).

691 Der vollständige Titel lautet: Passio Christi ab Alberto Dürer Nurenbergensi effigata cu vanij generis carminibus Fratris Benedicti Chelidonij Musophili (vgl. *Die Kleine Passion* (1985), Titelblatt.).

692 Vgl. Scherbaum (2004), 117.

693 Vgl. Scherbaum (2004), 117–119.

694 Vgl. Bartl (2012), 11–12.

seitige Holzschnitte zu sehen.⁶⁹⁵ Und in dem 1508 in Straßburg erschienenen Werk *Das leben Jesu Christi gezogen auß den vier Evangelisten*⁶⁹⁶ finden sich auf den 343 Seiten sogar nur 46 Holzschnitte.⁶⁹⁷ Dies spricht für eine deutliche Textdominanz in der damaligen Andachtsliteratur. Anders scheint es dagegen bei dem ebenfalls in Straßburg publizierten Andachtsbuch *Passio Jesu Christi salvatoris mundi* zu sein.⁶⁹⁸ Dort stehen sich – wie bei Dürers *Kleiner Passion* – jeweils eine Textseite und eine Bildseite gegenüber. Allerdings beschreibt der Text der Recto-Seite das Bild der nächsten Verso-Seite. Dies bedeutet, dass zunächst nur der Text und erst nach dem Umblättern das dazu gehörige Bild zu sehen ist – was ebenfalls für eine eindeutige Textdominanz spricht.

Hinzu kommt, dass im *Schatzbehalter*, im *Speculum passionis* und im *Das leben Jesu Christi* der die Holzschnitte begleitende Prosa-Text als Lehrtext verfasst ist. Darin werden neben biblischen Texten auch Deutungen der Kirchenväter vermittelt,⁶⁹⁹ typologische Entsprechungen zum *Alten Testament* aufgezeigt⁷⁰⁰ oder Gebete vorgegeben⁷⁰¹. In der *Kleinen Passion* besteht der Textbeitrag dagegen aus Gedichten, die in einer oft emotionalen Reflexion das Passionsgeschehen aufgreifen, die biblische Erzählung aber prinzipiell beim Rezipienten als bekannt voraussetzen. Dies mag eine Gegenüberstellung der Texte im *Speculum passionis* und in der *Kleinen Passion* zur *Auferstehung* zeigen. Im *Speculum passionis* beginnt der deutsche Text zur *Auferstehung* mit den Worten:

„Als nun der Herr mit einer grossen Menge der Engeln an dem Sonntag in aller Frühe ankommen / ist sein allerheiligster Leib auß dem vesigleten Grab heraußgegangen / vnnd auß aigner Krafft erstanden. Augustinus spricht: Nach den Streichen vnnd Verspottungen / nach dem Tranck deß Essigs vnd der Gallen / nach der Marter deß Creutzes und der Wunden / und letztlich nach dem Todt selbst ist auß der Höllen auffstanden / auß einer Leich ein neues Fleisch ... [...] damahls ist Jonas auß dem Bauch deß Wahlfischs

695 Vgl. Pinder (1986). In der 1507 erschienenen lateinischen Ausgabe sind auf 182 gedruckten Seiten 41 ganzseitige Holzschnitte zu finden.

696 Vgl. *Das leben Jesu Christi gezogen aus den vier Evangelisten*. Hrsg. von Johann Schott. Straßburg (1508).

697 Vgl. *Das leben Jesu Christi* (1508).

698 Vgl. *Passio Jesu Christi salvatoris mundi vario Carminu genere F. Benedicti Chelidonij Musophili doctissime descripta cum figuris artificiosissimus Ioannis Vuechtelin*.

699 So beginnt u.a. *Das leben Jesu Christi* mit einem Zitat des Kirchenvaters Augustinus (vgl. *Das leben Jesu Christi* (1508), Folio II.).

700 Im *Schatzbehalter* werden den Passionsszenen typologische Szenen des Alten Testaments gegenübergestellt, die als Gegenentwürfe die Würde und das Leid Christi repräsentieren (vgl. Bartl (2012), 13.).

701 Im *Speculum passionis* findet sich zu jeder Passionsszene 1. ein Artikel, der mit Zitaten aus dem Alten und Neuen Testament die biblische Geschichte erklärt, 2. eine Lehre, die das Ereignis deutet und mit Kirchenväterzitaten ausschmückt und 3. ein abschließendes Gebet (vgl. Pinder (1986), 180–184 (als Beispiel der Text zur *Kreuztragung*)).

unverletzt außgangen [...] Das ist nun der Tag / welchen der Herr gemacht / laßt uns an dem frohlocken vnd frölich seyn“.⁷⁰²

Als nun der Herr mit einer großen Engelsschar an dem Sonntag in aller Frühe ankam, ist sein allerheiligster Leib aus dem versiegelten Grab herausgegangen und aus eigener Kraft erstanden. Augustinus spricht: Nach den Schlägen und den Verspottungen, nach dem Trank aus Essig und Galle, nach der Marter des Kreuzes und der Wunden und letztlich nach dem Tod selbst ist er aus der Hölle auferstanden, aus einer Leiche ein neues Fleisch [...] damals ist Jona aus dem Bauch des Walfischs unverletzt herausgegangen [...] Das ist nun der Tag, den der Herr machte, lasst uns an dem frohlocken und fröhlich sein.

Hier wird nach einer kurzen Beschreibung des Ostermorgens mit den Worten des Kirchenvaters Augustinus die Auferstehung Christi typologisch im Licht der Jona-Geschichte des *Alten Testaments* gedeutet⁷⁰³ und mit einem Psalmwort⁷⁰⁴ als Gebetsaufruf fortgeführt. Das Gedicht des Chelidonium zur *Auferstehung* in der *Kleinen Passion* beginnt dagegen mit folgenden Versen:

„Der dritte Tag war gekommen, der zweiten Nacht im Gefolge, als der Löwe vom Schlaf sich erhob und die steinernen Fesseln des Grabes mit Wächtern und Siegeln zermalmte. [...] Das ist jener Tag, am dem den Erdkreis zu bilden der Weltenschöpfer begann, der in immerwährender Verehrung geheiligt sein soll dem Herrn des Himmels und dem Phoebus geweiht; an dem die allsehende Sonne, ans Kreuz jüngst geheftet und im schwarzen Untergange des Todes verborgen, aufging und wieder von neuem erstrahlte, mit unsterblichem Leib und befreit von allen Schmerzen.“⁷⁰⁵

Diese Verse des Chelidonium kann ein Leser nur verstehen, wenn er einerseits mit der biblischen Geschichte der Auferstehung vertraut und andererseits in theologisch-christologischer und humanistischer Weise gebildet ist. Nur dann wird er in dem Löwen⁷⁰⁶, in Phoebus⁷⁰⁷ und in der allsehenden Sonne⁷⁰⁸ den auferstandenen Christus erkennen und nachvollziehen, wie gekonnt Chelidonium das christliche Ereignis in

702 Pinder (1986), 257.

703 Die Jona-Geschichte (Jon 1–2) kann als Typologie von Tod und Auferstehung Jesu Christi gedeutet werden (vgl. *Grundinformation Altes Testament. Eine Einführung in Literatur, Religion und Geschichte des Alten Testaments*. Hrsg. von Jan Christian Gertz. Göttingen 4(2010), 395.).

704 Vgl. Ps 118,24.

705 Appuhn (1985), 125.

706 In der *Apokalypse* berichtet Johannes aus seiner Vision des Thronsaals Gottes: „Und einer von den Ältesten spricht zu mir: Weine nicht! Siehe, es hat überwunden der Löwe aus dem Stamm Juda, die Wurzel Davids, aufzutun das Buch und seine sieben Siegel.“ (Apk 5.5.).

707 Phoebus (Apoll) ist der Lichtgott der griechischen Mythologie. Vgl. Bremmer (1997), 130.

708 In Joh 8,12 bezeichnet sich Jesus selbst als Licht der Welt.

den Kontext des *Alten* und *Neuen Testaments* sowie der griechischen Mythologie stellt, ohne diese Anspielungen näher auszuführen oder gar zu erklären.

Die *Kleine Passion* stellt somit ein neuartiges Konzept für ein Andachtsbuch dar, das mit der Gleichwertigkeit von Bild und Text und der lyrischen Reflexion des Passionsgeschehens den Leser und Betrachter zu einer eigenständigen und mündigen Auseinandersetzung mit der Passionsthematik anzuregen sucht.

4.3.2 Übernahm Dürer die Gedichte des Chelidoniumus aus dem Straßburger Andachtsbuch *Passio Jesu Christi* ?

In den Widmungen der *Kleinen Passion* ist vermerkt, dass Chelidoniumus die Gedichte in nur zwei Monaten verfasste.⁷⁰⁹ Daher ging die frühere Forschung davon aus, dass Dürer den Nürnberger Mönch Chelidoniumus mit der Abfassung der 37 Gedichte für seine *Kleine Passion* beauftragte.⁷¹⁰ Dann stellte sich jedoch heraus, dass dieselben Gedichte, die in der *Kleinen Passion* zu finden sind, auch in dem Straßburger Andachtsbuch *Passio Jesu Christi* enthalten sind, dort zusammen mit Holzschnitten von Johannes Wechtlin. Dieses undatierte Werk wurde zunächst auf das Jahr 1506 datiert – und damit fünf Jahre vor Dürers *Kleiner Passion*.⁷¹¹ Diese Datierung impliziert, dass Dürer die Gedichte des Chelidoniumus für seine *Kleine Passion* aus dem früheren Straßburger Andachtsbuch *Passio Jesu Christi* übernommen hat.

Weitere Forschungen ergaben jedoch, dass die ursprüngliche Datierung des *Passio Jesu Christi* in das Jahr 1506 nicht gehalten werden konnte und auf „nach August 1508“⁷¹² korrigiert wurde. Die Begründung ist die Folgende: Die Holzschnitte von Johannes Wechtlin, die sich im *Passio Jesu Christi* finden, sind zum Teil auch in drei anderen, datierten Passionsbüchern erschienen. Dies sind das 1507 von Johannes Geiler von Kaysersberg publizierte Buch *Der text des passions oder leydens christi auß den vier euangelisten zusammen in ein sinn bracht (Ringmannsche Passion)*, das 1508 erschienene Buch *Passio domini nostri Jesu Christi* von Matthias Ringmann und das ebenfalls 1508 von Johann Schott verlegte Buch *Das leben Jesu Christi gezogen auß den vier Evangelisten*. Ein Vergleich der Holzschnitte zur *Auferstehung* in den drei Werken zeigt, dass der Druckstock in der *Ringmannschen Passion* von 1507 noch unversehrt ist, in den beiden 1508 erschienenen Werken jedoch eine Ausbrechung am linken oberen Rand aufweist. Diese Ausbrechung ist auch in dem Holzschnitt der *Auferstehung* aus dem Straßburger *Passio Jesu Christi* mit den Versen des Chelidoniumus zu sehen. Demnach muss dieses undatierte Werk nach der *Ringmannschen Passuion* (1507) entstanden sein. Lipowski und Wiener gehen davon aus, dass es noch Ende 1508 publiziert wurde. Als Grund führen sie an,

709 Vgl. Appuhn (1985), 136.

710 Vgl. Appuhn (1985), 146.

711 Vgl. Lipowsky/Wiener (2005), 39.

712 Vgl. Lipowsky/Wiener (2005), 43–44.

dass Chelidonium sich mit seinen Gedichten am Hof von Kaiser Maximilian I. empfehlen wollte.⁷¹³ Allerdings wurde Chelidonium nicht 1508, sondern erst 1514 – und damit nach dem Erscheinen der *Kleinen Passion* – nach Wien gerufen.⁷¹⁴ Zeitgleich begannen die kaiserlichen Aufträge an Dürer.⁷¹⁵ Es wäre demnach denkbar, dass der kaiserliche Hof Chelidonium erst aufgrund der Publikation seiner Gedichte in der *Kleinen Passion* nach Wien berief.

Tatsache ist, dass das Straßburger *Passio Jesu Christi* mit den Versen des Chelidonium frühestens 1507 entstanden sein kann. Dieser *terminus post quem* erlaubt nun aber keine exakte Aussage mehr hinsichtlich des genauen Publikationsjahres. Das Andachtsbuch könnte im Herbst 1508 erschienen, aber ebenso gut erst nach der *Kleinen Passion* im Jahr 1511 auf dem Markt gekommen sein. Trotz dieser Unklarheit geht die Forschung bis heute davon aus, dass das Straßburger *Passio Jesu Christi* vor der *Kleinen Passion* publiziert wurde und Dürer die Gedichte des Chelidonium in seiner *Kleinen Passion* ein zweites Mal veröffentlichte.⁷¹⁶ Aber ist diese Annahme korrekt?

Die Gedichte des Chelidonium im Vergleich zu den Holzschnitten im *Passio Jesu Christi* und den Holzschnitten der *Kleinen Passion*

Das Straßburger Andachtsbuch *Passio Jesu Christi* enthält neben den 37 Gedichten des Chelidonium, die auch in Dürers *Kleiner Passion* vorkommen, 28 Holzschnitte von Johann Wechtlin.⁷¹⁷ Lipowski und Wiener belegen, dass diese Holzschnitte ursprünglich für das 1508 datierte Straßburger Andachtsbuch *Das leben Jesu Christi gezogen auß den vier Evangelisten* von Johann Schott gestaltet wurden und erst danach ein zweites Mal im *Passio Jesu Christi* zusammen mit den Versen des Chelidonium erschienen.^{718, 719} Somit wäre anzunehmen, dass Chelidonium bei der Abfassung seiner Gedichte für das *Passio Jesu Christi* die Holzschnitte Wechtlins vorlagen und er sich daran orientierte. Ein Vergleich der Holzschnitte von Wechtlin und der Gedichte von Chelidonium im *Passio Jesu Christi* lässt jedoch erhebliche Zweifel an dieser Annahme aufkommen. Die folgenden Überlegungen sprechen vielmehr für

713 Vgl. Lipowski/Wiener (2005), 44.

714 Vgl. Scherbaum (2004).

715 Vgl. Grebe ²(2013), 103.

716 Vgl. Schneider (2002), 282 und Drescher (2005), 25.

717 Vgl. *Passio Jesu Christi salvatoris mundi vario Carminu genere F. Benedicti Chelidonij Musophili doctissime descripta cum figuris artificiosissimus Ioannis Vuechtelin*. Hrsg. von Johann Knobloch. Straßburg. Titelblatt.

718 Vgl. Lipowski/Wiener (2005), 44.

719 Das *Passio Jesu Christi* war nach der *Ringmannschen Passion* (1507), dem *Passio domini nostri Jesu Christi* (1508) sowie nach *Das leben Jesu Christi* (1508) bereits das vierte bei Knobloch in Straßburg verlegte Andachtsbuch, in dem die Holzschnitte von Wechtlin mit unterschiedlichen Texten publiziert wurden. Eine Wiederverwendung bereits gedruckter Holzschnitte war gerade bei Passionsbüchern zu dieser Zeit möglich (vgl. Lipowsky/Wiener (2005), 39.).

die These, dass die Gedichte des Chelidoniumus im Kontext von Dürers *Kleiner Passion* entstanden sind:

1. Wenn Chelidoniumus die Holzschnitte Wechtlins aus dem Andachtsbuch *Das leben Jesu Christi* kannte und als Anregung für seine eigenen Verse im *Passio Jesu Christi* nutzte, warum formuliert er dann 37 und nicht 28 Gedichte – für jeden Holzschnitt Wechtlins eines? Diese Diskrepanz führt im *Passio Jesu Christi* dazu, dass einige Passionsthemen wie die *Vertreibung der Händler*, *Veronika mit Petrus und Paulus* und *Christus bei den Emmausjüngern* zwar in Versen beschrieben werden, aber keine bildliche Umsetzung erfahren. Umgekehrt gibt es mit der *Predigt Jesu* einen Holzschnitt, der kein passendes Gedicht aufweist – hier steht eine Elegie zum *Abschied von Maria*. Warum aber sollte Chelidoniumus Gedichte ohne entsprechende Bildäquivalente verfassen oder ein vorliegendes Bildthema außer Acht lassen? In der *Kleinen Passion* findet sich dagegen für jeden der 37 Holzschnitte Dürers ein thematisch passendes Gedicht des Chelidoniumus.

2. Einige Holzschnitte des *Passio Jesu Christi* stellen Simultanszenen von zwei aufeinanderfolgenden Passionsmotiven dar. So ist auf dem Holzschnitt *Jesus vor Pilatus* im Hintergrund das Verhör *Jesus vor Herodes* zu sehen. Diesem Simultanholzschnitt sind nun aber zwei Gedichte des Chelidoniumus – *Jesus vor Pilatus* und *Jesus vor Herodes* – zugeordnet, die aus Platzgründen nicht auf die dazugehörige Textseite passen. Dieses mehrfach im *Passio Jesu Christi* auftretende Problem – ein Holzschnitt, zwei Gedichte – wird dergestalt gelöst, dass zwei aufeinanderfolgende Holzschnitte von drei Gedichten begleitet werden, wobei das mittlere Gedicht auf zwei Textseiten verteilt ist. So steht im obigen Beispiel das Gedicht zu *Jesus vor Herodes* zum Teil bei dem Simultanholzschnitt *Jesus vor Pilatus/Jesus vor Herodes*, zum Teil bei der nachfolgenden *Geißelung*. Diese Problematik hätte umgangen werden können, wenn für den Simultanholzschnitt nur ein Gedicht verfasst worden wäre, das beide Verhörsszenen vor Pilatus und Herodes thematisiert. Stattdessen schreibt Chelidoniumus für jede Verhörsszene ein eigenständiges Gedicht – passend zu den beiden Holzschnitten Dürers in der *Kleinen Passion*.

3. Dürers *Kleine Passion* beginnt mit den Holzschnitten des *Sündenfalls* und der *Vertreibung aus dem Paradies*. Diesen beiden Darstellungen ist ein 21- bzw. ein 20-zeiliges Gedicht des Chelidoniumus zugeordnet. Im *Passio Jesu Christi* werden *Sündenfall* und *Vertreibung aus dem Paradies* als Simultanholzschnitt gezeigt. Analog zu dem obigen Beispiel unter 2. können auch hier aus Platzgründen nur 12 der 20 Zeilen des zweiten Gedichts, den Versen zur *Vertreibung aus dem Paradies*, bei dem Simultanholzschnitt gezeigt werden. Die fehlenden acht Zeilen wären bei dem nachfolgenden Holzschnitt der *Verkündigung* zu erwarten. Aber dort stehen sie nicht. Das Gedicht zur *Vertreibung aus dem Paradies* bricht im *Passio Jesu Christi* nach 12 Zeilen ab.

Appuhn begründet das Fehlen dieser acht Zeilen damit, dass der Drucker sie einfach abgeschnitten habe.⁷²⁰ Lipowski und Wiener postulieren, die Verse seien „versehentlich nicht auf das nächste Blatt übernommen“⁷²¹ worden. Aber hätte Chelidonius als Textdichter einem solchen Vorgehen tatsächlich zugestimmt und sein Gedicht bei der vermeintlichen Erstpublikation im *Passio Jesu Christi* unvollständig gezeigt – zumal der Nürnberger Mönch sich wohl mit den Versen als neuer Hofdichter für Kaiser Maximilian I. empfehlen wollte?⁷²² Ebenso ist zu fragen, woher Dürer die fehlenden acht Zeilen des Gedichts zur *Vertreibung aus dem Paradies* kannte, wenn er das *Passio Jesu Christi* als Textvorlage verwendete.

Diese Gedanken legen nahe, dass die Gedichte des Chelidonius zunächst in voller Länge in der *Kleinen Passion* publiziert wurden und später im *Passio Jesu Christi* ein zweites Mal, nun aber unter Auslassung der acht Zeilen, aufgegriffen wurden. Doch wie konnte es dabei zu der Reduktion des Gedichtes kommen? Warum wurden die fehlenden Verse nicht – wie bei den anderen Simultanholzschnitten – auf der nachfolgenden Seite der *Verkündigung* gezeigt?

Ein solches Vorgehen hätte dazu geführt, dass im *Passio Jesu Christi* bei dem Holzschnitt der *Verkündigung* sowohl die acht abschließenden Zeilen zur *Vertreibung aus dem Paradies* als auch das vollständige Gedicht zur *Verkündigung* gestanden hätten. Nun greift das Gedicht der *Verkündigung* aber noch einmal die Thematik der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies auf, bevor es die Verkündigung an Maria dagegenstellt. Damit hätten auf der Textseite zur *Verkündigung* 20 der 32 Zeilen von der Sündhaftigkeit der Menschen und der Herrschaft des Todes gehandelt. Die eigentliche Botschaft der Szene, die heilsbringende Erlösung der Menschen durch das Kommen Jesu Christi, wäre dabei in den Hintergrund getreten. Somit ist denkbar, dass das Gedicht zur *Vertreibung aus dem Paradies* im *Passio Jesu Christi* bewusst gekürzt wurde, um die Dominanz der Zeit des *Alten Testaments* gegenüber der neuen Heilszeit Christi zu unterbinden.

4. Im *Passio Jesu Christi* findet sich nach der Simultanszene *Abschied von Maria/Einzug Jesu in Jerusalem* die Darstellung einer *Predigt Jesu*. Zu diesen beiden Holzschnitten wären drei passende Gedichte in der entsprechenden Reihenfolge zu erwarten. Stattdessen beschreiben die dazugehörigen Verse des Chelidonius den *Einzug Jesu in Jerusalem*, die *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (ohne Bildäquivalent) und erst dann den *Abschied von Maria*. Diese Reihenfolge stimmt in keiner Weise mit den Holzschnitten Wechtlins überein, folgt aber bezeichnenderweise der Abfolge in der *Kleinen Passion*, wobei dort jedem der drei Gedichte der passende Holzschnitt zugeordnet ist. Die Abfolge der drei Gedichte im *Passio Jesu*

720 Vgl. Schneider, Erich: „Von Pontius zu Pilatus laufen“ *Beobachtungen zu Dürers Kleiner Holzschnittpassion*. In: *50 Jahre Sammler und Mäzen*. Hrsg. im Auftrag des Historischen Verlags Schweinfurt von Uwe Müller et al.. Schweinfurt (2002), 303.

721 Lipowski/Wiener (2005), 45–46.

722 Vgl. Lipowski/Wiener (2005), 44.

Christi kann sinnvoll nur erklärt werden, wenn sie von der *Kleinen Passion* übernommen wurde.

5. Die meisten der im *Passio Jesu Christi* dargestellten Holzschnitte sind bereits in dem Andachtsbuch *Das leben Jesu Christi* von 1508 zu sehen.⁷²³ Das frühere Werk thematisiert neben der Passion auch das Marienleben und das Leben Jesu und enthält daher etliche Holzschnitte wie den *Tempelgang Mariens* oder die *Berufung der Jünger*, die im *Passio Jesu Christi* aufgrund ihrer Thematik ausgelassen wurden. Erstaunlicherweise fehlt im *Passio Jesu Christi* aber auch das Passionsmotiv der *Kreuzaufrichtung*, obwohl ein entsprechender Holzschnitt Wechtlins vorliegt. Wenn Chelidoniumus seine Gedichte für das *Passio Jesu Christi* geschaffen hätte, wäre zu vermuten, dass er zu allen Passionsholzschnitten Wechtlins entsprechende Verse verfasste. Doch warum sollte er gerade dieses eine Passionsthema nicht berücksichtigen? Wiederum liefert die *Kleine Passion* eine mögliche Erklärung. Auch dort fehlt das Motiv der *Kreuzaufrichtung* – als Holzschnitt und als Gedicht. Wenn die Verse des Chelidoniumus ursprünglich für Dürers *Kleine Passion* gestaltet und im *Passio Jesu Christi* ein zweites Mal publiziert wurden, kann das fehlende Gedicht zur *Kreuzaufrichtung* der Grund dafür gewesen sein, dass der vorhandene Holzschnitt von Wechtlin im *Passio Jesu Christi* nicht übernommen wurde.

All diese Beobachtungen unterstützen die These, dass Chelidoniumus seine Gedichte nicht für die Holzschnitte Wechtlins und damit auch nicht für das *Passio Jesu Christi* verfasste. Die aufgezeigten Beziehungen zwischen den Gedichten und Dürers Holzschnitten der *Kleinen Passion* lassen vielmehr vermuten, dass die Verse im Zusammenhang mit Dürers Andachtsbuch entstanden sind. Dies würde bedeuten, dass der Straßburger Verleger Knobloch für sein *Passio Jesu Christi* zum einen Wechtlins Holzschnitte aus dem früheren Andachtsbuch *Das leben Jesu Christi* (1508) und zum anderen die Gedichte des Chelidoniumus aus Dürers *Kleiner Passion* (1511) übernommen hat. Dabei musste er – weil Text und Bild nicht füreinander geschaffen waren – die oben genannten Kompromisse eingehen. Aus dieser These wäre zu folgern, dass das Straßburger Andachtsbuch *Passio Jesu Christi* frühestens im Jahr 1511, auf alle Fälle aber nach der *Kleinen Passion* erschienen ist.

Theoretisch bestünde auch die Möglichkeit, dass Chelidoniumus seine 37 Gedichte ohne vorliegende Holzschnitte als eigenständige Lyrik formulierte und Dürer sie – wie der Verleger des *Passio Jesu Christi* – übernahm. Allerdings erscheint diese Überlegung unwahrscheinlich, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden wird.

⁷²³ Vgl. *Das leben Jesu Christi* (1508).

4.3.3 Der Anteil von Dürer und Chelidonium am Gesamtkonzept der *Kleinen Passion*

Ausgehend von der obigen These, Chelidonium habe seine Gedichte im Zusammenhang mit der *Kleinen Passion* verfasst, kann nun die Frage nach einer möglichen Zusammenarbeit von Dürer und Chelidonium bei der Konzeption der *Kleinen Passion* gestellt werden. Hierbei sind drei verschiedene Ansätze denkbar:

- A. Dürer hat das Konzept der *Kleinen Passion* selbstständig entwickelt und Chelidonium mit der Gestaltung der Gedichte beauftragt.
- B. Chelidonium hat seine Verse als eigenständiges Werk verfasst, das Dürer als Anregung für seine Holzschnitte der *Kleinen Passion* diente.
- C. Dürer und Chelidonium haben die *Kleine Passion* gemeinsam konzipiert.

Diese drei Möglichkeiten sollen im Folgenden diskutiert werden.

A. Dürer hat das Konzept der *Kleinen Passion* selbstständig entwickelt und Chelidonium mit der Abfassung der Gedichte beauftragt.

Für diese These sprechen mehrere Indizien:

1. Bereits im Jahr 1498 brachte Dürer sein Buch der *Apokalypse* mit Bild und Text im Eigenverlag heraus.⁷²⁴ Somit ist auch ein von ihm selbstständig konzipiertes Andachtsbuch wie die *Kleine Passion* vorstellbar.

2. Die Szenenauswahl der *Kleinen Passion* orientiert sich weitgehend an dem 1507 in Nürnberg publizierten Andachtsbuch *Speculum passionis*.⁷²⁵ Von den darin enthaltenen 39 großen Holzschnitten finden sich 30 Bildthemen auch in der *Kleinen Passion*. Somit liegt nahe, dass Dürer das frühere Werk als Anstoß für sein eigenes Passionsbuch nutzte – unabhängig von einer Gedichtfolge des Chelidonium.

3. Auf dem Titelblatt der *Kleinen Passion* werden sowohl Dürer als auch Chelidonium namentlich genannt – allerdings in unterschiedlicher Wertigkeit (Abb. 25). Dürers Name erscheint in der ersten Zeile fettgedruckt und in großen Lettern, der Name von Chelidonium ist dagegen deutlich kleiner und erst in der dritten Zeile des Titels zu lesen. Diese Dominanz Dürers könnte die besondere Bedeutung des Künstlers bei der Ausarbeitung des Werks anzeigen.⁷²⁶

⁷²⁴ Vgl. Grebe ²(2013), 48.

⁷²⁵ Siehe Kapitel 4.1.1.

⁷²⁶ Die hervorgehobene Namensnennung Dürers im Titel der *Kleinen Passion* kann nicht allein durch die Tatsache erklärt werden, dass Dürer die *Kleine Passion* selbst druckte und publizierte, da in der ebenfalls von Dürer 1511 verlegten *Großen Passion* im Titel der Textdichter Chelidonium vor Dürer genannt wird (vgl. Fröhlich, Anke: *Der Schmerzensmann und der Landsknecht. Titelblatt der Großen Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 181.).

4. Neben dem späteren Titelblatt existiert auch ein Probedruck, der als ursprüngliches und später verworfenes Titelblatt der *Kleinen Passion* gilt.⁷²⁷ Es zeigt Dürers Holzschnitt *Christus als Schmerzensmann* sowie die Überschrift *Passionis domini nostri iesu cristi cum figuris*. In dieser ersten Fassung des Titelblattes fehlt nicht nur der Verweis auf Chelidonius und die Gedichte. Es fehlt auch das vierzeilige Gedicht selbst, das in der späteren Version Dürers Holzschnitt begleitet. Warum aber sollte Dürer einen Titel-Holzschnitt der *Kleinen Passion* als möglichen Probedruck ohne die dazugehörigen Zeilen des Chelidonius gestalten, wenn die Gedichte als Teil des Andachtsbuchs angedacht waren? Ein solches Titelblatt erscheint wohl nur sinnvoll, wenn zum Zeitpunkt des Druckes das Gedicht des Chelidonius noch nicht als Bestandteil der *Kleinen Passion* vorlag.

B. Chelidonius hat seine Gedichte als eigenständiges Werk verfasst, das Dürer als Anregung für seine Holzschnitte der *Kleinen Passion* diente.

Für diese These ergeben sich zwei Probleme: Zum einen hat Chelidonius vor seiner Zusammenarbeit mit Dürer – soweit bekannt – keine biblisch-religiösen Gedichte, sondern vorwiegend humanistische Widmungs- und Lobgedichte verfasst.⁷²⁸ Im Jahr 1511 erschienen mit der *Kleinen Passion*, der *Großen Passion* und dem *Marienenleben* drei Andachtsbücher, die alle Holzschnitte von Dürer und Gedichte von Chelidonius aufweisen.⁷²⁹ Keines der Gedichte ist als eigenständige Publikation bekannt. Demnach scheint Chelidonius diese Verse immer im Kontext des jeweiligen Dürer-Werks verfasst zu haben. Zum anderen schreibt Chelidonius in einer Widmung am Ende der *Kleinen Passion* über seine Muse (die Gedichte): „zwei Monate alt, da sie nicht zehn Jahre verborgen bleiben kann.“⁷³⁰ Diese Worte können trotz des Antikenbezugs auf Horaz⁷³¹ als Hinweis gedeutet werden, dass Chelidonius seine 37 Gedichte der *Kleinen Passion* in kurzer Zeit gestaltete – was weniger für ein eigenständiges Werk als vielmehr für eine Auftragsarbeit sprechen würde.

C. Dürer und Chelidonius haben die *Kleine Passion* gemeinsam entwickelt.

Die obigen Argumente sprechen somit eher dafür, dass Dürer das Konzept der *Kleinen Passion* eigenständig entwickelte und Chelidonius erst später mit den Gedichten beauftragte. Allerdings stellt sich dabei die Frage, woher der Nürnberger Künstler die theologischen Impulse nahm, die er in seinen Holzschnitten verwirklichte. Die Bibelkenntnisse, die Dürer in den Darstellungen der *Kleinen Passion* beweist, sind noch durch das Eigenstudium mit einer deutschsprachigen Bibel – wohl der seines

727 Vgl. Appuhn (1985), 141.

728 Vgl. Scherbaum (2004), 117.

729 Scherbaum (2005), 25.

730 Vgl. Appuhn (1985), 136.

731 Vgl. Appuhn (1985), 136.

Patenonkels Anton Koberger aus dem Jahr 1483⁷³² – zu erklären. Trotzdem erstaunt die Souveränität, mit der Dürer die Bibeltexte in seine Bildsprache übersetzt und dabei immer wieder auch theologisch-christologische Aspekte – allen voran die ungewöhnliche Positionierung der *Höllenfahrt Christi* – inszeniert. Dies ist wohl nur zu erklären, wenn Dürer in der Zeit um 1508/09 einen kompetenten, in Bibelkunde und Hermeneutik geschulten Theologen als Gesprächspartner an seiner Seite hatte. Für diese Rolle wäre der Nürnberger Benediktinermönch Chelidoniumus prädestiniert. Dürer hätte Chelidoniumus über den gemeinsamen Freund Willibald Pirckheimer kennengelernt haben können. Zudem lag das Nürnberger Aegidienkloster, in dem Chelidoniumus um 1510 lebte, nur wenige Gehminuten von Dürers Haus am Tiergartenplatz entfernt.⁷³³ Eine Bekanntschaft zwischen Dürer und Chelidoniumus erscheint so auch ohne einen erhaltenen Briefwechsel vorstellbar.⁷³⁴

Für eine nähere Bekanntschaft der beiden Nürnberger spricht auch, dass Dürer im Jahr 1509 – zeitgleich zur Entstehung der *Kleinen Passion* – mit der Abfassung von Gedichten beginnt.⁷³⁵ In seinen Versen thematisiert er nicht nur seine eigene Frömmigkeit, sondern auch christologische Gedanken wie die Zwei-Naturen-Lehre Christi.⁷³⁶ Wiederum scheint eine solch intellektuelle Auseinandersetzung mit dogmatischen Fragenstellungen für einen theologischen Laien wie Dürer ohne professionelle Unterstützung kaum denkbar. Der dichtende Mönch Chelidoniumus könnte dabei als Vorbild und Berater gewirkt haben.

Diese Gedanken legen nahe, dass Dürer zwar federführend bei der *Kleinen Passion* war, Chelidoniumus aber als theologischer Berater einen entscheidenden Anteil am Gesamtkonzept des Andachtsbuches hatte und somit beide an der Konzeption der *Kleinen Passion* beteiligt waren. Wie eine solche Zusammenarbeit ausgesehen haben könnte, ist nicht belegt.⁷³⁷ Zum einen wäre denkbar, dass Dürer und Chelidoniumus in einer „echten Symbiose“⁷³⁸ gemeinsam und inspiriert von der Vorlage des *Speculum passionis* die endgültige Themenauswahl der *Kleinen Passion* festlegten und jeder die 37 Motive eigenständig in Bild und Text gestaltete. Zum anderen wäre aber auch vorstellbar, dass Chelidoniumus zunächst nur beratend wirkte und sich die Idee der bildbegleitenden Gedichte erst im Laufe des Entstehungsprozesses der *Kleinen Passion* entwickelte. Weitere Überlegungen müssen aufgrund fehlender Quellen zur Bekanntschaft von Dürer und Chelidoniumus Spekulation bleiben.

732 Auch in der 1498 publizierten *Apokalypse* greift Dürer bei der deutschen Ausgabe auf die *Koberger-Bibel* als Textquelle zurück (vgl. Schauerte (2012), 68.).

733 Vgl. *Der frühe Dürer* (2012), 598–603. Dort sind auf einem Stadtplan von Nürnberg aus dem Jahr 1608 das Aegidienkloster (Nummer 50) und das Wohnhaus Dürers (Nummer 40) zu sehen.

734 Vgl. Scherbaum (2004), 119.

735 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 128.

736 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 128.

737 Vgl. Scherbaum (2004), 119.

738 Scherbaum (2005), 25.

4.3.4 Die Holzschnitte von Dürer und die Gedichte von Chelidonius: Zwei verschiedene Wege – Eine gemeinsame Intention

Es stellt sich nun die Frage, in welcher Beziehung die Holzschnitte und die Gedichte der *Kleinen Passion* zueinanderstehen. Dabei ist zu klären, welche Parallelen bzw. Unterschiede in Bild und Text bei den einzelnen Themen auftreten und welche Konsequenzen sich daraus für die Kooperation von Dürer und Chelidonius ergeben.



99 Albrecht Dürer: *Fußwaschung*
(um 1508/09), *Kleine Passion*

Um sich dieser Fragestellung zu nähern, soll nochmals das Motiv der *Fußwaschung* (Abb. 99) betrachtet werden. Dürer wählt – wie bereits erläutert – für seine Bildkomposition die traditionelle Ikonografie mit Jesus und Petrus im Vordergrund und den Jüngern im Halbkreis im Hintergrund. Das Gedicht zur *Fußwaschung* malt dagegen ein anderes Bild:

„An den langen Bänken hin mit gebeugtem Knie, vornübergebeugt, kriechend gießt Gott allen Wasser über die Füße und trocknet dann mit langen weißen Linnen den Brüdern die Sohlen.“⁷³⁹

Die langen Bänke mit den Jüngern verweisen darauf, dass Chelidonius sein Gedicht nicht nach Dürers Holzschnitt ausrichtet.⁷⁴⁰ Allerdings deuten zwei andere Aspekte darauf hin, dass es eine Kooperation von Dürer und Chelidonius bei der Gestaltung der *Fußwaschung* gegeben haben könnte:

1. Der fehlende Dialog: Bei der Bildikonografie der *Fußwaschung* wird oft der im *Johannes-Evangelium* thematisierte Dialog zwischen Jesus und Petrus inszeniert, indem Jesus bei der Waschung innehält und sprechend-gestikulierend zu Petrus aufblickt.⁷⁴¹ Dürer lässt dieses Gespräch jedoch aus. In seinem Holzschnitt der *Kleinen Passion* ist Jesus auf das Waschen der Füße konzentriert, während Petrus sinnierend aufschaut. Die Tatsache, dass auch Chelidonius den biblischen Dialog zwischen Jesus und Petrus mit keinem Wort erwähnt, weist auf eine gezielte Absprache bei der Konzeption des Passionsthemas hin.

739 Appuhn (1985), 98.

740 Das Gedicht des Chelidonius passt eher zu dem Holzschnitt *Abendmahl und Fußwaschung* von Urs Graf (1503–1506; vgl. Graf, Urs: *Die Holzschnitte zur Passion*. Mit einer Einführung von Wilhelm Worringer. München (1923), 7).

741 Dieser Dialog wird nicht nur im *Speculum passionis* gezeigt, sondern auch im *Schatzbehalter* (1471, vgl. Fridolin, (2012), 46. Figur.) und in dem Holzschnitt der Passionsfolge von Urs Graf (um 1503–1506, vgl. Graf (1923), 7.) in Szene gesetzt.

2. Die Demut Jesu: Die Verse des Chelidonium inszenieren Jesus mehrfach in vollkommener Demut:

„Ob an ihm, dem Fürsten, größer die Demut sei oder höher noch lodern die Liebe, nicht mag man's entscheiden. [...] Uns Gläubigen trägt Christus jenen Liebesdienst auf: Denn nur demütige Liebe, die die Götter der Erde vereinigt, steigt empor zu den Höhen des Himmels.“⁷⁴²

Auch Dürer zeigt Jesus in seinem Holzschnitt nicht als strahlenden Gottessohn, sondern als demütigen Menschen.⁷⁴³ Jesus repräsentiert nicht nur die niedrigste Bildfigur, sondern hat auch die Ärmel seines Gewandes äußerst menschlich nach oben geschlagen, damit sie während des Waschens nicht nass werden. Dürer zeigt Jesus in der *Fußwaschung* nicht als königlichen Herrscher wie im *Einzug Jesu in Jerusalem* oder als eschatologisches Lamm Gottes wie im *Abendmahl*, sondern als eine Person, die sich für die Jünger erniedrigt und dessen Göttlichkeit nur durch die Handlung als solche zu erkennen ist.

Diese beiden Aspekte, die Auslassung des biblischen Dialogs und die Präsentation Jesu in menschlicher Demut, sind außergewöhnlich und legen nahe, dass Dürer und Chelidonium sich vor der Gestaltung von Bild und Text zur *Fußwaschung* auf eine übergreifende Gesamtaussage verständigt haben. Die eigentliche Ausgestaltung ist dabei unterschiedlich, wie die langen Bänke des Gedichts zeigen. Holzschnitt und Gedicht bieten dem Leser und Betrachter somit verschiedene, sich in ihrer Gesamtidee ergänzende Darstellungen einer Passionsszene.

Diese These – eine einheitliche Gesamtaussage der Passionsszene bei weitgehend eigenständiger Gestaltung von Bild und Text – kann für etliche Passions-themen der *Kleinen Passion* nachvollzogen werden. Darauf wurde bereits bei der Vorstellung der Holzschnitte verwiesen (vgl. 4.2.2), soll nun aber noch einmal in kompakter Form zusammengefasst werden⁷⁴⁴:

Sündenfall: Der paradiesische Mensch als Ursünder

Bild: Während in vielen anderen Werken zum *Sündenfall* Adam und Eva getrennt stehen und nur Eva den Apfel von der Schlange entgegennimmt, zeigt Dürer in der *Kleinen Passion* Adam und Eva als untrennbare Einheit. Dadurch ist es nicht nur Eva, sondern der Mensch an sich, der den Apfel annimmt und die Ursünde in die Welt bringt.

742 Appuhn (1985), 98.

743 Vgl. Hass (2000), 180.

744 Die folgenden Ausführungen zum Text beziehen sich wie in Kapitel 4.2.2 auf die Gedichte der *Kleinen Passion* in der Übersetzung von Maria Kisser (vgl. Appuhn (1985), 87-137.).

Text: Chelidonium verweist darauf, dass es der „homo petulans“⁷⁴⁵, der leichtfertige Mensch ist, der verwegen und frevelnd die verbotene Frucht vom Baum reißt. Die gesonderte Namensnennung von Adam und Eva erfolgt erst mit der Vertreibung aus dem Paradies.

Vertreibung aus dem Paradies und Verkündigung: Typologische Gegenstücke von Altem und Neuem Bund

Bild: Die Holzschnitte der *Vertreibung aus dem Paradies* und der *Verkündigung* zeigen mit dem Engel auf der linken Seite und den Menschen auf der rechten Seite einen analogen Bildaufbau. Auch Dürers Monogramm findet sich in beiden Holzschnitten an fast derselben, für die *Kleine Passion* ungewöhnlichen Position in der rechten oberen Ecke. Trotz der Parallelen in der Bildkomposition ist die Bildaussage jedoch typologisch verschieden: In der *Vertreibung aus dem Paradies* verstößt Gott die Menschen, in der *Verkündigung* wendet er sich ihnen zu.

Text: So wie Dürers Holzschnitt der *Verkündigung* bildkompositorisch die *Vertreibung aus dem Paradies* aufgreift, so erzählt auch das Gedicht des Chelidonium zur *Verkündigung* zunächst noch einmal die Geschichte der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies durch den Cherub, bevor es zu der Begegnung des Engels Gabriel mit Maria überleitet und damit den Gegensatz beider Ereignisse aufzeigt.

Geburt Jesu: Aufforderung zur Anbetung

Bild: In Dürers Holzschnitt sind nicht das Jesuskind, Maria und Josef, sondern die betenden Hirten die dominierenden Bildfiguren. Sie dienen dem Betrachter als Identifikationsfiguren und fordern zur Anbetung Jesu auf.

Text: Auch Chelidonium inszeniert die Anbetung als zentrale Botschaft, indem er das Gedicht nicht als Erzählung des biblischen Ereignisses, sondern als inniges Gebet an das Jesuskind gestaltet.

Einzug Jesu in Jerusalem: Jesus als königlicher Gottessohn auf dem Weg nach Golgatha

Bild: Der auf dem Esel reitende Jesus stellt die dominierende Bildfigur des Holzschnitts dar. Dessen Präsenz und Souveränität sowie der in der *Kleinen Passion* selten gezeigte Kreuznimbus verweisen auf die göttliche Herrschaft Jesu. Das verschattete Gesicht deutet bereits den Kreuzestod an.

Text: Auch Chelidonium greift den Herrschaftsanspruch auf und tituliert Jesus als König der Himmel und Erlöser der Welt, verweist aber in der letzten Zeile des Gedichts ebenfalls auf den Tod Jesu am Kreuz.

745 Appuhn (1985), lateinischer Text zum *Sündenfall*.

Vertreibung der Händler aus dem Tempel: Die Vision vom Jüngsten Gericht

Bild: Dürer präsentiert Jesus als dominierende Bildfigur und assoziiert ihn mit göttlichen Attributen wie dem Lamm Gottes und dem Licht der Welt. Das unbarmherzig-brutale Zuschlagen Jesu, der an einen Höllenschlund erinnernde Ärmel seines Gewandes sowie die bedrückend enge, dunkle Architektur können als Anspielung auf die Hölle und das Jüngste Gericht gedeutet werden.

Text: Auch das Gedicht verweist am Ende mit den Worten „Doch wird ohne Zweifel einst seine Stätte gereinigt werden durch die flammenden Peitschen der Hölle“⁷⁴⁶ eindeutig auf das Endgericht.

Abendmahl: Jesus als wahres Opferlamm in der Tradition des jüdischen Pessachlammes

Bild: Dürer lässt in seinem *Abendmahl* den traditionellen Bissen an Judas bewusst aus und rückt stattdessen das Lamm des jüdischen Pessachfestes vor dem segnenden Jesus in den Bildmittelpunkt.

Text: Auch das Gedicht erinnert zunächst an den Auszug des Volkes Israels aus Ägypten und damit an das erste Mahl des Pessachlammes, bevor es Jesus als wahres Opferlamm tituliert.

Jesus vor Hannas: Jesus als Lamm auf dem Weg zum Opferaltar

Bild: Die ungewöhnliche Bildfigur Jesu in Dürers Holzschnitt mit dem vornübergebeugten Körper, dem gesenkten Kopf und den herabhängenden Haaren erinnert an ein Schlachttier, das zum Opferaltar geführt wird. Dürer inszeniert Jesus als göttliches Opferlamm.

Text: Chelidonius tituliert nicht nur in der Szene *Jesus vor Hannas*, sondern in fast allen Gerichtsszenen der *Kleinen Passion* Jesus ebenfalls als Opferlamm.

Verspottung: Die Verspottung Jesu als Zeichen der universal-zeitlosen Sündhaftigkeit des Menschen

Bild: Dürer zeigt die Verspottung Jesu auf verschiedene Weise – Lärm, Nichtachtung, Schläge, Hohn – und transferiert das biblische Geschehen durch die zeitgenössischen Möbel und Gegenstände in das beginnende 16. Jahrhundert. Dadurch bekommt die Szene einen universalen, ewig-währenden Charakter.

Text: In seinem Gedicht fordert Chelidonius die Rachegöttinnen auf, von der Verspottung Jesu in all ihren schrecklichen Ausführungen zu berichten. Dieser Verweis auf die antike Mythologie stellt das Geschehen ebenfalls in einen universal-zeitlo-

⁷⁴⁶ Appuhn (1985), 94.

sen Kontext. Zudem wird in den Versen der Spott der Menge wie in Dürers Holzschnitt in vielfältiger Weise beschrieben.

Jesus vor Pilatus: Der Disput zwischen Pilatus und den Juden

Bild: Im Gegensatz zur traditionellen Ikonografie stellt Dürer in seinem Holzschnitt nicht das Heranführen Jesu zu Pilatus, sondern die Auseinandersetzung von Pilatus mit den die Kreuzigung fordernden Juden in den Mittelpunkt.

Text: Über die Hälfte des Gedichtes thematisiert die Kreuzigungsforderung der Juden sowie die Schuld, die das jüdische Volk damit auf sich nimmt.

Jesus vor Herodes: Verweis auf Johannes den Täufer

Bild: In Dürers Holzschnitt deuten die Gitterstäbe des Gefängnisses zu Füßen des Herodes an, dass der galiläische Herrscher für die Gefangenschaft und den Tod von Johannes dem Täufer verantwortlich ist und die Erinnerung daran in dem Verhör Jesu reflektiert.

Text: Auch das Gedicht erwähnt gleich zu Beginn den Propheten Johannes, dessen unschuldiges Blut der Ehebrecher Herodes vergossen hat.

Veronika mit Petrus und Paulus: Der Verweis auf die Alte Kirche

Bild: In dem Holzschnitt repräsentieren Petrus und Paulus die Alte Kirche des ersten nachchristlichen Jahrhunderts in Rom. Darauf verweisen auch die altertümlich gestalteten Nimben der beiden Apostelfürsten.

Text: Ebenso bezieht sich das Gedicht auf Rom, da es das im Petersdom verehrte Schweiß Tuch der Veronika als Reliquie persönlich anspricht. Ebenso findet sich der Hinweis auf die Alte Kirche, da das göttliche Bildnis im gastlichen Haus des Petrus in Rom liegt.

Kreuzigung: Die Naturereignisse beim Kreuzestod Jesu

Bild: Anders als viele Vorlagen zeigt Dürer die *Kreuzigung* vor dunklem Himmel. Damit deutet er die Finsternis an, die bei der Kreuzigung Jesu über die Welt gekommen ist.

Text: Chelidonium erwähnt nicht nur die Finsternis, sondern mit dem Zerreißen des Vorhangs im Tempel, dem Bersten der Felsen und dem Öffnen der Gräber auch weitere Naturereignisse zur Todesstunde Jesu.

Auferstehung: Christus als göttliches Licht, das den Tod besiegt

Bild: In Dürers Holzschnitt der *Auferstehung* ist am Horizont der Sonnenaufgang zu sehen, der mit seinen Strahlen die gesamte Szenerie umfängt. Diese Strahlen finden sich auch auf allen nachfolgenden Holzschnitten der *Kleinen Passion*, wobei die Strahlen von Christus als Licht der Welt auszugehen scheinen.

Text: Chelidonius verweist in seinem Gedicht zur *Auferstehung* explizit darauf, dass der auferstandene Christus selbst die allsehende Sonne ist und identifiziert ihn mit dem griechischen Lichtgott Phoebus (Apoll).

Christus erscheint Maria Magdalena: Der Auferstandene als Gärtner

Bild: Ungewöhnlicherweise folgt Dürer bei diesem Bildmotiv ikonografisch dem Text des *Johannes-Evangeliums*⁷⁴⁷ und zeigt neben Maria Magdalena den auferstandenen Christus als Gärtner mit Hut und Schaufel.

Text: Auch Chelidonius verweist in seinem letzten Vers darauf, dass Maria Magdalena Christus erkennt, auch wenn dieser sich „unter des Gärtners Gestalt“⁷⁴⁸ verbirgt.

Diese auffälligen Übereinstimmungen zwischen den Holzschnitten und den Gedichten in der *Kleinen Passion* unterstützen die obige These, dass Dürer und Chelidonius für viele – wenn nicht gar alle – Szenen der *Kleinen Passion* einen Aspekt auswählten, den sie als Botschaft in Bild und Text vermitteln wollten. Die Umsetzung in den Holzschnitten und den Gedichten können dabei durchaus verschieden sein, stellen aber sich ergänzende Zugänge zu ein- und derselben Thematik dar. Diese Unabhängigkeit der künstlerischen Gestaltung wird bei zwei Gesichtspunkten besonders deutlich:

Zum einen weisen die Gedichte etliche antisemitische Äußerungen auf, in denen – wie auch in den Passionsspielen um 1500⁷⁴⁹ – das ganze jüdische Volk für den Kreuzestod Jesu verantwortlich gemacht wird. Besonders eklatant ist dies bei dem Gedicht zu *Ecce homo*, wo es heißt: „Darauf schreien voll Blutgier Väter und Söhne, von blindem Wüten gestachel, wie im Pferche hungrige Stiere, Schweine, Wölfe und Hunde [...]: Hinweg mit dem Schuldigen!“⁷⁵⁰ Im Gegensatz dazu zeigt Dürer in seinen Holzschnitten die jüdischen Bildfiguren eher neutral und teilweise sogar – wie in *Jesus vor Pilatus* oder *Ecce Homo* – als Identifikationsfiguren für den Betrachter.

Zum anderen finden sich in den Gedichten des Chelidonius immer wieder Bezüge zur griechischen und römischen Mythologie. Dies wird vor allem für die ersten drei Szenen *Sündenfall*, *Vertreibung aus dem Paradies* und *Verkündigung* sowie bei

747 Vgl. Joh 20,14–16.

748 Appuhn (1985), 128.

749 Vgl. Frey (1997), 211–212.

750 Appuhn (1985), 111.

der *Höllenfahrt Christi*, der *Auferstehung* und anderen nachösterlichen Szenen deutlich. Mit diesem Antikenbezug inszeniert Chelidonius die christliche Botschaft im Kontext der Weltgeschichte als universales, weltumfassendes Ereignis. In Dürers Holzschnitten kann eine solche Antikenrezeption lediglich bei der Christusfigur in den Darstellungen der *Auferstehung* und *Der ungläubige Thomas* festgestellt werden. Der Unterschied zwischen Bild und Text wird besonders bei der *Höllenfahrt Christi* deutlich, in der Dürer den Bericht des apokryphen *Nikodemus-Evangeliums* nahezu wortwörtlich verbildlicht und Chelidonius mit fünf mythologischen Eigennamen wie *Elysium*, *Cerberus* und *Paene* den humanistischen Bezug zur antiken Mythologie sucht.

Somit bieten Bild und Text in der *Kleinen Passion* dem Rezipienten zwei verschiedene, sich aber ergänzende und hinsichtlich ihrer Gesamtintention stimmige Zugänge zu einem Thema. Daher ist zu vermuten, dass es vor der Gestaltung der Holzschnitte zu einem intensiven Austausch zwischen Dürer und Chelidonius über die biblischen und apokryphen Texte, ihren jeweiligen Kontext und ihre Aussage für den christlichen Glauben kam, wobei der Nürnberger Mönch beratend wirkte. Inwiefern Holzschnitte und Gedichte dann zeitgleich entstanden oder aber Chelidonius seine Verse erst nachträglich in kurzer Zeit verfasste, kann aufgrund der Quellenlage nicht endgültig geklärt werden.

4.4 Das Gesamtkonzept der *Kleinen Passion*

4.4.1 Die Entwicklung einer These zum Gesamtkonzept der *Kleinen Passion*

Nach der Vorstellung aller Szenen der *Kleinen Passion* und der Klärung des Verhältnisses von Bild und Text soll nun nach einer möglichen Gesamtkonzeption der *Kleinen Passion* gefragt werden.

Bereits 1985 versuchte Appuhn, eine Systematik innerhalb der *Kleinen Passion* zu ermitteln. Er postuliert, dass die 37 Holzschnitte aufgrund ihrer Bildkompositionen in 12 Gruppen zu unterteilen sind. Dabei kommt der Darstellung Jesu eine entscheidende Rolle zu. Nach Appuhn bilden beispielsweise die aufeinander folgenden Szenen von *Fußwaschung*, *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* eine Bildgruppe, wobei Jesus in der mittleren Szene durch seine Bildposition erhöht erscheint.⁷⁵¹ Eine solche Deutung impliziert jedoch, dass ein Betrachter mehrere Holzschnitte vergleichend nebeneinander anschauen konnte – was bei einem gebundenen Buch nur mit Einschränkungen möglich ist. Somit erscheint die Suche nach einer anderen Konzeption sinnvoll.

⁷⁵¹ Vgl. Appuhn (1985), 156–158.

Im Folgenden wird ein neues Gesamtkonzept für Dürers *Kleine Passion* vorgestellt. Dabei steht im Gegensatz zu Appuhn nicht der künstlerische Aspekt mit den Bildkompositionen, sondern die Thematik und die Abfolge der Passionsszenen im Vordergrund. Die 37 Passionsthemen der *Kleinen Passion* können aufgrund ihres dargestellten Bildinhalts in das Titelblatt sowie drei Abschnitte unterteilt werden:

Titelblatt	<i>Christus als Schmerzensmann</i>
Prolog	Vor der Passion Jesu (7 Szenen): <i>Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, Verkündigung, Jesu Geburt, Einzug Jesu in Jerusalem, Vertreibung der Händler, Abschied von Maria</i>
Passion	Leiden, Sterben und Auferstehung Jesu Christi (22 Szenen): <i>Abendmahl, Fußwaschung, Gebet am Ölberg, Gefangennahme, Jesus vor Hannas, Jesus vor Kaiphas, Verspottung, Jesus vor Pilatus, Jesus vor Herodes, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce Homo, Handwaschung des Pilatus, Kreuztragung, Veronika mit Petrus und Paulus, Kreuzannagelung, Kreuzigung, Höllenfahrt Christi, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, Auferstehung</i>
Epilog	Szenen nach der Auferstehung Christi (7 Szenen): <i>Christus erscheint Maria, Christus erscheint Maria Magdalena, Christus bei den Emmausjüngern, Der ungläubige Thomas, Himmelfahrt, Pfingsten, Jüngstes Gericht</i>

Es fällt auf, dass Prolog und Epilog jeweils sieben Szenen umfassen. Die letzte Szene des Prologs und die erste Szene des Epilogs stellen dabei Begegnungen von Jesus/Christus mit seiner Mutter Maria dar. Diese Szenen sind einerseits typologisch-inhaltlich aufeinander bezogen: In der ersten Szene nimmt Maria Abschied von ihrem Sohn (Abb. 100), in der zweiten Szene erscheint er ihr als Auferstandener (Abb. 101). Andererseits zeigen sie aber auch analoge Bildkompositionen: Jesus bzw. Christus steht in der rechten Bildhälfte. Er hat die rechte Hand zum Redegestus erhoben, die linke ruht an seiner Seite. Sein Kopf wird von einem hellen Berg bzw. dem Kreuznimbus betont. Er wendet sich seiner Mutter Maria zu, die in der linken Bildhälfte kniet. Ein weites, helles Gewand umhüllt ihren Körper, die Hände sind zum Gebet gefaltet. Das Holztor sowie der Alkoven hinter ihr zeigen den häuslich-irdischen Bereich an.

Dürer positioniert den Holzschnitt *Abschied von Maria* innerhalb der *Kleinen Passion* an einer chronologisch falschen Stelle – korrekterweise müsste diese Szene vor dem *Einzug Jesu in Jerusalem* stehen. Dies deutet darauf hin, dass der Künstler

die symmetrische Anordnung der beiden Mariendarstellungen bewusst wählte und sie als Rahmen für die eigentliche Passion Jesu gestaltete.



100 Albrecht Dürer: *Abschied von Maria*
(um 1508/09), *Kleine Passion*



101 Albrecht Dürer: *Christus erscheint Maria*
(um 1510), *Kleine Passion*

Die beiden Marienszenen stellen typologische Gegenstücke dar. Eine solche Entsprechung findet sich – ebenfalls in spiegelverkehrter Reihenfolge – auch bei den anderen Szenen von Prolog und Epilog:

Sündenfall – Jüngstes Gericht: Die erste und die letzte Szene der *Kleinen Passion* zeigen Bildmotive aus der *Genesis* und der *Apokalypse*, dem ersten und dem letzten Buch der Bibel. Sie thematisieren Anfang und Ende der Welt und rahmen so das Leben der Menschen auf der Erde, das mit dem Sündenfall der Ureltern beginnt und mit der Wiederkehr des Weltenrichters beim Jüngsten Gericht endet.

Vertreibung aus dem Paradies – Pfingsten: Auch die zweite und die vorletzte Szene der *Kleinen Passion* können typologisch aufeinander bezogen werden. So wie Gott das Menschengeschlecht nach dem Sündenfall aus dem Paradies verbannt, so wendet er sich allen Menschen an Pfingsten mit der Aussendung des Heiligen Geistes wieder zu.

Verkündigung – Himmelfahrt: Beide Szenen thematisieren Jesus Christus zwischen Himmel und Erde. Bei der *Verkündigung* kommt der Heilige Geist in Form einer Taube von Gott zu Maria und sie wird schwanger. Bei der *Himmelfahrt* fährt Christus 40 Tage nach seiner Auferstehung zu Gott in den Himmel auf.

Drei Szenen aus dem Leben Jesu vor und nach der Passion: *Geburt Jesu*, *Einzug Jesu in Jerusalem* und *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* thematisieren Begebenheiten, in denen Jesus vor seiner Passion Menschen begegnet – den Hirten, den

Bewohnern von Jerusalem, den Händlern im Tempel. Dem gegenüber verbildlichen *Der ungläubige Thomas*, *Christus bei den Emmausjüngern* und *Christus erscheint Maria Magdalena* drei nachösterliche Ereignisse, in denen Christus Jüngerinnen und Jüngern begegnet.

Diese typologischen Analogien legen nahe, dass die Abfolge der Szenen in der *Kleinen Passion* nicht willkürlich, sondern nach einem durchdachten Konzept gestaltet ist. Dies impliziert, dass auch den Passionsszenen von *Abendmahl* bis *Auferstehung* ein Konzept zugrunde liegt, das sich vor allem an den theologisch-chronologischen Inhalten orientiert. Die 22 Szenen des Passionsteils können dabei in drei Abschnitte unterteilt werden: Sechs Szenen thematisieren die Ereignisse am Abend vor Pessach (Gründonnerstag), sieben Szenen die Geschehnisse am Morgen vor Pessach (Karfreitag) und weitere sieben Szenen die Ereignisse von Golgatha und Grab (Karfreitag bis Ostermorgen):

Abend vor Pessach *Abendmahl, Fußwaschung, Gebet am Ölberg, Gefangennahme, Jesus vor Hannas, Jesus vor Kaiphas*

Verspottung

Morgen vor Pessach *Jesus vor Pilatus, Jesus vor Herodes, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce Homo, Handwaschung des Pilatus, Kreuztragung*

Veronika mit Petrus und Paulus

Golgatha und Grab *Kreuzannagelung, Kreuzigung, Höllenfahrt Christi, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, Auferstehung*

Zwei Szenen – *Verspottung* und *Veronika mit Petrus und Paulus* – nehmen dabei eine ähnliche Sonderstellung ein wie zuvor die beiden Mariendarstellungen *Abschied von Maria* und *Christus erscheint Maria*:

Verspottung: Die Evangelien berichten, dass Jesus nach dem Verhör durch den jüdischen Hohepriester Kaiphas geschlagen und verspottend gefragt wird: „Weissage uns, Christus, wer ist’s, der dich schlug?“⁷⁵². Demnach könnte diese Szene chronologisch auch zu den Ereignissen am Abend vor Pessach gerechnet werden. Bei genauerer Betrachtung von Bild und Text zeigt sich jedoch, dass sowohl Dürer als auch Chelidonius die *Verspottung* Jesu in einen universalen und zeitlosen Kontext stellen. Die *Verspottung* weist damit über das biblische Geschehen der Passion Jesu hinaus bis in die Zeit des beginnenden 16. Jahrhunderts.

⁷⁵² Mt 26,68.

Veronika mit Petrus und Paulus: Der Bericht des Schweißstuches der Veronika findet sich – ebenso wie die Erzählung der beiden Marienszenen – nicht in der Bibel, sondern in der apokryphen Literatur. Somit nimmt diese Szene schon allein durch ihre Textquelle eine besondere Rolle innerhalb der *Kleinen Passion* ein. Die Szene unterbricht das biblische Passionsgeschehen und stellt als retardierendes Element eine Zäsur innerhalb der *Kleinen Passion* dar.⁷⁵³ Zudem verweist sie durch die Datierung auf die Zeit Dürers und seiner Rezipienten.

Die beiden Szenen *Verspottung* und *Veronika mit Petrus und Paulus* nehmen Sonderstellungen innerhalb der *Kleinen Passion* ein. Ein Vergleich der Holzschnitte beider Themen offenbart zudem mehrere Analogien. So findet sich in beiden Szenen mit den Gegenständen der Dürerzeit bzw. der Datierung 1510 ein eindeutiger und für die Passionsfolge ungewöhnlicher Zeitbezug in das beginnende 16. Jahrhundert. Dürer gestaltet beide Holzschnitte als Zentralbilder mit Jesus bzw. Christus in der Bildmitte – eine Ikonografie, die in der *Kleinen Passion* sonst fast nur die nachösterlichen Szenen aufweisen. Auch Chelidoniumius verfasst seine Gedichte zur *Verspottung* und zu *Veronika mit Petrus und Paulus* nicht wie üblich als Erzählung des Passionsereignisses, sondern richtet seine Verse als persönliche Rede an die Rachegöttinnen der Dunkelheit bzw. das Antlitz Christi auf dem Tuch der Veronika. Wie schon bei den beiden Marienszenen stellen auch die *Verspottung* und *Veronika mit Petrus und Paulus* trotz kompositorischer Parallelen typologische Gegenstücke dar, wobei die universale Verachtung Jesu in der *Verspottung* durch die immerwährende Anbetung Christi in *Veronika mit Petrus und Paulus* aufgehoben wird.

4.4.2 Eine These zum Gesamtkonzept der *Kleinen Passion*: Die Passion Jesu als Zentrum der christlichen Heilsgeschichte

Diese Überlegungen zeigen, dass fünf der 37 Szenen der *Kleinen Passion* – das Titelblatt, die beiden Mariendarstellungen sowie *Verspottung* und *Veronika mit Petrus und Paulus* – Sonderstellungen innerhalb der Passionsfolge einnehmen. Sie stehen an chronologischen Schnittstellen des Passionsgeschehens und laden den Betrachter als Denkbilder⁷⁵⁴ durch ihr retardierendes Element zum Innehalten ein. Daraus ergibt sich die folgende These für die Gesamtkonzeption der *Kleinen Passion*:

Dürers *Kleine Passion* besteht aus fünf Denkbildern und fünf Blattfolgen. Die Denkbilder stellen aufgrund ihres Inhalts und ihrer Gestaltung Zäsuren im Passionsgeschehens dar und fordern den Betrachter zwischen den Blattfolgen zur Meditation und Reflexion des Gesehenen auf. Die Blattfolgen haben dagegen eher erzählenden Charakter und bringen das Passionsgeschehen voran.

⁷⁵³ Vgl. Appuhn (1985), 117.

⁷⁵⁴ Zum Ausdruck „Denkbild“ vgl. Schauerte (2012), 82 und 96.

Tabelle 5: These zur Gesamtkonzeption der *Kleinen Passion*

Chronologie	Blattfolge	Denkbild
		<i>Christus als Schmerzensmann</i>
Vor der Passion (6 Szenen)	<i>Sündenfall</i>	
	<i>Vertreibung aus dem Paradies</i>	
	<i>Verkündigung</i>	
	<i>Geburt Jesu</i>	
	<i>Einzug Jesu in Jerusalem</i>	
	<i>Vertreibung der Händler</i>	
		<i>Abschied von Maria</i>
Abend vor Pessach Gründonnerstag (6 Szenen)	<i>Abendmahl</i>	
	<i>Fußwaschung</i>	
	<i>Gebet am Ölberg</i>	
	<i>Gefangennahme</i>	
	<i>Jesu vor Hannas</i>	
	<i>Jesu vor Kaiphas</i>	
		<i>Verspottung</i>
Morgen vor Pessach Karfreitag (7 Szenen)	<i>Jesu vor Pilatus</i>	
	<i>Jesu vor Herodes</i>	
	<i>Geißelung</i>	
	<i>Verspottung</i>	
	<i>Ecce Homo</i>	
	<i>Handwaschung des Pilatus</i>	
	<i>Kreuztragung</i>	
		<i>Veronika mit Petrus und Paulus</i>
Von Golgatha zum Grab Karfreitag bis Ostermorgen (7 Szenen)	<i>Kreuzannagelung</i>	
	<i>Kreuzigung</i>	
	<i>Vorhölle</i>	
	<i>Kreuzabnahme</i>	
	<i>Beweinung</i>	
	<i>Grablegung</i>	
	<i>Auferstehung</i>	
		<i>Christus erscheint Maria</i>
Nach der Auferstehung (6 Szenen)	<i>Christus erscheint Maria Magdalena</i>	
	<i>Christus bei den Emmausjüngern</i>	
	<i>Der ungläubige Thomas</i>	
	<i>Himmelfahrt</i>	
	<i>Pfingsten</i>	
	<i>Jüngstes Gericht</i>	

Dies bedeutet für die Szenenfolge (Tabelle 5): Die *Kleine Passion* beginnt mit dem Titelblatt *Christus als Schmerzensmann*. Dieses Denkbild wirkt wie eine Überschrift der gesamten Folge und thematisiert die immerwährende Sündhaftigkeit des Menschen und die daraus folgende ewige Passion Jesu. In den sechs Szenen des Prologs wird der christliche Heilsweg vom Paradies über die Verkündigung und die Geburt Jesu bis zum ersten Wirken Jesu in Jerusalem formuliert und damit die Passionsgeschichte vorbereitet. Das Denkbild *Abschied von Maria* stellt inhaltlich und bildkompositorisch den Übergang vom Leben Jesu zur Passion dar. Die nun folgenden sechs Szenen erzählen von den Ereignissen am Vorabend des Pessachfestes (Gründonnerstag), vom Abendmahl bis zum Verhör vor dem jüdischen Hohepriester Kaiphas. Das Denkbild der *Verspottung* greift die Thematik des Titelblattes auf und konfrontiert den zeitgenössischen Betrachter durch den aktuellen Zeitbezug in ungewöhnlicher Weise mit dessen eigener Schuld am Leid Jesu. Die nächsten sieben Szenen erzählen von den Ereignissen am Morgen vor Pessach (Karfreitag) vom Verhör des Pilatus bis zum Weg Jesu nach Golgatha. Das Denkbild *Veronika mit Petrus und Paulus* stellt eine retardierende Zäsur in der biblischen Passionserzählung dar und kann durch die immerwährende Anbetung Jesu Christi als Gegenstück zum Denkbild der *Verspottung* angesehen werden. In den nun folgenden sieben Szenen werden die Ereignisse von Golgatha bis zum Grab vorgestellt, von der Kreuznagelung bis zur Auferstehung. Das Denkbild *Christus erscheint Maria* leitet von Passion und Auferstehung zu den nachösterlichen Begebenheiten über. Die apokryphe Szene stellt das Gegenstück zu dem Denkbild *Abschied von Maria* dar. Die abschließenden sechs Szenen des Epilogs können typologisch mit den sechs Szenen des Prologs assoziiert werden. Beide Abschnitte rahmen das zentrale Passionsgeschehen und stellen Tod und Auferstehung Jesu Christi in den Kontext der göttlichen Heilsgeschichte.

Es sei angemerkt, dass der Höhepunkt der Passionsgeschichte – die Ereignisse von Karfreitag bis Ostermorgen (*Jesus vor Pilatus* bis *Auferstehung*) – in zwei Blattfolgen von je sieben Szenen gestaltet ist. Die Zahl Sieben hat nicht nur in der antiken Philosophie und der jüdischen Religion, sondern auch in der christlichen Zahlenmystik eine besondere Bedeutung.⁷⁵⁵ So werden unter anderem die Ereignisse der Passion Jesu traditionell in dem Gebet *Sieben Tagzeiten* zusammengefasst. Auch Dürer formulierte im Jahr 1509 – und damit zeitgleich zur *Kleinen Passion* –

⁷⁵⁵ Im Judentum steht die Zahl Sieben als kosmisch-astronomische Ordnungszahl für das geschlossene und vollkommene Ganze (7 Schöpfungstage). Im *Neuen Testament* kommt die Zahl Sieben an wichtigen Stellen vor (7 Seligpreisungen, 7 Vaterunserbitten, 7 Sendgemeinde des Johannes in der Apokalypse). Ebenso hat die Zahl Sieben im hellenistischen Umfeld eine große Rolle (7 zackiger Strahlenkranz des Sol Apollo, 7 Weltwunder). Und auch in der christlichen Kirche und christlichen Kunst hat die Zahl Sieben ihre besondere Bedeutung (7 Sakramente, 7 Schmerzen und 7 Freuden Mariens). Vgl. Dinkler-von Schubert, Erika: *Sieben*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 4. Saba, Königin von - Zypresse, Nachträge; Stichwortverzeichnis Englisch und Französisch*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Freiburg im Breisgau (1994), Spalte 154–155.

das Gebet *Sieben Tagzeit*, das er zusammen mit einem Holzschnitt der *Kreuzigung* als Andachtsflugblatt publizierte.⁷⁵⁶ Ebenso wird in der von Koberger herausgegebenen *Schedelschen Weltchronik* (1473) die Heilsgeschichte in sieben Weltzeitaltern vorgestellt, wobei das letzte Zeitalter die Zeit Jesu beschreibt.⁷⁵⁷ Die Tatsache, dass in dem Gesamtkonzept der *Kleinen Passion* nur die zentralen Szenen der Passionsgeschichte mit der Zahl Sieben assoziiert sind, unterstreicht die Sonderstellung, die die Passion Jesu im heilgeschichtlichen Kontext der Weltgeschichte einnimmt.

Dürers *Kleine Passion* ist ein Andachtsbuch, das vorwiegend zum privaten Gebet genutzt werden sollte.⁷⁵⁸ Dabei erscheint es kaum vorstellbar, dass alle 37 Szenen der Passionsfolge in einer Andacht meditativ betrachtet werden konnten. Das hier vorgestellte Gesamtkonzept der *Kleinen Passion* mit den retardierend-wirkenden Denkbildern an chronologischen Schnittstellen böte dem Rezipienten sinnvolle Haltepunkte innerhalb der Folge, so dass die 37 Passionsthemen in mehreren aufeinanderfolgenden Andachten spiritueller erlebt und für das Seelenheil reflektiert werden konnten.

4.5 Das Zielpublikum und der Stellenwert der *Kleinen Passion* innerhalb der Andachtsliteratur des beginnenden 16. Jahrhunderts

In der älteren Literatur werden die Holzschnitte der *Kleinen Passion* oft als einfach und volkstümlich beschrieben. So sieht Winkler die Folge als „eine zu Herzen gehende schlichte und volkstümliche Fassung der biblischen Geschichte“⁷⁵⁹. Musper beschreibt sie als „keineswegs [...] so befriedigend für den Kenner wie die Kupferstichpassion.“⁷⁶⁰ Und Wölfflin bezeichnet die Gesamtkonzeption als umständlich und manche Holzschnitte als oberflächlich, resümiert aber abschließend wohlwollend: „In den meisten Fällen ist doch trotz der Schlichtheit eine schöne Feierlichkeit erreicht.“⁷⁶¹ Erst 2002 stellt Schneider die große Erzählfreude, die Einbindung der Passion Jesu in das christliche Heilsgeschehen und die Nähe zum Betrachter heraus und bewertet die *Kleine Passion* trotz ihrer Volkstümlichkeit als „Meisterschaft in der Druckgrafik“⁷⁶².

Gerade die immer wieder erwähnte Volksnähe der *Kleinen Passion* lässt vermuten, Dürer habe dieses Andachtsbuch für das einfache Volk geschaffen. Die obigen Analysen zeigen jedoch, dass diese Annahme nicht zutrifft. Folgende Argumente sprechen für ein gebildetes Publikum als Rezipienten der *Kleinen Passion*:

756 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 135–136.

757 Vgl. Schauerte (2012), 84.

758 Vgl. Appuhn (1985), 147.

759 Winkler (1957), 215.

760 Musper (1952), 148.

761 Wölfflin (1943), 224–225.

762 Schneider *Die Kleine Passion* (2002), 283.

1. Der lateinische Text der Gedichte sowie des Titels und der Widmungen weist eindeutig auf ein gebildetes Zielpublikum hin.⁷⁶³

2. Die Gedichte des Chelidoniumus sind nicht nur in lateinischer Sprache, sondern auch in wechselnden metrischen Formen⁷⁶⁴ – einer sapphischen Hymne, einer choriambischen Ode oder in epischen Versen⁷⁶⁵ – verfasst. Dieser Verweis auf die antike Dichtkunst in Kombination mit einer Vielzahl von Anspielungen auf die antike Mythologie setzt ein intellektuelles und humanistisch gebildetes Publikum voraus.⁷⁶⁶

3. Bei genauer Betrachtung der Holzschnitte fallen Dürers detaillierte Änderungen im Sinne einer *variatio* gegenüber den künstlerischen Vorlagen auf, die der Bildaussage oft eine tiefergehende theologische Bedeutung geben. Ein zeitgenössischer Betrachter der *Kleinen Passion* konnte diese subtile Differenziertheit in Dürers Holzschnitten nur erkennen, wenn er neben Textkenntnissen in kanonischer und apokrypher Literatur auch in zeitgenössischer Kunst und theologischen Fragen bewandert war.

4. In seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* notiert Dürer im Jahr 1520, dass er in Antwerpen „16 kleiner Passion pro 4 gulden“⁷⁶⁷ verkauft habe. Dies ergibt einen Preis von $\frac{1}{4}$ Gulden für eine *Kleine Passion*. An anderer Stelle seines niederländischen Tagebuchs vermerkt Dürer, dass die Passionsfolge deutlich teurer war, wenn nur ein einzelnes Exemplar gekauft wurde: „Jch hab ein holcz Passion verkaufft umb 12 stüber.“⁷⁶⁸ – was einem Preis von ca. $\frac{1}{2}$ niederländischen Gulden entsprach.⁷⁶⁹ In dem *Haushaltsbuch des Anton Tucher* aus Nürnberg ist vermerkt, dass eine Magd oder ein Knecht um das Jahr 1512 ca. 6 Gulden als Jahreslohn erhielten.⁷⁷⁰ Für ein einzelnes Exemplar der *Kleinen Passion* hätten einfache Bedienstete demnach ein Monatsgehalt zahlen müssen – was kaum vorstellbar ist.

Trotz dieser Verweise auf ein intellektuelles und vermögendes Zielpublikum ist die Volkstümlichkeit der Holzschnitte nicht zu leugnen. Dürers Darstellungen orientieren sich oft an der traditionellen deutschen Ikonografie, die dem zeitgenössischen Betrachter von Altarbildern bekannt war. Ebenso konzentriert Dürer die Figuren und die Handlung auf das Wesentliche.⁷⁷¹ Dadurch konnten sich auch weniger gebildete Rezipienten mit den Holzschnitten auseinandersetzen, ohne die

763 Auch Scherbaum sieht als Rezipienten der *Kleinen Passion* ein gebildetes Publikum, „etwa Adlige, Patrizier, vermögende Kaufleute und gehobene Kleriker, die die Bildrhetorik und Ikonografie genauso beherrschten wie die lateinische Sprache.“ (Scherbaum (2005), 36.).

764 Vgl. Appuhn (1985), 147.

765 Vgl. Appuhn (1985), 91, 104 und 114.

766 Auch Appuhn weist darauf hin, dass die lateinischen Gedichte des Chelidoniumus in der *Kleinen Passion* auf ein humanistisch gebildetes Zielpublikum hindeuten (vgl. Appuhn (1985), 147.).

767 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 152.

768 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 157.

769 Rupprich gibt als Umrechnung an: 1 niederländischer Philippsgulden = 25 stüber. Daraus ergibt sich für eine *Kleine Passion* ein Preis von 0,48 Philippsgulden (vgl. Rupprich (1956), 179, Anmerkung 4.).

770 Vgl. *Anton Tuchers Haushaltsbuch* (1877), 160–163.

771 Vgl. Schneider *Die Kleine Passion* (2002), 284.

versteckten theologischen Anspielungen erkennen oder verstehen zu müssen. Dürers Bestreben, den Bibeltext oft wortgetreu in seinen Darstellungen zu inszenieren, könnte ebenfalls darauf verweisen, dass er auch das einfachere, aber interessierte Volk als Zielpublikum im Blick hatte.

Dürer druckte die *Kleine Passion* im Eigenverlag.⁷⁷² Damit trug er das finanzielle Risiko der Publikation. Somit erscheint sein Interesse an einem breiten Zielpublikum plausibel. Mit der großen Textnähe und der offensichtlichen Schlichtheit seiner Holzschnitte spricht er das weniger gebildete, aber interessierte Publikum an. Mit den lateinischen Gedichten und den humanistisch-theologischen Anspielungen in den Holzschnitten und Gedichten ist das Andachtsbuch jedoch auch für das intellektuelle Publikum weit mehr als eine schlichte Passion. Die Tatsache, dass Dürer in Antwerpen die *Kleine Passion* dem Botschafter von Portugal, dem Adligen Wolf von Roggendorf, dem Künstler Meister Jakob und dem Musiker Johann von dem Winckel⁷⁷³ vermachte, zeigt das breite Spektrum, das er selbst für seine Passionsfolge andachte.

Die *Kleine Passion* war innerhalb der zeitgenössischen Andachtsliteratur des beginnenden 16. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht ein Novum. Dürer kombiniert seine Holzschnitte nicht mit einem deutschen Text – wie im *Schatzbehalter* (1491)⁷⁷⁴ oder in der Evangelienharmonie *Das Leben Jesu Christi* (1508)⁷⁷⁵ – sondern wählt die lateinische Sprache. Im Gegensatz zum *Speculum passionis* werden die Holzschnitte nicht von einem prosaischen Lehrtext mit Bibel- und Kirchenväterziten sowie Gebeten, sondern von Gedichten nach antikem Versmaß begleitet. Lipowski und Wiener postulieren, dass gerade die Verse des Chelidonius dazu führen, dass die *Kleine Passion* „die Passionar- und Andachtsliteratur formal sublimiert und inhaltlich den modernsten theologischen und literarischen Ansprüchen angepaßt wurde.“ Allerdings können – wie gezeigt werden konnte – auch Dürers Holzschnitte mit ihrer theologischen Intention, ihrer neuartigen rezeptionsästhetischen Gestaltung und vor allem durch die Interaktion des Künstlermonogramms mit dem Betrachter als revolutionär bezeichnet werden. Tatsache ist: Die *Kleine Passion* sprengt in Text und Bild alles, was in Nürnberg und darüber hinaus im Alten Reich für die Gattung eines Andachtsbuches um 1511 bekannt war.

Dürer und Chelidonius gestalteten mit der *Kleinen Passion* ein neues Andachtsbuch-Konzept, das sich nicht nur mit seiner Gleichwertigkeit von Bild und Text von den Vorgängerwerken abhebt, sondern auch keinen Lehrtext mehr bemüht, um dem Leser und Betrachter das Passionsthema zu erläutern.⁷⁷⁶ Vielmehr stellen

772 Vgl. Schneider *Von Pontius zu Pilatus laufen* (2002), 300.

773 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 154, 164, 174 und 157.

774 Vgl. Fridolin (2012).

775 Vgl. *Das leben Jesu Christi* (1508).

776 Vgl. Lipowsky/Wiener (2005), 55. Wie gezeigt werden konnte, sind jedoch auch Dürer Holzschnitte der *Kleinen Passion* theologisch, vor allem aber hinsichtlich der Betrachterrezeption innovativ.

Dürers Holzschnitte und die Gedichte des Chelidonium persönliche Glaubenszeugnisse dar, die den Rezipienten der *Kleinen Passion* ebenfalls zu einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Passion Jesu auffordern. Es geht nicht mehr darum, vorgegebenes Wissen zu verinnerlichen, sondern sich eigenständig mit den Passionsereignissen auseinanderzusetzen. Dabei setzen Dürer und Chelidonium neben einer genauen Kenntnis der Passionsgeschichte auch eine unmittelbare Beziehung des Rezipienten zu Gott voraus. Damit stellen sie sich einerseits in die mittelalterliche Tradition der spirituellen Mystik und nehmen andererseits Luthers Idee des *Priestertums aller Gläubigen* vorweg. Nur wenige Jahre später im Jahr 1520 wird Martin Luther genau diese unmittelbare Beziehung des Gläubigen zu Gott thematisieren, die Dürer und Chelidonium in der *Kleinen Passion* proklamieren, wenn er in seiner Schrift *Von der Freiheit eines Christenmenschen* schreibt:

„Vbir das seyn wir prister / das ist noch vil mehr / denn kunig sein / darumb / das das priestertum vns wirdig macht fur gott zu treten“¹,

„Über das hinaus sind wir Priester. Das ist noch viel mehr als König zu sein, weil uns das Priestertum würdig macht, vor Gott zu treten“²

Die *Kleine Passion* stellt somit ein poetisches und persönliches Glaubenszeugnis von Dürer und Chelidonium dar, das ein breites Publikum ansprechen und dieses zu einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Passion Jesu als Höhepunkt des christlichen Heilsgeschehens animieren möchte.

1 Luther, Martin: *Von der Freiheit eines Christenmenschen*. Kommentiert und herausgegeben von Jan Kingreen mit einer Einleitung von Ruth Slenczka. Tübingen (2017), 56.

2 *Martin Luther* (2017), 57.

5 Dürers *Kupferstichpassion*

In den Jahren 1507 bis 1513 schuf Dürer seine *Kupferstichpassion*.⁷⁷⁷ Die 16 Blätter, die ein kleines Format von 115–119 mm zu 71–75 mm aufweisen, wurden von Dürer ohne Text und ungebunden publiziert.⁷⁷⁸ Panofsky sieht Dürers *Kupferstichpassion* als tiefsinnigeres Gegenstück zur zeitgleich entstandenen *Kleinen Passion*.⁷⁷⁹ Die in Dürers Oeuvre neue clair-obscur-Technik⁷⁸⁰ taucht die Kupferstiche mit den Hell-Dunkel-Kontrasten in eine oftmals geheimnisvolle Atmosphäre und verleiht der Passionsfolge eine einheitliche Ästhetik.⁷⁸¹ Die Figurenzahl ist auf ein Minimum reduziert, Architektur, Physiognomie und Kleidung sind sorgfältig herausgearbeitet.⁷⁸² Die Tatsache, dass Dürer auf seiner Reise in die Niederlande 1520/21 seine *Kupferstichpassion* als Geschenk an Margarethe von Österreich, die Schwester von Kaiser Maximilian I. und Statthalterin der burgundischen Niederlande, überbrachte,⁷⁸³ zeigt den hohen Stellenwert, den die gestochene Passionsfolge auch für Dürer selbst besaß.

Im Folgenden soll Dürers *Kupferstichpassion* vorgestellt und interpretiert werden. Anders als bei der *Kleinen Passion* werden die 16 Blätter nicht in chronologischer Reihenfolge des Passionsgeschehens, sondern anhand von vier Fragestellungen betrachtet. Diese sind:

1. Aufbau und Genese: Welche Blätter gehören zur *Kupferstichpassion*, welche Vorbilder nutzt Dürer für seine Szenen und wie entwickelt er das Konzept der Folge?
2. Rezeptionsästhetik: Mit welchen künstlerischen Mitteln gelingt es Dürer, den Betrachter in einer psychologisierenden Weise in das Bildgeschehen einzubeziehen?
3. Theologie: Welches Jesusbild und welche besonderen theologischen Aspekte werden in der Passionsfolge inszeniert?
4. Bildtheorie: Welche Beziehung besteht zwischen der *Kupferstichpassion* und den zeitgleich von Dürer formulierten kunsttheoretischen Schriften in seinem *Lehrbuch der Malerei*?

777 Vgl. Scherbaum, Anna: *Die Kupferstich-Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I*. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001), 125.

778 Vgl. Panofsky ²(1995), 188.

779 Vgl. Panofsky ²(1995), 187.

780 Vgl. Panofsky ²(1995), 193.

781 Vgl. Scherbaum *Die Kupferstich-Passion* (2001), 126.

782 Vgl. Panofsky ²(1995), 189.

783 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 155.

Die einzelnen Kupferstiche werden dabei bei den für sie wichtigsten Aspekten bildlich vorgestellt. Da bei der Analyse der *Kleinen Passion* ausführlich auf die zugrunde liegenden biblischen und apokryphen Textquellen der Passions szenen eingegangen wurde,⁷⁸⁴ werden diese bei der Betrachtung der *Kupferstichpassion* als bekannt vorausgesetzt und nur in Einzelfällen genauer ausgeführt.

5.1 Aufbau und Genese der *Kupferstichpassion*

Zunächst wird die *Kupferstichpassion* hinsichtlich ihres Aufbaus und ihrer Genese untersucht. Dabei sollen drei Themenbereiche diskutiert werden:

1. die Zusammensetzung der *Kupferstichpassion*,
2. die inhaltlichen und stilistischen Vorbilder der *Kupferstichpassion*,
3. die Entstehungsgeschichte der *Kupferstichpassion*.

5.1.1 Die Zusammensetzung der *Kupferstichpassion*

Die 16 Blätter der *Kupferstichpassion* wurden nicht wie die *Kleine Passion* und die *Große Passion* in gebundener Form, sondern als lose Blätter publiziert. Daher ist nicht gesichert, welche Kupferstiche tatsächlich der Passionsfolge angehören. In seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* von 1520/21 erwähnt Dürer „ein kupfer Passion“⁷⁸⁵, „gestochene Passion“⁷⁸⁶ oder „Passion in kupffer“⁷⁸⁷. Der Ausdruck *Passion* verweist auf eine Passionsfolge, da Dürer auch für seine beiden Passionsbücher die Begriffe „grossen Passion“⁷⁸⁸ und „klein passion“⁷⁸⁹ verwendet. Angaben zu Auswahl und Anzahl der Bilder sowie deren Reihenfolge fehlen jedoch. Daher muss zunächst gefragt werden, ob tatsächlich alle 16 Blätter der *Kupferstichpassion* zugerechnet werden können.

Obwohl die *Kupferstichpassion* aus Einzelblättern besteht, gab es bereits früh gebundene Exemplare, die Rückschlüsse auf die Zusammensetzung der Passionsfolge zulassen. Nach Meder sind in den erhaltenen gebundenen Ausgaben mit Ausnahme von *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* immer alle 15 Kupferstiche vorhanden.⁷⁹⁰ Somit scheint nur das Schlussblatt der Apostelgeschichte innerhalb der *Kupferstichpassion* fraglich zu sein.

784 Siehe Kapitel 4.2.

785 *Dürer: Schriftlicher Nachlass Band 1* (1956), 161.

786 *Dürer: Schriftlicher Nachlass Band 1* (1956), 152.

787 *Dürer: Schriftlicher Nachlass Band 1* (1956), 154.

788 *Dürer: Schriftlicher Nachlass Band 1* (1956), 154.

789 *Dürer: Schriftlicher Nachlass Band 1* (1956), 154.

790 Vgl. *Dürer-Katalog: ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*. Hrsg. von Joseph Meder. Wien (1932), 70–71.

Ein ähnliches Ergebnis ergibt sich, wenn die 16 Darstellungen von Dürers *Kupferstichpassion* im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Passionsfolgen um 1500 hinsichtlich der ausgewählten Passionsszenen betrachtet werden (Tabelle 6).

Tabelle 6: Die 16 Szenen aus Dürers *Kupferstichpassion* im Vergleich zu anderen Passionsfolgen um 1500

	Titelblatt	Jesus am Ölberg	Gefangennahme	Jesus vor Kaiphas	Jesus vor Pilatus	Geißelung	Dornenkrönung	Ecce Homo	Handwaschung Pilatus	Kreuztragung	Kreuzigung	Höllenfahrt Christi	Beweinung	Grablegung	Auferstehung	Petrus und Johannes
Dürer <i>Kupferstichpassion</i> (1507–1513)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Schongauer <i>Kupferstichpassion</i> (um 1475)		x	x	x		x	x	x	x	x	x			x	x	
von Meckenem <i>Kupferstichpassion</i> (um 1480)		(x)	x	x		x	x	x	x	x	x	(x)	x	(x)	x	
Dürer <i>Große Passion</i> (um 1496–1511)	x	x	x			x		x		x	x	x	x	(x)	x	
Dürer <i>Grüne Passion</i> (1504)		x	x	x	x	x	x	x		x	x		x	(x)		
Schäufelein u.a. <i>Speculum passionis</i> (1507)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Dürer <i>Kleine Passion</i> (1508/09–11)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Cranach <i>Holzschnittpassion</i> (1509)		x	x	x		x	x	x	x	x	x		x	x	x	
Altdorfer <i>Holzschnittpassion</i> (1513)		x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Anmerkung: Die in Klammern gesetzten Passionsszenen (x) sind nicht in eigenständigen Blättern, sondern in einer Simultanszene zu sehen.

Bei einem Vergleich von Dürers *Kupferstichpassion* mit der *Kupferstichpassionen* von Schongauer (um 1475)⁷⁹¹ und Israhel von Meckenem (um 1480)⁷⁹², Dürers *Großer Passion* (um 1496 bis 1511)⁷⁹³ und Dürers *Grüner Passion* (1504)⁷⁹⁴, dem *Speculum passionis* (1507)⁷⁹⁵, Dürers *Kleiner Passion* (1508/9 bis 1511)⁷⁹⁶ sowie den *Holzschnittpassionen* von Cranach (1509)⁷⁹⁷ und Altdorfer (1513)⁷⁹⁸ ergeben sich folgende Aspekte:

1. Es gibt etliche Passionsszenen, die sich in allen oder fast allen aufgeführten Folgen finden. Dies sind *Gebet am Ölberg*, *Gefangennahme*, *Jesus vor Kaiphas*, *Geißelung*, *Dornenkrönung*, *Ecce Homo*, *Handwaschung des Pilatus*, *Kreuztragung*, *Kreuzigung*, *Höllenfahrt Christi*, *Beweinung*, *Grablegung* und *Auferstehung*. Für diese Passionsszenen kann postuliert werden, dass sie um 1500 traditionell zu einer Passionsfolge gehörten. Daher ist nicht anzunehmen, dass Dürer seine *Kupferstichpassion* publizierte und eines dieser Bildmotive gleichzeitig nur als Einzelblatt herausbrachte.

2. In Dürers *Kupferstichpassion* findet sich eine Darstellung zu *Jesus vor Pilatus*. Erstaunlicherweise fehlt dieses Bildmotiv in fünf der neun oben aufgeführten Passionsfolgen. Anscheinend hatte diese Passionsszene weniger Gewicht als die vergleichbare Szene *Jesus vor Kaiphas*, die in allen neun Passionsfolgen berücksichtigt ist. Trotzdem ist Dürers Kupferstich *Jesus vor Pilatus* der Passionsfolge zuzurechnen, da diese Darstellung inhaltlich kaum als meditatives Einzelblatt denkbar ist.

3. Unter den oben aufgeführten sieben ungebundenen Passionsfolgen findet sich nur in Dürers *Kupferstichpassion* ein Titelblatt. Dies könnte darauf verweisen, dass Dürers Kupferstich *Christus als Schmerzensmann* nicht zu der Passionsfolge gehört, sondern ein unabhängiges Einzelblatt darstellt. Allerdings findet sich sowohl in Dürers *Großer Passion* als auch in seiner *Kleinen Passion* jeweils ein Titelblatt, das den leidenden Christus thematisiert.⁷⁹⁹ Von daher erscheint die Darstellung *Christus als Schmerzensmann* als Titelblatt der *Kupferstichpassion* plausibel.

4. Dagegen ist das Schlussblatt von Dürers *Kupferstichpassion* – *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* – ungewöhnlich. Es kommt in keiner anderen zeitgenös-

791 Die Darstellungen von Schongauers *Kupferstichpassion* finden sich in: Martin Schongauer, *das Kupferstichwerk* (1991), 79–101.

792 Die Darstellungen der *Kupferstichpassion* von Israhel von Meckenem finden sich in: Warburg (1930), Tafel 12–17.

793 Die Darstellungen von Dürers *Großer Passion* finden sich in: *Die drei großen Bücher von Albrecht Dürer*²(1986), 49–71.

794 Die Darstellungen von Dürers *Grüner Passion* finden sich in: Winkler (1937), Abb. 298–314.

795 Die Darstellungen des *Speculum passionis* finden sich in: Pinder (1986).

796 Die Darstellungen von Dürers *Kleiner Passion* finden sich in: *Die Kleine Passion* (1985).

797 Die Darstellungen von Cranachs *Holzschnittpassion* finden sich in: Geisberg (1974), 509–522.

798 Die Darstellungen von Altdorfers *Holzschnittpassion* finden sich in: Geisberg (1974), 11–15.

799 Vgl. Hass (2000), 224 und 226.

sischen Passionsfolge vor⁸⁰⁰ und stellt zudem ein Ereignis der Apostelgeschichte⁸⁰¹ dar. Daher muss seine Zugehörigkeit zu Dürers *Kupferstichpassion* in Frage gestellt werden.

Sowohl die Auswertung der frühen gebundenen Bücher der Passionsfolge als auch die Analyse mehrerer Passionsfolgen aus der Zeit um 1500 legen nahe, dass 15 der 16 Darstellungen tatsächlich Dürers *Kupferstichpassion* zugerechnet werden können. Lediglich bei dem Blatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* erscheint die Zugehörigkeit fraglich.

5.1.1.1 Stellt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* das Schlussblatt der *Kupferstichpassion* dar?

Im Jahr 1513 schuf Dürer den Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (Abb. 102). Da das Blatt in den frühen gebundenen Ausgaben der *Kupferstichpassion* wie in dem Exemplar des sächsischen Kurfürsten Friedrich III. fehlt,⁸⁰² wurde die Zugehörigkeit des Blattes zu der Passionsfolge immer wieder in Frage gestellt.⁸⁰³ Allerdings führt bereits Bartsch⁸⁰⁴ im Jahr 1808 alle 16 Stiche für die *Kupferstichpassion* an. Dem folgen die meisten Kunsthistoriker, unter anderem Heller (1927)⁸⁰⁵, Panofsky (1943)⁸⁰⁶ und Scherbaum (2001)⁸⁰⁷.

Für eine Zugehörigkeit von *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* zu Dürers *Kupferstichpassion* spricht, dass sich in dem Blatt etliche Stilmittel wie die clair-obscur-Technik, die Profilfiguren, die präzise Architektur sowie Dürers auffällige Signatur finden, die auch in den 1512 gestalteten Kupferstichen der Passionsfolge zu sehen sind. Außerdem kommt das seltene Bildmotiv traditionell nur in Petruszyklen vor.⁸⁰⁸ Als kleines meditatives Einzelblatt erscheint es daher wenig plausibel.

800 Vgl. Scherbaum, Anna: *Petrus und Johannes heilen den Lahmen. Kupferstichpassion. In: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I.* Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001), 151.

801 Vgl. ApG 3,1–8.

802 Vgl. *Katalog einer gewählten Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten alter Meister aus schlesischem und anderem Privatbesitz: darunter ein reiches Dürerwerk in kostbaren frühen Abdrucken der Kupferstiche und prachtvollen Exemplaren der Holzschnitte mit vielen Seltenheiten.* Hrsg. von C. G. Boerner, Versteigerung vom 7. Mai 1908, Auktion XCI. Leipzig (1908), 8.

803 Vgl. Winkler (1957), 230; vgl. Heller, Joseph: *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's (Band 2,2): Dürer's Bildnisse, Kupferstiche, Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter.* Bamberg (1827), 385.

804 Vgl. Bartsch, Adam von: *Le peintre graveur (Band 7).* Wien (1808), 33–41.

805 Vgl. Heller (1927), 385.

806 Vgl. Panofsky²(1995), 188.

807 Vgl. Scherbaum *Die Kupferstich-Passion* (2001), 125.

808 So findet sich das Bildmotiv in einem Bilderzyklus von Masolino in der Kirche Santa Maria del Carmine in Florenz aus dem Jahr 1425 (vgl. Joannides, Paul: *Masaccio and Masolino - a complete catalogue.* London (1993), 115 und 132–133.).

Auch der Vorschlag von Panofsky, Dürer habe dieses Blatt für einen neuen Zyklus zur Apostelgeschichte geschaffen,⁸⁰⁹ lässt sich nicht belegen, da sich aus der Zeit zwischen 1510 und 1520 keine Zeichnungen Dürers finden, die auf szenische Darstellungen der Apostelgeschichte hinweisen.⁸¹⁰ Ein weiteres Argument für die Zugehörigkeit des Blattes zur *Kupferstichpassion* könnte auch die Tatsache sein, dass die Passionsfolge mit dem Blatt genau 16 Kupferstiche umfasst. Diese konnten unter effektiver Papierausnutzung auf vier Bögen gedruckt werden⁸¹¹ – was für einen wirtschaftlich denkenden Unternehmer wie Dürer durchaus wichtig erscheint.⁸¹²

Es gibt aber auch zwei bildkompositorische Indizien, die nahelegen, dass Dürer den Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* als Schlussblatt seiner *Kupferstichpassion* konzipierte.

Der eine Hinweis zeigt sich bei einem Vergleich von dem Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) mit dem vermeintlichen Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen*. Dabei fällt auf, dass der Lahme im Schlussblatt an der Stelle im Bild positioniert ist, an der sich im Titelblatt die beiden betenden Figuren von Maria und Johannes befinden.⁸¹³ Dabei sind nicht nur die Kopfhaltungen von Maria und dem Lahmen identisch, sondern die Köpfe befinden sich auch auf exakt derselben Bildhöhe. Diese bildkompositorischen Analogien, die bei einem grafisch denkenden Künstler wie Dürer als bewusste Entsprechungen gedeutet werden können, bekräftigen die These, dass das Blatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* in einem Kontext zum Titelblatt der *Kupferstichpassion* steht und damit als Teil der Passionsfolge zu werten ist.⁸¹⁴

Der andere Hinweis führt nach Rom. Dort bekam Raffael im Jahr 1515 den Auftrag, für Papst Leo X. mehrere Darstellungen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus zu entwerfen, die als Tapisserien die Sixtinische Kapelle schmücken sollten.⁸¹⁵ Eine dieser Szenen verbildlicht – wie Dürers Kupferstich – die *Heilung des Lahmen*⁸¹⁶ aus der Apostelgeschichte. Eine Gegenüberstellung von Raffaels Werk mit Dürers Kupferstich zeigt trotz der unterschiedlichen Bildformate auffällige Entsprechungen:

So erscheint in beiden Werken Petrus als Hauptfigur im Profil. Der ausgestreckte Arm des Johannes in Raffaels Darstellung imitiert die Armbewegung Petri in

809 Vgl. Panofsky²(1995), 188.

810 Vgl. Winkler, Friedrich: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Band 3, 1510–1520*. Berlin (1938).

811 Vgl. Panofsky²(1995), 188.

812 Wie genau Dürer auf seine Finanzen achtete, zeigen unter anderem die detaillierten Eintragungen über Ein- und Ausgaben in seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* (vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 148–202.).

813 Vgl. Hass (2000), 226.

814 Die Bedeutung dieser Analogie zwischen Titel- und Schlussblatt der Passionsfolge wird bei der Theologie der Kupferstichpassion (Kapitel 5.3.1) diskutiert.

815 Vgl. Pfisterer (2013), 83–84.

816 Eine Abbildung findet sich in: *Der Vatikan. Goldene Jahrhunderte der Kunst und Architektur*. Hrsg. von Maurizio Fagiolo del'Arco. Mailand (1989), 151.

Dürers Kupferstich. Zudem ähneln sich die Kopfhaltung und die Haartracht der Johannes-Figuren. In beiden Werken sitzt der Lahme auf der linken Seite und zu Füßen Petri. Der verkrüppelte Fuß in Raffaels Werk ähnelt dabei der verkrüppelten Hand in Dürers Kupferstich. Auch die Säulenflucht im linken Bildhintergrund und die diagonal verlaufende Zisierung der Säulen finden sich in beiden Darstellungen.

Diese offensichtlichen Parallelen in Raffaels 1515 begonnenem Werk sind wohl nur zu erklären, wenn der italienische Künstler den zwei Jahre zuvor publizierten Kupferstich von Dürer kannte und für sein eigenes Werk als Inspiration nutzte. Aber wäre Raffael im fernen Rom auf die thematisch selten dargestellte Szene von Dürer aufmerksam geworden, wenn diese nur als kleines, nicht einmal postkartengroßes Einzelblatt im Umlauf gewesen wäre? Viel wahrscheinlicher erscheint, dass Raffael Dürers berühmte und europaweit verbreitete *Kupferstichpassion* kannte⁸¹⁷ und *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* darin das Schlussblatt bildete.

Es gibt aber auch Hinweise, dass die beiden Künstler in einem persönlichen Kontakt standen. So ist ein Geschenk belegt, dass Dürer Raffael vor 1515 zukommen ließ, um seine eigene Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen.⁸¹⁸ Dies könnte die kurz zuvor fertiggestellte und hochgelobte *Kupferstichpassion* gewesen sein, die Dürer später auch anderen hochrangigen Persönlichkeiten wie Margarethe von Österreich auf seiner Reise in die Niederlande vermachte.⁸¹⁹ Wenn Dürer allerdings um Raffaels Auftrag – die Gestaltung eines Zyklus mit Petrus und Paulus für die Sixtina – wusste, wäre auch denkbar, dass er ihm den thematisch passenden Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* als Präsent vermachte und Raffael diesen im Sinne einer Künstlerkonkurrenz aufgriff und zu übertreffen suchte. In diesem speziellen Fall wäre Dürers Kupferstich zur Apostelgeschichte tatsächlich



102 Albrecht Dürer: *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (1513), *Kupferstichpassion*

817 Vgl. Cochläus²(1969), 89.

818 Vgl. Schauerte (2012), 39.

819 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 155.

als unabhängiges Einzelblatt denkbar. Allerdings hätten dann die bildkompositorischen Analogien zu dem Titelblatt der *Kupferstichpassion* keine Bedeutung – was unwahrscheinlich erscheint.

Somit spricht vieles dafür, dass der Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* Dürers *Kupferstichpassion* zuzurechnen ist. Doch warum wählt Dürer eine solch ungewöhnliche Thematik als Schlussblatt seiner gestochenen Passionsfolge?

In der Apostelgeschichte wird das Ereignis unmittelbar nach dem Pfingsttag erzählt. Es stellt somit die erste Erzählung des beginnenden Christentums nach dem Pfingstfest dar. Darin heißt es:

„Petrus aber und Johannes gingen hinauf in den Tempel um die neunte Stunde, zur Gebetszeit. Und es wurde ein Mann herbeigetragen, der war gelähmt von Mutterleibe an; den setzte man täglich vor das Tor des Tempels, das da heißt das Schöne, damit er um Almosen bettelte bei denen, die in den Tempel gingen. Als er nun Petrus und Johannes sah, wie sie in den Tempel hineingehen wollten, bat er um ein Almosen. Petrus aber blickte ihn an mit Johannes und sprach: Sieh uns an! Und er sah sie an und wartete darauf, dass er etwas von ihnen empfinde. Petrus aber sprach: Silber und Gold habe ich nicht; was ich aber habe, das gebe ich dir: Im Namen Jesu Christi von Nazareth steh auf und geh umher! Und er ergriff ihn bei der rechten Hand und richtete ihn auf. Sogleich wurden seine Füße und Knöchel fest, er sprang auf, konnte stehen und gehen und ging mit ihnen in den Tempel, lief und sprang umher und lobte Gott.“⁸²⁰

Scherbaum postuliert, dass Dürer in dem Kupferstich genau den Moment darstellt, in dem Petrus den Bettler anspricht und ihm die Heilung im Namen Jesu Christi zusagt.⁸²¹ Allerdings schaut Petrus in der Szene nicht zu dem Bettler, sondern blickt, ebenso wie Johannes, zu dem an der Säule stehenden Juden mit dem Geldbeutel. Dürer geht es in seinem Kupferstich offensichtlich nicht um den Akt der Heilung – der Kranke sitzt weiterhin hilflos auf dem Boden – sondern vielmehr um die Auseinandersetzung zwischen Petrus und dem Juden.

Petrus sagt zu dem Lahmen: „Gold und Silber habe ich nicht.“⁸²² Diese Worte verweisen auf den prall gefüllten Geldbeutel des jüdischen Mannes. Im Judentum ist es eine Pflicht, die Zedaka, den Almosen, an hilfsbedürftige Menschen, Arme und Kranke zu geben.⁸²³ Im Kupferstich schaut der Jude auf seinen Geldbeutel, als wolle er den jüdischen Ritus bekräftigen. Petrus stellt dieser jüdischen Gabe nun seine eigene gegenüber, indem er zu dem Kranken sagt: „Das gebe ich dir: Im Namen Jesu

820 Apg 3,1–8.

821 Vgl. Scherbaum *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (2001), 151.

822 Apg 3,6.

823 Vgl. Donin, Chajim Halevy: *Jüdisches Leben. Eine Einführung zum jüdischen Wandel in der modernen Welt*. Zürich (1987), 54.

Christi von Nazareth steh auf und geh umher!⁸²⁴ Die Beziehung von Petrus und dem Juden erscheint wie ein Zwiegespräch über die wahre Gabe, die dem Kranken zu geben ist. Somit thematisiert der Kupferstich nicht die Heilungsgeschichte an sich, sondern die Heilskraft des christlichen Glaubens. Gleichzeitig ist es ein Appell an den gläubigen Betrachter, so wie Petrus in die Nachfolge Jesu zu treten und sich ebenfalls um Schwache und Bedürftige zu kümmern. Damit stellt das Schlussblatt auch eine inhaltliche Analogie zum Titelblatt der *Kupferstichpassion* dar: So wie Christus als Schmerzensmann die Gebete der Menschen erhört und sie von den Sünden befreit, so hört auch Petrus die Bitte des Lahmen und erlöst ihn im Namen Jesu Christi von seinem Gebrechen.

Die herausragende Rolle, die Dürer dem Apostel Petrus in der Schlusszene *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* zukommen lässt, könnte als Bekenntnis des Künstlers zur katholischen Kirche verstanden werden. Gleichzeitig muss es dann aber auch als Kritik an der Papstkirche der beginnenden Neuzeit gedeutet werden. So sagt Petrus in der Apostelgeschichte zu dem Lahmen: „Silber und Gold habe ich nicht; was ich aber habe, das gebe ich dir: Im Namen Jesu Christi von Nazareth steh auf und geh umher!“⁸²⁵ Dieses Petruswort steht im Gegensatz zu den Bestrebungen von Papst Julius II. und seinem Nachfolger Papst Leo X., in den Jahren 1512/13 mit viel Gold und Silber den Petersdom neu zu errichten sowie die Sixtinische Kapelle von Michelangelo⁸²⁶ und die Stanzen von Raffael⁸²⁷ prunkvoll ausgestalten zu lassen. Dürers Kupferstich aus dem Jahr 1513 wirkt in diesem Kontext wie ein Aufruf zur Rückbesinnung auf die frühchristlichen Wurzeln und den Glauben an Christus – eine Botschaft, die wenige Jahre später auch Luther postulieren sollte.⁸²⁸

5.1.1.2 Steht die *Höllenfahrt Christi* in der *Kupferstichpassion* nach der *Kreuzigung* oder vor der *Auferstehung*?

Das Bildmotiv der *Höllenfahrt Christi* wurde in den Passionsfolgen um 1500 traditionell und in Übereinstimmung mit der katholischen Lehre der *theologia gloriae*⁸²⁹ unmittelbar vor der *Auferstehung* gezeigt. Dürer weicht in der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion* von diesem Konzept ab und ordnet die *Höllenfahrt Christi* unmittelbar nach der *Kreuzigung* an. Da diese beiden Passionsfolgen als gebundene Bücher herausgegeben wurden, ist die Anordnung des Bildmotivs zweifelsfrei

824 Apg 3,6b.

825 Apg 3,6.

826 Vgl. Pfisterer (2013), 42.

827 Vgl. Pfisterer (2013), 81.

828 Luther übersetzt Röm 3,28 mit sola fides (allein aus Glauben). Vgl. *Luther deutsch Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart. Band 1: Die Anfänge*. Hrsg. von Kurt Aland. Stuttgart²(1983), 43.

829 Vgl. Blaumeiser (1995), 12.

belegt. Es zeigt, dass Dürer nicht die Auferstehung Christi, sondern bereits den Kreuzestod Jesu mit dem Erlösungsgedanken verbindet.⁸³⁰

Im Gegensatz zu den beiden Passionsbüchern besteht Dürers *Kupferstichpassion* aus losen Einzelblättern, deren korrekte Reihenfolge nicht belegt ist. Daher stellt sich die Frage, an welcher Stelle Dürer die *Höllenfahrt Christi* innerhalb seiner *Kupferstichpassion* positionierte. In der Forschungsliteratur wird das Blatt der Tradition gemäß und ungeachtet der veränderten Abfolge in Dürers Passionsbüchern vor der *Auferstehung* eingereiht.⁸³¹ Doch ist diese Überlegung korrekt? Wäre nicht vielmehr zu erwarten, dass Dürer in allen seinen Passionsfolgen, die er zwischen 1511 und 1513 publizierte, eine einheitliche Reihenfolge der Passionsthemen andachte und demnach auch in der *Kupferstichpassion* die *Höllenfahrt Christi* nach der *Kreuzigung* einzuordnen ist?



103 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (1511), *Kupferstichpassion*



104 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (1512), *Kupferstichpassion*

Dieser Überlegung kann sich nur bildkompositorisch genähert werden. Dabei ist zu fragen: Gibt es bildkompositorische Auffälligkeiten bei den Kupferstichen von *Kreuzigung* und *Höllenfahrt Christi*, die darauf verweisen, dass diese beiden Blätter für eine unmittelbare Abfolge konzipiert wurden?

830 Siehe Kapitel 3.1.2.4.

831 Vgl. Schneider *Christus in der Vorhölle* (2002), 327; vgl. Fröhlich *Christus in der Vorhölle* (2002), 208; vgl. Hass (2002), 190.

Bei einem Vergleich der beiden Darstellungen fällt auf, dass sowohl das Lendentuch Jesu in der *Kreuzigung* (Abb. 103) als auch die Siegesfahne in der *Höllenfahrt Christi* (Abb. 104) durch die Luft flattern. Dieses Wehen erfasst jedoch weder die Kleidung und Haare der Trauernden am Kreuz noch die Erlösten in der Vorhölle, sondern scheint nur die Figur Jesu Christi zu ergreifen. Somit kann das Wehen in beiden Szenen als transzendent-göttliche Kraft gedeutet werden. Erstaunlicherweise wählt Dürer für das wehende Lendentuch und die flatternde Siegesfahne exakt dieselbe grafische Höhe in der jeweiligen Bildkomposition. Dadurch sind Tuch und Fahne nicht nur inhaltlich, sondern auch bildkompositorisch aufeinander bezogen. In der direkten Abfolge der beiden Szenen kann der Betrachter das Wehen als göttliches Wirken verstehen, das den sterbenden Jesus und den errettenden Christus miteinander in Beziehung setzt. Dies würde dafürsprechen, dass Dürer in seiner *Kupferstichpassion* die Szenenfolge *Kreuzigung* – *Höllenfahrt Christi* – *Beweinung* – *Grablegung* – *Auferstehung* vorsah.



105 Albrecht Dürer: *Grablegung* (1512), *Kupferstichpassion*



106 Albrecht Dürer: *Auferstehung* (1512), *Kupferstichpassion*

Wenn die *Höllenfahrt Christi* bereits nach der *Kreuzigung* einzuordnen ist, dann rückt die *Grablegung* unmittelbar vor die *Auferstehung*. Und auch bei diesen beiden Blättern finden sich bildkompositorische Besonderheiten, die eine direkte Abfolge der beiden Szenen wahrscheinlich machen. In der *Grablegung* (Abb. 105) ist der Sarkophag in einer schrägen Ausrichtung zu sehen. Vorne an der schmalen Seite prangt

eine große, steinerne Tafel mit der Signatur des Künstlers. Auch in der *Auferstehung* (Abb. 106) ist der schräg stehende Sarkophag zu sehen. Allerdings befindet sich die Signaturtafel nun nicht mehr an der Steinplatte, sondern liegt davor auf dem Boden. Als Ursache für diese Veränderung kommt wohl nur der Akt der Auferstehung selbst infrage. Dürer präsentiert den auferstandenen Christus auf dem geschlossenen Sarkophag und damit das Osterereignis als transzendentes Geschehen jenseits aller menschlichen Vernunft. Die herabgefallene Signaturtafel scheint jedoch trotz allem auf eine irdische Erschütterung hinzuweisen, die nicht nur die Tafel, sondern im übertragenen Sinne auch das Leben des gläubigen Menschen ergreift.

Diese bildkompositorischen Bezüge zwischen den vier Passionsszenen können als Indizien verstanden werden, dass Dürer nicht nur in der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion*, sondern auch in seiner *Kupferstichpassion* die von der Tradition abweichende Anordnung der *Höllenfahrt Christi* unmittelbar nach der *Kreuzigung* konzipiert und wiederum nicht die Auferstehung Christi, sondern bereits den Kreuzestod Jesu als heilsbringendes Ereignis präsentiert.

5.1.2 Die Vorbilder der *Kupferstichpassion*

Bei der Suche nach möglichen Vorbildern für Dürers *Kupferstichpassion* soll sowohl nach inhaltlichen Parallelen als auch nach künstlerisch-stilistischen Entsprechungen gefragt werden.

5.1.2.1 Das inhaltliche Vorbild der *Kupferstichpassion*: Eine Reminiszenz an den Goldschmiedesohn und Kupferstecher Martin Schongauer

Bei der Auswahl der Bildthemen seiner *Kupferstichpassion* greift Dürer auf die populäre, jedoch fast 40 Jahre ältere *Kupferstichpassion* von Martin Schongauer zurück.⁸³² Bis auf *Jesus vor Pilatus* finden sich alle 11 Passionsszenen von Schongauers Passionsfolge auch in Dürers Werk. Der Nürnberger Künstler fügt ein Titelblatt (*Christus als Schmerzensmann*) sowie ein Schlussblatt (*Petrus und Johannes heilen den Lahmen*) hinzu und ergänzt mit *Jesus vor Pilatus* und *Beweinung* zwei Blätter innerhalb des Passionsgeschehens.

Auf eine Auseinandersetzung Dürers mit Schongauers Passionsfolge deuten auch zwei weitere Indizien hin. So wird zum einen in beiden Passionsfolgen Jesus bzw. Christus nur in der *Höllenfahrt Christi* und in der *Auferstehung* mit einem Kreuznimbus gezeigt. Dies spricht theologisch dafür, dass beide Künstler nur in diesen beiden Szenen Jesus Christus unmissverständlich als Gott präsentieren, selbst wenn dessen Göttlichkeit in anderen Szenen offensichtlich ist.

⁸³² Vgl. Scherbaum *Kupferstich-Passion* (2001), 125.

Zum anderen folgt Dürer in der *Kreuztragung* (Abb. 108) Schongauers Darstellung (Abb. 107) und zeigt eine Jesusfigur, die inmitten der Menge ihr Kreuz voll göttlicher Leichtigkeit nach Golgatha trägt – ein Unikat in Dürers Werk, der in allen anderen Darstellungen der *Kreuztragung* Jesus immer unter der Last des Kreuzes zusammenbrechen lässt.⁸³³ Sowohl Schongauer als auch Dürer waren als Söhne von Goldschmieden mit der anspruchsvollen Technik des Kupferstichs vertraut.⁸³⁴ Die Tatsache, dass Dürer sich gerade bei seiner *Kupferstichpassion* so deutlich an Schongauer orientiert, spricht wohl für die Verbundenheit, die Dürer in der künstlerisch anspruchsvollen Gattung des Kupferstichs mit Schongauer empfand. Dürers *Kupferstichpassion* wirkt daher wie eine Reminiszenz an sein Künstlervorbild aus Colmar.⁸³⁵



107 Martin Schongauer: *Kreuztragung* (letztes Drittel 15. Jh.), *Kupferstichpassion*



108 Albrecht Dürer: *Kreuztragung* (1512), *Kupferstichpassion*

833 Eine unter der Last zusammenbrechende Jesusfigur findet sich bei Dürer in den *Kreuztragungen* der *Albertina-Passion*, der *Großen Passion* sowie der *Kleinen Passion* (vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band II* (2002), 506, 199 und 320.).

834 Sowohl Caspar Schongauer, der Vater von Martin Schongauer, als auch Hans Dürer, der Vater von Albrecht Dürer, waren als Goldschmiede tätig. Vgl.: Schmitt, Lothar: *Martin Schongauer und seine Kupferstiche. Materialien und Anregungen zur Erforschung früher Druckgraphik*. Weimar (2004), 17–18; vgl. Grebe²(2013), 14.

835 Eser, Thomas: *Ein anderer „Früher Dürer“*. *Drei Vorschläge*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 22.

5.1.2.2 Die künstlerischen Vorlagen der *Kupferstichpassion*: Eine Reminiszenz an Dürers eigene Werke

Im Folgenden werden die 16 Kupferstiche von Dürers *Kupferstichpassion* nicht in der chronologischen Abfolge des Passionsgeschehens, sondern in der Reihenfolge ihrer Datierung vorgestellt. Zu jedem Blatt werden mögliche Vorlagen genannt und die Auswahl begründet.

1507 *Beweinung* – Vorlage: unklar:⁸³⁶ Eine direkte Vorlage für die *Beweinung* der *Kupferstichpassion* lässt sich nicht ausmachen. Ähnlichkeiten bestehen zu frühen Werken Dürers wie der *Holzschuher-Beweinung* (um 1498: Jesus, Maria und Johannes in spiegelverkehrter Ansicht)⁸³⁷ oder dem Holzschnitt *Herkules* (um 1496: Parallele zwischen Frauenfigur und Maria Magdalena)⁸³⁸. Neu ist im Kupferstich jedoch die nach vorne orientierte Jesusfigur, die nicht mehr als Grenze zwischen Bildgeschehen und Betrachter fungiert, sondern das Bild zum Betrachter öffnet.

1508 *Gebet am Ölberg* – Vorlage: *Grüne Passion* (1504):⁸³⁹ Die Jesusfiguren in der *Grünen Passion* und in der *Kupferstichpassion* sind nahezu identisch. Auch der präsenste Engel mit dem großen Kreuz sowie die gesamte Bildkomposition sprechen für die *Grüne Passion* als Vorlage.

1508 *Gefangennahme* – Vorlage: *Grüne Passion* (1504):⁸⁴⁰ Parallelen bestehen bei den Figuren von Petrus und Malchus (in spiegelverkehrter Ausrichtung) sowie bei den Soldaten mit Rüstung und Helm. Ebenso haben die Schlinge über dem Kopf Jesu und der Baum mit den sich kreuzenden Ästen im Hintergrund ihre Entsprechungen. Der Judaskuss wird in anderer Perspektive und mit vertauschten Figuren wiedergegeben.

1509 *Christus als Schmerzensmann* – Vorlage unklar: Für diese Darstellung kann kein direktes Vorbild ermittelt werden.

1511 *Kreuzigung* – Vorlage: Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475) und Dürers *Grüne Passion* (1504): Vor allem die Figuren von Johannes und der hinter dem Kreuz knienden Maria Magdalena sowie die Beinhaltung Jesu entsprechen der

836 Vgl. Winkler (1957), 231–232; vgl. Panofsky ²(1995), 187.

837 Das Gemälde *Die Beweinung Christi*, ein Epitaph der Familie Holzschuher (um 1499/1500), findet sich in: *Der frühe Dürer* (2012), Kat. 107.

838 Der Holzschnitt *Der rasende Herkules* (um 1496) findet sich in: *Der frühe Dürer* (2012), Kat. 146.

839 Vgl. Winkler (1957), 232; vgl. Panofsky ²(1995), 187.

840 Vgl. Winkler (1957), 232.

Vorlage Schongauers. Maria, der Hauptmann sowie das wehende Lendentuch erinnern dagegen eher an die *Grüne Passion*.

1512 *Jesus vor Kaiphas* – Vorlage: *Grüne Passion* (1504)⁸⁴¹ und *Kleine Passion* (um 1509): Parallelen zur *Grünen Passion* finden sich neben dem Bildaufbau vor allem in den Figuren von Jesus, dem Mann mit Hut am linken Bildrand und dem Soldaten in Rüstung. Dagegen erinnert neben der Bildkomposition vor allem der sein Gewand zerreiende Kaiphas an Dürers *Kleine Passion*.

1512 *Jesus vor Pilatus* – Vorlage: *Grüne Passion* (1504):⁸⁴² Der Kupferstich orientiert sich sowohl in der Bildkomposition als auch bei den Figuren in spiegelverkehrter Ansicht an der *Grünen Passion*. Ebenso wird die Architektur der Palastvorhalle mit Säule und Rundbogen übernommen.

1512 *Geißelung* – Vorlage: *Kleine Passion* (um 1509):⁸⁴³ Sowohl im Kupferstich als auch im Holzschnitt der *Kleinen Passion* steht Jesus in Seitenansicht und damit im ikonografisch ungewöhnlichen Profil an der Geißelsäule. Auch die beiden Schergen und die Architektur mit Säule und Architrav weisen Entsprechungen auf.

1512 *Dornenkrönung* – Vorlage: *Kleine Passion* (um 1509): Neben der Bildkomposition sprechen vor allem die Figuren von Jesus (im ungewöhnlichen Profil), die beiden hinteren Schergen und die Figurengruppe um Pilatus für die *Kleine Passion* als Vorlage.

1512 *Ecce Homo* – Vorlage: Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475): Die Gesamtkonzeption mit der Architektur und der Figurenverteilung sowie der nahezu identische Bildausschnitt sprechen für Schongauers Kupferstich als Vorlage.

1512 *Handwaschung des Pilatus* – Vorlage: *Kleine Passion* (um 1509):⁸⁴⁴ Sowohl die Bildfiguren – Pilatus, der hinter ihm stehende Diener, Jesus und die beiden Soldaten – als auch die Architektur mit dem runden Podest und der dunklen Palastrückwand weisen auf die *Kleine Passion* als direkte Vorlage für den Kupferstich hin.

1512 *Kreuztragung* – Vorlage: Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475):⁸⁴⁵ In beiden Werken ähneln sich der Bildausschnitt mit den mächtigen Mauern des Jerusalemer Stadttors sowie die Bildfiguren mit dem aufrechtstehenden, sein Kreuz mit großer Leichtigkeit tragenden Jesus und der vor ihm knienden Veronika.

841 Vgl. Winkler (1957), 233.

842 Vgl. Winkler (1957), 233; vgl. Panofsky²(1995), 187.

843 Vgl. Winkler (1957), 233.

844 Vgl. Winkler (1957), 233.

845 Vgl. Winkler (1957), 234.

1512 *Höllenfahrt Christi* – Vorlage: *Große Passion* (1510) und *Kleine Passion* (um 1509): Trotz der im Kupferstich um 90° gedrehten Szene gibt es Verweise auf Dürers Holzschnittpassionen. So finden sich in allen drei Werken ein Rundbogen am Eingang zur Vorhölle, ein hinabsteigender oder kniender Jesus sowie Adam und Eva unter den Erretteten. Ebenso sind zwar die zerborstene Höllenpforte und ein mit einem Speer zustoßender Dämon, aber kein besiegtter Satan zu sehen.

1512 *Grablegung* – Vorlage: *Kleine Passion* (um 1509) und *Grüne Passion* (1504): Wie in der *Kleinen Passion* zeigt der Kupferstich eine dunkle Felshöhle im Hintergrund und die Dornenkrone neben dem Sarkophag. Ebenso sind in beiden Szenen dieselben acht Bildfiguren zu sehen. Der schräg gestellte Sarkophag erinnert dagegen an die *Beweinung der Grünen Passion*.

1512 *Auferstehung* – Vorlage: *Kleine Passion* (um 1510) und *Große Passion* (1510):⁸⁴⁶ Sowohl der Kupferstich als auch die beiden Holzschnitte weisen dieselbe Bildkomposition auf. Bei der Figur Jesu stellt der Kupferstich eine Synthese aus *Kleiner Passion* und *Großer Passion* dar: Jesus wird nicht menschlich vor dem Sarkophag stehend oder transzendent über dem Sarkophag schwebend gezeigt, sondern steht triumphierend auf dem geschlossenen Sarkophag.

1513 *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* – Vorlage: unklar: Für diese selten dargestellte Szene aus der Apostelgeschichte kann keine direkte Vorlage herangezogen werden.

Bei der Analyse ergeben sich hinsichtlich der künstlerischen Vorlagen für Dürers *Kupferstichpassion* zwei Beobachtungen: Zum einen nutzt Dürer als künstlerische Vorlagen – neben drei Schongauerwerken – vor allem eigene Darstellungen. Dabei spielen die Federzeichnungen der *Grünen Passion* (1504) sowie die Holzschnitte der *Kleinen Passion* (um 1508/09–10) eine besondere Rolle. Zum anderen ist eine zeitliche Korrelation der Kupferstiche zu den Vorlagen zu erkennen. Die frühen Kupferstiche *Gebet am Ölberg* (1508), *Gefangennahme* (1508) und *Kreuzigung* (1511) sowie *Jesus vor Kaiphas* (1512) und *Jesus vor Pilatus* (1512) weisen Anlehnungen an die *Grüne Passion* auf. Die nachfolgenden Kupferstiche aus dem Jahr 1512, vor allem die *Geißelung*, die *Dornenkrönung* und die *Handwaschung des Pilatus*, zeigen bildkompositorisch deutliche Parallelen zu den Holzschnitten der *Kleinen Passion*.

Diese Beobachtungen legen nahe, dass Dürer nach seiner Rückkehr aus Venedig in der Zeit um 1507/08 die Idee hatte, seine 1504 geschaffenen privaten Zeichnungen der *Grünen Passion* in einer *Kupferstichpassion* gewinnbringend zu vermarkten. Selbst nach der Publikation der beiden Holzschnittpassionen im Jahr 1511 gestaltete Dürer die folgenden Kupferstiche *Jesus vor Kaiphas* und *Jesus vor Pilatus* noch

⁸⁴⁶ Vgl. Winkler (1957), 234.

nach den Entwürfen der *Grünen Passion*. Erst mit der *Geißelung* wich er von diesem Konzept ab und orientierte sich nun vorwiegend an der *Kleinen Passion*. Dieser Wandel weist darauf hin, dass Dürer nicht an einem bereits bestehenden Konzept der Passionsfolge festhielt, sondern im Laufe des Entstehungsprozesses neue Ideen aufnahm und seine Darstellungen nach veränderten Kriterien ausrichtete.

5.1.3 Die Entstehungsgeschichte der *Kupferstichpassion*: Von der *Beweinung* zu *Petrus und Johannes heilen den Lahmen*

In der Literatur werden zwei Hauptthesen zur Entstehungsgeschichte von Dürers *Kupferstichpassion* diskutiert. Die eine geht davon aus, dass Dürer bereits mit der 1507 datierten *Beweinung* die Umsetzung der Passionsfolge begann. Die andere stellt dagegen, dass erst die zehn Passionsszenen aus dem Jahr 1512 auf die Idee einer *Kupferstichpassion* verweisen und dabei die fünf früheren Kupferstiche integriert wurden.⁸⁴⁷ Um diese Diskrepanz zu hinterfragen, werden nun die 16 Kupferstiche hinsichtlich der Genese der Passionsfolge betrachtet und dabei die beiden obigen Thesen diskutiert.

Die *Beweinung* (1507): Ein meditatives Einzelblatt?

Als frühester Kupferstich der Passionsfolge gilt die *Beweinung* (Abb. 109) aus dem Jahr 1507. Da dieser Stich in allen erhaltenen Buchexemplaren der *Kupferstichpassion* vorkommt,⁸⁴⁸ kann er als Teil der Folge angesehen werden. Allerdings gibt es Hinweise darauf, dass Dürer dieses Blatt zunächst unabhängig von der späteren Passionsfolge gestaltete. So weicht das Plattenmaß der *Beweinung* von den anderen Kupferstichen der Passionsfolge ab.⁸⁴⁹ Ebenso unterscheidet sich das Blatt stilistisch von den späteren Darstellungen.⁸⁵⁰ Auch fehlt das Bildmotiv in Schongauers *Kupferstichpassion*, der inhaltlichen Vorlage für Dürers Werk.⁸⁵¹ Es spricht daher einiges dafür, dass Dürer die *Beweinung* im Jahr 1507 zunächst als meditatives Einzelblatt für private Andachten konzipierte und dabei noch nicht an eine gestochene Passionsfolge dachte.⁸⁵² Diese Überlegung wird durch die Tatsache gestützt, dass Dürer im

847 Vgl. Scherbaum *Kupferstich-Passion* (2001), 127.

848 Vgl. *Dürer-Katalog* (1932), 70–71.

849 Vgl. Scherbaum, Anna: *Die Beweinung, Kupferstich-Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I*. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001), 145.

850 Vgl. Panofsky²(1995), 193.

851 Siehe Tabelle 1.

852 Auch Flechsig geht davon aus, dass die *Beweinung* zunächst nicht als Teil einer *Kupferstichpassion* gedacht war, weil Dürer in einem solchen Fall mit der ersten Passionsszene der Folge – *Christus am Ölberg* – begonnen hätte (vgl. Flechsig, Eduard: *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*. Berlin (1928), 241.).

Jahr 1507 nach seiner Rückkehr aus Venedig zunächst zwei große Gemäldeaufträge annahm und bis August 1508 mit der *Marter der Zehntausend* für den sächsischen Kurfürsten Friedrich III. sowie einem Altarbild für den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller beschäftigt war.⁸⁵³ Die gleichzeitige Konzeption einer *Kupferstichpassion* sowie deren künstlerischer Umsetzung erscheint dabei unwahrscheinlich.



109 Albrecht Dürer: *Beweinung* (1507), *Kupferstichpassion*



110 Albrecht Dürer: *Gefangennahme* (1508), *Kupferstichpassion*

***Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* (1508): Indizien für den Beginn der Passionsfolge**

In das Jahr 1508 datieren die Kupferstiche *Jesus am Ölberg* (Abb. 119) und *Gefangennahme* (Abb. 110). Dies sind – nach dem Titelblatt – die ersten beiden Szenen der späteren *Kupferstichpassion*. Das könnte darauf hinweisen, dass Dürer im Jahr 1508 nicht nur die Idee für eine gestochene Passionsfolge im Sinn hatte, sondern diese auch künstlerisch umzusetzen begann. Beide Darstellungen sind in der für Dürer innovativen *clair-obscur*-Technik gestaltet, die der *Beweinung* noch fehlt, in allen späteren Kupferstichen der Passionsfolge jedoch vorkommt.⁸⁵⁴ Beide Szenen greifen erstmals bildkompositorisch auf die *Grüne Passion* zurück, die Dürer wahrschein-

853 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 64.

854 Auch Panofsky sieht in Dürers Kupferstich *Gebet am Ölberg* stilistisch „alle Merkmale eines neuen Aufbruchs“. Panofsky ²(1995), 194.

lich – wie oben ausgeführt – zunächst als Vorlage für die gesamte *Kupferstichpassion* andachte.⁸⁵⁵ Hinzu kommt, dass das Bildmotiv der *Gefangnahme* traditionell fast ausschließlich in Passionsfolgen vorkommt und als einzelnes Andachtsbild sehr ungewöhnlich wäre.

All dies spricht dafür, dass Dürer in Jahr 1508 seine Idee einer *Kupferstichpassion* umzusetzen begann. In diesem Zusammenhang erstaunt, dass Cranach – wie bereits diskutiert⁸⁵⁶ – in seinem 1509 erschienenen Holzschnitt *Gebet am Ölberg* die Jesusfigur aus Dürers 1508 datierten Kupferstich aufgriff. Ließ Dürer dem Wittenberger Maler eine Skizze des *Gebets am Ölberg* vor der Publikation seiner *Kupferstichpassion* zukommen, um seine Kunstfertigkeit zu beweisen? Oder brachte Dürer die Kupferstiche der Passionsfolge gar unmittelbar nach deren Fertigstellung als Einzelblätter auf dem Markt, um so die Erwartungshaltung des Publikums auf neue Passionsszenen zu steigern?

***Christus als Schmerzensmann* (1509): Das programmatische Titelblatt**

Im August 1509 war das Altarbild für den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller fertiggestellt. In einem Brief vom 26. August 1509 schrieb Dürer an Heller, dass er sich nun wieder vermehrt dem Kupferstich zuwenden wolle.⁸⁵⁷ Allein diese Notiz kann als Hinweis für eine umfangreiche Passionsfolge im Kupferstich verstanden werden. In dasselbe Jahr datiert mit *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) das Titelblatt der späteren *Kupferstichpassion*. Flechsig geht davon aus, dass dieser Kupferstich ein meditatives Einzelblatt darstellt.⁸⁵⁸ Dem ist jedoch – wie später auszuführen ist – entgegenzuhalten, dass Dürer in dem Kupferstich nicht nur die theologische Intention der gesamten Passionsfolge offenbart – Jesus Christus als wahrer Mensch und wahrer Gott – sondern auch eine ungewöhnliche Architektur präsentiert, deren Elemente in etlichen der 1512 gestalteten Passionsszenen wieder aufgegriffen werden. Daher erscheint es schlüssig, den Kupferstich *Christus als Schmerzensmann* sowohl inhaltlich als auch künstlerisch als programmatisches Titelblatt der *Kupferstichpassion* anzusehen.

Die Unterbrechung der *Kupferstichpassion* (1509–1511)

Erstaunlicherweise unterbrach Dürer im Jahr 1509 seine Arbeit an der *Kupferstichpassion* und wandte sich stattdessen der Passionsthematik im Holzschnitt zu. In den Jahren 1509/1510 entstanden die 37 Holzschnitte der *Kleinen Passion* sowie die fünf ergänzenden Holzschnitte der *Großen Passion*. Zudem gestaltete Dürer drei Holz-

855 Siehe Kapitel 5.1.2.2.

856 Siehe Kapitel 4.1.2.

857 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 72.

858 Flechsig sieht den Kupferstich *Christus als Schmerzensmann* ebenso wie die zuvor entstandenen Blätter der späteren Folge als Einzelblatt (vgl. Flechsig (1928), 242.).

schnitte für den bereits vorhandenen Zyklus des *Marienlebens* und brachte alle drei Folgen im Jahr 1511 als Andachtsbücher heraus.⁸⁵⁹ Erst nach deren Fertigstellung griff Dürer die *Kupferstichpassion* wieder auf und gestaltete 1511 die *Kreuzigung*.

In der Literatur wird diese Problematik weitgehend ausgeblendet. Bei der Suche nach einer möglichen Erklärung für die Unterbrechung der Arbeiten an der *Kupferstichpassion* könnte der Nürnberger Mönch Chelidoniumus eine entscheidende Rolle spielen. Chelidoniumus lebte seit 1485 in dem Nürnberger St. Aegidienkloster und gehörte als Theologe, Historiker und Dichter zum humanistischen Zirkel der Stadt.⁸⁶⁰ Dürer könnte im Jahr 1508 auf Chelidoniumus aufmerksam geworden sein, als dieser eine Elegie als Nachruf auf den berühmten, in Wien verstorbenen Humanisten Conrad Celtis verfasste.⁸⁶¹ Umgekehrt war es Celtis, der Dürer im Jahr 1500 in einem Epigramm als „alter Apelles“⁸⁶² bezeichnete und damit als exzellenten Künstler ausgewiesen hatte. Somit ist vorstellbar, dass um das Jahr 1508/09 eine nähere Bekanntschaft zwischen Dürer und dem dichtenden Mönch Chelidoniumus in Nürnberg zustande kam. Die Tatsache, dass Dürer just zu dieser Zeit selbst mit der Abfassung von Gedichten begann,⁸⁶³ könnte ebenfalls für eine sich intensivierende Beziehung der beiden sprechen. Die sich entwickelnde Bekanntschaft von Dürer und Chelidoniumus könnte der Anstoß für ein gemeinsames Buchprojekt gewesen sein, das zur damaligen Zeit jedoch traditionell nicht mit Kupferstichen, sondern mit Holzschnitten – wie der *Kleinen Passion* – versehen war.

Bei dieser These stellt sich allerdings die Frage, warum Dürer nicht erst die bereits begonnene *Kupferstichpassion* fertigstellte und sich danach dem neuen gemeinsamen Unternehmen der *Kleinen Passion* widmete. Auch darauf gibt die Elegie, die Chelidoniumus 1508 auf den Tod Conrad Celtis verfasste, eine Antwort. Neben dem Nachruf auf den verstorbenen Humanisten huldigt Chelidoniumus darin Kaiser Maximilian I. und verleiht seiner Hoffnung Ausdruck, als Nachfolger von Celtis nach Wien an den Kaiserhof berufen zu werden.⁸⁶⁴ Dürer musste somit jederzeit damit rechnen, dass Chelidoniumus nicht mehr in Nürnberg für Absprachen zu Verfügung stand. Mit diesem Wissen erscheint es nachvollziehbar, dass Dürer 1508/09 die Arbeiten an seiner *Kupferstichpassion* zurückstellte, um stattdessen das gemeinsame Projekt der *Kleinen Passion* in Angriff zu nehmen. Während der Zusammenarbeit von Dürer und Chelidoniumus könnte die Idee entstanden sein, auch die bisher nur in Einzelblättern publizierten Holzschnitte der *Großen Passion*

859 Scherbaum (2005), 25.

860 Vgl. Scherbaum (2004), 117.

861 Vgl. Scherbaum (2004), 119.

862 Robert, Jörg: *Dürer, Celtis und die Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist der „Germania illustrata“*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 71.

863 Dürers Gedichte datieren in die Jahre 1509 und 1510 (vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 128–141.).

864 Vgl. Scherbaum (2004), 117.

und des *Marienlebens* zu ergänzen und mit Gedichten in Buchform zu publizieren. Dies geschah im Jahr 1511. In demselben Jahr nahm Dürer die Arbeiten an der *Kupferstichpassion* mit der *Kreuzigung* wieder auf und führte die Folge innerhalb weniger Monate zu Ende.

Jesus vor Kaiphas bis Auferstehung (1512): Die Fertigstellung der Kupferstichpassion

In das Jahr 1512 datieren zehn weitere Kupferstiche zur Passionsthematik, die die Ereignisse von *Jesus vor Kaiphas* bis zur *Auferstehung* zeigen. Die recht hohe Zahl an Szenen aus dem Jahr 1512 führt Scherbaum zu der Vermutung, dass Dürer möglicherweise erst durch den Erfolg seiner 1511 publizierten Holzschnittpassionen zu der gestochenen Passionsfolge angeregt wurde. Dies würde jedoch bedeuten, dass die fünf früheren Passions-Kupferstiche von Dürer bewusst als Einzelblätter konzipiert worden wären. Dies erscheint, wie bereits ausgeführt, sowohl wegen der als Einzelblatt ungewöhnlichen *Gefangennahme* als auch wegen des programmatischen Titelblattes *Christus als Schmerzensmann* fraglich.

Petrus und Johannes heilen den Lahmen (1513): Das Schlussblatt der Kupferstichpassion als Reminiszenz an Kaiser Maximilian I.?

Ende 1512 umfasste die *Kupferstichpassion* 15 Blätter. Sie thematisieren – das Titelblatt ausgenommen – die Passionsgeschichte vom *Gebet am Ölberg* bis zur *Auferstehung*. Dies entspricht dem inhaltlichen Vorbild, der *Kupferstichpassion* von Schongauer. Daher ist noch einmal zu fragen, warum Dürer im Jahr 1513 das ungewöhnliche Blatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (Abb. 102) als Schlussblatt der *Kupferstichpassion* überhaupt gestaltete?⁸⁶⁵

Johannes Cochläus, der Rektor der Nürnberger Lateinschule St. Lorenz, publizierte im Jahr 1512 ein Geografie-Lehrbuch mit dem Titel *Brevis germaniae descriptio*.⁸⁶⁶ Darin beschreibt er Nürnberg als herausragende deutsche Stadt⁸⁶⁷ und geht bei deren *Qualitäten* auch auf die Künstler ein, wobei er explizit Dürer erwähnt:

„Albrecht Dürer. Da gibt es Bilder von der Passion des Herrn, die kürzlich Albrecht Dürer malte, in Kupfer stach und selber abzog, so überaus fein und mit richtiger Perspektive dargestellt, daß die Kaufleute sogar aus ganz Europa die Exemplare für ihre Maler kaufen.“⁸⁶⁸

865 Die Zugehörigkeit des Blattes zur *Kupferstichpassion* wurde bereits in Kapitel 5.1.1.2 begründet.

866 Vgl. Cochläus ²(1969), 7.

867 Cochläus beschreibt Deutschland in fünf Kapiteln mit Nürnberg als Mittelpunkt Deutschlands (vgl. Cochläus ²(1969), 73.).

868 Cochläus ²(1969), 89.

Mit den in Kupfer gestochenen Bildern von der Passion des Herrn kann Cochläus nur Dürers *Kupferstichpassion* meinen. Demnach muss diese Passionsfolge spätestens Ende 1512 mit nur 15 Blättern – ohne das 1513 datierte Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* – auf dem Markt erschienen sein. Dies würde erklären, warum in den frühen gebundenen Ausgaben der *Kupferstichpassion* das Schlussblatt der Apostelgeschichte fehlt.⁸⁶⁹ Ein solches Exemplar befand sich im Besitz des Kurfürsten Friedrich III. von Sachsen,⁸⁷⁰ mit dem Dürer durch Auftragswerke in Kontakt stand.⁸⁷¹ In einem Auktionskatalog heißt es zu dem gebundenen Exemplar des sächsischen Kurfürsten, dass die Drucke „von allerfrühester Qualität“⁸⁷² seien. Das spricht dafür, dass Dürer dem sächsischen Kurfürsten schon im Jahr 1512 eines der ersten Exemplare seiner *Kupferstichpassion* vermachte – ohne das spätere Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* – und der Kurfürst diese Ausgabe mit nur 15 Blättern binden ließ.

Nun gibt es aber auch gebundene Folgen und lose Einzelblattsammlungen von Dürers *Kupferstichpassion*, in denen der Stich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* enthalten ist.⁸⁷³ Doch wie ist diese Ergänzung zu erklären? Wäre es denkbar, dass ein einflussreicher Besitzer der 15 Passions-Kupferstiche von sich aus das Blatt der Apostelgeschichte hinzufügte und damit andere Rezipienten anregte, die Folge ebenfalls zu ergänzen? Wohl kaum. Die Thematik des beginnenden Christentums als Fortsetzung der Passionsgeschichte wurde in den Passionsfolgen um 1500 traditionell nur mit dem Pfingstereignis angedeutet.⁸⁷⁴ Für einen zeitgenössischen Betrachter musste das Blatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* im Kontext der *Kupferstichpassion* ebenso irritierend erschienen sein wie heute der modernen Forschung. Trotzdem hat es sich als Schlussblatt der *Kupferstichpassion* durchgesetzt. Dies ist wohl nur dadurch zu erklären, dass die Initiative für das Hinzufügen des Schlussblattes von Dürer selbst ausging. Dies würde bedeuten, dass der Nürnberger Künstler im Jahr 1513 den Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* als neues Schlussblatt seiner bereits publizierten *Kupferstichpassion* schuf und er diese in der Folgezeit mit 16 Einzelblättern herausgab.

Doch warum wählte Dürer gerade eine Szene der Apostelgeschichte als Schlussblatt seiner *Kupferstichpassion*? Bei der Suche nach einer möglichen Antwort kommt Kaiser Maximilian I. ins Spiel.

869 Vgl. *Dürer-Katalog* (1932), 70–71.

870 Vgl. *Katalog* (1908), 8.

871 Vgl. Grebe ²(2013), 81–82.

872 *Katalog* (1908), 8.

873 Vgl. *Kupferstichsammlung Dr. Julius Hofmann, Wien: dabei Dubletten eines bedeutenden staatlichen Kupferstichkabinetts und einige andere Beiträge. Vollständige Übersicht über die Graphik aller Schulen des 15. bis 19. Jahrhunderts in einer reichen Zusammenstellung ausgewählter Abdrucke*. Hrsg. von C. G. Boerner. Auktion in Leipzig vom 8. bis 12. Mai 1922. Leipzig (1922), 45; vgl. *Dürer-Katalog* (1932), 70–71.

874 Das Bildmotiv *Pfingsten* findet sich sowohl im *Speculum passionis* als auch in Dürers *Kleiner Passion* (siehe Kapitel 4.2.36).

Im Jahr 1512 bekam Dürer die ersten Aufträge von Kaiser Maximilian I., der in der Folgezeit Dürers wichtigster Auftraggeber werden sollte.⁸⁷⁵ In einen Brief vom 12. Dezember 1512 ersucht der Kaiser die Stadt Nürnberg, Dürer von allen städtischen Auflagen zu befreien.⁸⁷⁶ Dies belegt die Beziehung und die Wertschätzung, die der Herrscher Dürer um 1512 entgegenbrachte. Nun trug sich Kaiser Maximilian I. seit September 1511 mit dem Gedanken, nach dem Tod des schwerkranken Julius II. neuer Papst zu werden und dadurch die oberste weltliche und geistliche Macht zu vereinen.⁸⁷⁷ Schulte postuliert, dass es Maximilian I. dabei weniger um eine Reformation der Kirchenstrukturen als vielmehr um die Besitznahme des Kirchenstaates und damit die Ausdehnung seines Herrschaftsbereiches in Italien ging.⁸⁷⁸ Wiesflecker sieht in dem kaiserlichen Papstplan jedoch durchaus den keineswegs unrealistischen Versuch, eine von Rom unabhängige deutsche Nationalkirche zu etablieren, wobei Maximilian I. als „priesterlicher Kaiser“⁸⁷⁹ einen enormen Machtanspruch geltend gemacht hätte.⁸⁸⁰ Zu dieser Vereinigung von Kaiser- und Papsttum kam es jedoch aus politischen Gründen nicht⁸⁸¹ und so wurde nach dem Tod Julius II. im Februar 1513 Giovanni de' Medici als Papst Leo X. gewählt.⁸⁸²

Dürer stand zu Beginn des Jahres 1513 in einem persönlichen Verhältnis zu Kaiser Maximilian I. und wusste möglicherweise von dessen Reformplänen für eine von Rom unabhängige deutsche Nationalkirche. Dürers Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* datiert in genau diese Zeit. Wie bereits erläutert, kann das Blatt als Kritik an der Weltlichkeit der Papstkirche und als Aufruf zur Rückbesinnung auf die ursprünglichen Werte des frühen Christentums gedeutet werden.⁸⁸³ In diesem Kontext wäre denkbar, dass Dürer mit dem 1513 geschaffenen Kupferstich auf die fehlgeschlagene Papstwahl Maximilians I. reagierte und mit seiner Papstkritik dem Kaiser und dessen Reformplänen huldigte. Als Schlussblatt der bereits bekannten und gerühmten *Kupferstichpassion* hätte Dürer sicherstellen können, dass seine Verehrung für den deutschen Kaiser und für dessen reformatorische Ideen in ganz Europa Verbreitung fand.

875 Vgl. Grebe ²(2013), 103–104.

876 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 77.

877 Vgl. Amann, Klaus: *Kaiser Maximilians erfolgreiches alter ego im Kampf um weltliche und geistliche Macht. Zum Priesterkönig Johannes im Ambraser Heldenbuch*. In: *crystallin wort. Hartmann-Studien 1*. Hrsg. von Waltraud Fritsch-Rößler. Wien (2007), 134.

878 Vgl. Schulte, Aloys: *Kaiser Maximilian I. als Kandidat für den päpstlichen Stuhl 1511*. Leipzig (1906), 79–80.

879 Wiesflecker, Hermann: *Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches*. Wien (1991), 170.

880 Vgl. Wiesflecker, Hermann: *Neue Beiträge zur Frage des Kaiser-Papstplanes Maximilians I. im Jahre 1511*. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 71 (1963), 316.

881 Vgl. Amann (2007), 134.

882 Vgl. Schulte (1906), 82.

883 Siehe Kapitel 5.1.1.2.

5.1.4 Zusammenfassende These zu Aufbau und Genese der *Kupferstichpassion*

Dürer gestaltete seine *Kupferstichpassion* inhaltlich als Reminiszenz an die fast 40 Jahre zuvor entstandene *Kupferstichpassion* seines künstlerischen Vorbilds Martin Schongauer. Bildkompositorisch orientierte er sich jedoch meist an eigenen Vorlagen. Dabei greifen die frühen Kupferstiche vor allem auf die *Grüne Passion*, die späteren Szenen auf die *Kleine Passion* zurück. Möglicherweise war es Dürers Intention, in seiner *Kupferstichpassion* die kunstvollen, aber privaten Zeichnungen der *Grünen Passion* gewinnbringend zu vermarkten. Auf den Beginn einer *Kupferstichpassion* weisen definitiv erst die 1508 geschaffenen Darstellungen des *Gebets am Ölberg* und vor allem der *Gefangennahme* hin, da diese Szene traditionell nicht als Einzelblatt vorkam. In den Jahren 1509 bis 1511 unterbrach Dürer die Arbeiten an der gestochenen Passionsfolge und entwickelte stattdessen die *Kleine Passion* zusammen mit dem Nürnberger Mönch Chelidonius. Da die Gefahr bestand, dass dieser nach dem Tod Conrad Celtis im Jahr 1508 als dessen Nachfolger an den Wiener Kaiserhof berufen wurde, musste die *Kupferstichpassion* wohl zurückgestellt und erst nach Fertigstellung der zusammen mit Chelidonius entwickelten *Kleinen Passion* wieder aufgegriffen werden. Die oft diskutierte Zugehörigkeit des Schlussblattes *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* zur *Kupferstichpassion* kann sowohl bildkompositorisch als auch inhaltlich belegt werden. Die ungewöhnliche Szene aus der Apostelgeschichte weist dabei über die eigentliche Passion Jesu hinaus und kann als Aufruf zur Rückbesinnung auf die urchristlichen Werte interpretiert werden – was gleichzeitig als subtile Kritik an der zeitgenössischen Weltlichkeit des Papstes gelten mag. In diesem Kontext kann das Blatt als Huldigung Dürers gegenüber dem deutschen Kaiser Maximilian I. gewertet werden, dessen Pläne, als neuer Papst eine deutsche Nationalkirche zu etablieren, im Frühjahr 1513 mit der Wahl Leos X. scheiterten.

5.2 Die Rezeptionsästhetik in der *Kupferstichpassion*

In der Forschungsliteratur wird immer wieder auf die besondere Wirkung von Dürers *Kupferstichpassion* verwiesen. Für Panofsky hebt sich in dieser Passionsfolge „das geistige Leiden mehr als die körperliche Marter hervor“⁸⁸⁴. So sei das *Gebet am Ölberg* „eine Szene rein geistiger Qual“, während die *Kreuzigung* vom „Geist des Verzichts und des Friedens durchzogen“⁸⁸⁵ sei. Nach Winkler laden die Stiche mit ihren Hell-Dunkel-Kontrasten, den präsenten Bildfiguren sowie der Wucht der Raumarchitektur zum beschaulichen Verweilen ein und enthüllen eine psychologi-

884 Panofsky ²(1995), 189.

885 Panofsky ²(1995), 189.

sche Durchdringung des Dargestellten.⁸⁸⁶ Grebe nennt die subtile Lichtführung und die Ausschnitthaftigkeit als besondere Merkmale der *Kupferstichpassion*,⁸⁸⁷ ohne genauere Angaben hinsichtlich ihrer Wirkungsweise zu machen. Hass geht explizit auf die rezeptionsästhetischen Stilmittel in Dürers *Kupferstichpassion* ein. Sie sieht in den Kupferstichen einen intimen visuellen Dialog zwischen Bild und Betrachter, der – im Gegensatz zur *Kleinen Passion* – vor allem durch die Reduktion des Formats, die prominente Datierung sowie die Bildfigur Jesu hervorgerufen wird.⁸⁸⁸

Im Folgenden soll – angeregt durch die Ausführungen von Hass – eine systematische Analyse der rezeptionsästhetischen Stilmittel in Dürers *Kupferstichpassion* vorgenommen werden. Dabei werden auf der Grundlage der rezeptionsästhetischen Methode von Kemp⁸⁸⁹ die einzelnen Kupferstiche im Vergleich zu Vorgängerwerken betrachtet und anhand von *auctoritas und variatio*⁸⁹⁰ die besonderen rezeptionsästhetischen Konzepte herausgearbeitet.

Als Vergleichsobjekte dienen dabei vor allem die Holzschnitte der *Kleinen Passion*. Sie vermitteln – wie ausgeführt – dem Betrachter jeweils eine Momentaufnahme des Passionsgeschehens. Dabei bleibt die Erzählung oft nahe an der biblischen oder apokryphen Textquelle und führt dem Betrachter die Passionszene möglichst authentisch vor Augen.⁸⁹¹ In der *Kupferstichpassion* verfolgt Dürer ein anderes Konzept. Hier wird der Betrachter nicht selten mit Bildmotiven konfrontiert, die von der vertrauten Ikonografie abweichen und den Betrachter daher in irritierender Weise herausfordern. So lässt Dürer im *Gebet am Ölberg* (Abb. 119) die Jesusfigur voller Verzweiflung zu Gott beten, wie es nur ein Mensch in höchster Todesangst tut. In *Ecce Homo* (Abb. 123) stehen nicht die geifernden, den Kreuzestod fordernden Juden vor dem Palast des Pilatus, sondern ein zeitgenössisch gekleideter Edelmann, der ruhig und nachdenklich zu Jesus aufblickt. Und in der *Kreuztragung* (Abb. 108) bricht Jesus nicht unter der Kreuzeslast zusammen, sondern trägt diese mit göttlicher Leichtigkeit. Dürer konfrontiert den Betrachter in seiner *Kupferstichpassion* jedoch nicht nur mit neuartigen Bildkompositionen, sondern bindet diesen auch durch geschickt inszenierte rezeptionsästhetische Stilmittel in bisher ungeahnter Weise in das Bildgeschehen ein. Dies soll exemplarisch an dem Kupferstich der *Geißelung* vorgestellt und diskutiert werden.

886 Vgl. Winkler (1957), 230.

887 Vgl. Grebe ²(2013), 95.

888 Vgl. Hass (2000), 214.

889 Siehe Kapitel 1.2.3.

890 Siehe Kapitel 1.2.2.

891 Siehe Kapitel 4.2.

5.2.1 Die *Geißelung* (1512) als Musterbeispiel für die innovative Rezeptionsästhetik in Dürers *Kupferstichpassion*

Ein Vergleich des Kupferstichs der *Geißelung* (1512) mit dem Holzschnitt der *Geißelung* aus Dürers *Kleiner Passion* (um 1509) offenbart die rezeptionsästhetischen Stilmittel, die Dürer in seiner *Kupferstichpassion* einsetzt, um den Betrachter in das Bildgeschehen hineinzuführen. Dies sind auf der Grundlage der rezeptionsästhetischen Methode von Kemp:

1. die Engführung des Bildgeschehens im Sinne eines Close-up,
2. die Überwindung der Grenze zwischen Bildraum und Betrachterraum,
3. der fehlende Dialog der Bildfiguren,
4. die verborgenen Bildebenen,
5. Dürers Signatur als eigenständige Figur im Bild.

Diese stilistischen Mittel führen dazu, dass der Betrachter in der *Kupferstichpassion* in einer neuartigen und für ihn oft irritierenden Weise mit dem Bildgeschehen konfrontiert und von diesem gefangen genommen wird. Dies soll nun im Einzelnen ausgeführt werden.

Die Engführung des Bildgeschehens

Traditionell ist in der *Geißelung* die Jesusfigur frontal an der Säule stehend zu sehen. Diese Ikonografie der *Geißelung* findet sich in Schongauers *Kupferstichpassion*,⁸⁹² in der gestochenen Passionsfolge von Israhel von Meckenem⁸⁹³ sowie in Dürers *Großer Passion*.⁸⁹⁴ Doch schon in seiner um 1509 entstandenen *Geißelung* der *Kleinen Passion* (Abb. 111) weicht Dürer von dieser Tradition ab und entwickelt ein neues Bildkonzept. Er reduziert den architektonischen Bildraum und die Anzahl der Bildfiguren und führt das Passionsgeschehen bis an die vordere Bildkante und somit unmittelbar an den Betrachterraum heran. Durch diese Nahsichtigkeit im Sinne eines Close-up wird der Betrachter in der *Kleinen Passion* anders als in den früheren Vorlagen in intensiver Weise mit dem Bildgeschehen konfrontiert und in dasselbe einbezogen.

Bei der *Geißelung* in Dürers *Kupferstichpassion* (Abb. 112) erfährt dieses Close-up der *Kleinen Passion* eine erneute Steigerung. Dürer reduziert den Bildraum ein weiteres Mal, indem er lediglich die rechte Bildhälfte der *Kleinen Passion* übernimmt. Dies führt zum einen dazu, dass nun die Geißelszene mit Jesus und den beiden Schergen die gesamte Bildbreite einnimmt und somit der Betrachter in fast auswegloser Weise mit der Folter Jesu konfrontiert wird. Zum anderen entfällt der

892 Vgl. Martin Schongauer, *das Kupferstichwerk* (1991), 85.

893 Vgl. Warburg (1930), Tafel 13.

894 Vgl. *Die drei großen Bücher von Albrecht Dürer*²(1986), 57.

Ausblick auf das dörfliche Ambiente vor hellem Himmel als hoffnungsvoller Lichtblick und rettender Fluchtpunkt. Durch diese Reduktion des Bildraums präsentiert Dürers Kupferstich das Leid der Geißelung Jesu in einer neuartigen Nahsichtigkeit, der sich der Betrachter kaum entziehen kann. Die enge, niedrige und zudem dunkle, an ein Gefängnis erinnernde Architektur reflektiert dabei nicht nur die Ausweglosigkeit der Lage Jesu, sondern spiegelt auch die seelische Verfassung des Betrachters vor dem Bild wider. Somit weist Dürers Kupferstich der *Geißelung* neue Wege in der Rezeptionsästhetik und bindet den Betrachter in bisher ungeahnter und nahezu auswegloser Weise in das Passionsgeschehen ein.



111 Albrecht Dürer: *Geißelung*
(um 1509), *Kleine Passion*



112 Albrecht Dürer: *Geißelung*
(1512), *Kupferstichpassion*

Die Überwindung der Grenze zwischen Bildraum und Betrachterraum

Die *Geißelung* in Dürers *Kleiner Passion* wird von einer schwarzen Rahmenlinie umschlossen. Diese wirkt als Grenze und Zäsur zwischen Bild- und Betrachterraum. In der *Geißelung* der *Kupferstichpassion* fehlt – wie in allen Blättern dieser Passionsfolge – die begrenzende Linie, so dass das Bildgeschehen vom Betrachter imaginär in den eigenen Bereich weitergedacht werden kann.

In der *Geißelung* der *Kleinen Passion* rücken die Bildfiguren bereits bis an die vordere Bildkante heran und schaffen so eine große Nähe zum Betrachter vor dem Bild. In dem Kupferstich geht Dürer noch einen Schritt weiter. Dort wird das Gewand Jesu, das im Vordergrund auf dem Boden liegt, von der unteren Bildkante

angeschnitten und ragt somit imaginär in den Raum vor dem Bild. Dem Betrachter, der in leichter Untersicht auf die Szene schaut, erscheint es zum Greifen nah. Auch die von der oberen Bildkante angeschnittene Säule, deren Kapitell im Gegensatz zur *Kleinen Passion* nicht mehr zu sehen ist, suggeriert dem Betrachter die Fortführung der Architektur in seinen eigenen Raum außerhalb des Bildes. So wird die Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum aufgehoben und dem Betrachter vermittelt, dass er nicht nur ein externer Zuschauer, sondern Teil des Bildgeschehens ist.

Der fehlende Dialog der Bildfiguren

In der *Geißelung* der *Kleinen Passion* sind Jesus und der Mann am linken Bildrand als Profilfiguren einander zugewandt. Somit entsteht ein Blickkontakt – ein stiller Dialog – zwischen den beiden Bildfiguren. Der Kupferstich der *Geißelung* eliminiert die linke Bildhälfte der *Kleinen Passion*, behält aber die Figur Jesu mit dem nach links gewandten Profil bei. Dies hat zur Folge, dass der Blick Jesu nun keine Bildfigur, sondern einen Punkt außerhalb des Bildgeschehens fixiert. Daraus folgen rezeptionsästhetisch zwei psychologische Konsequenzen: Zum einen ist der Betrachter irritiert, da der Blick der Hauptfigur kein Gegenüber hat, sondern auf etwas schaut, das für den Betrachter im Verborgenen liegt. Zum anderen wird der Betrachter durch die Blickrichtung Jesu nach links – entgegen der Leserichtung – im Bild und damit auch in der dargestellten Passionsszene gehalten. Hinzu kommt, dass im Kupferstich der junge Mann mit der Geißelrute Jesus nicht – wie vom Betrachter zu erwarten – hasserfüllt-straftend, sondern nachdenklich, fast mitleidig anschaut. Dieser Blick wirkt auf den Betrachter irritierend, da das körperliche Agieren und das seelische Empfinden der Bildfigur nicht übereinstimmen. Die Tatsache, dass Jesus den Blick dieses hin und her gerissenen Mannes nicht erwidert, sondern starr nach vorne blickt, lässt auch den Betrachter unerlöst zurück.

Die verborgenen Bildebenen

In der *Geißelung* der *Kleinen Passion* sind alle Bildbereiche gleichmäßig ausgeleuchtet. In der *Geißelung* der *Kupferstichpassion* differenziert Dürer dagegen zwischen dem spotlightartig beleuchteten Vordergrund und einem verdunkelten Hintergrund. Dadurch entstehen zwei unterschiedliche, in der Bildtiefe gestaffelte Ebenen, die psychologisch interessant sind: Im hellen Vordergrund stehen Jesus und die beiden Schergen. Ihr helles Figurendreieck bildet den dominierenden Bildgegenstand. Erst bei genauerem Hinsehen nimmt der Betrachter die vier Figuren im dunklen Hintergrund wahr, die die Geißelung verfolgen. Durch ihre frontale Ausrichtung wirken sie wie verborgene Spiegelbilder des Betrachters, die wie er auf die Szene schauen, allerdings mitleidlos und ohne einzugreifen. Dürer provoziert mit diesen dunklen Bildfiguren den Betrachter, sich von diesen Spiegelbildern zu lösen und, anders als sie, zu erkennen, wer Jesus ist und welche erlösende Konsequenz sein Leiden hat.

Dürers Signatur als eigenständige Figur im Bild

In der *Kleinen Passion* befindet sich das Künstlermonogramm in der *Geißelung* eher unscheinbar im unteren Bildbereich. Durch die liegende Ausrichtung führt es den Betrachter in das Bild hinein. In der *Geißelung* der *Kupferstichpassion* stellt sich Dürer mit seiner Signatur vollkommen anders dar. Monogramm und Datierung stehen auf einer kleinen Tafel am oberen linken Bildrand. Als hellster Bereich der gesamten Bildkomposition und perspektivisch nicht in die Architektur eingebunden erscheint sie äußerst präsent, aber als Fremdkörper in der Szene. Dabei scheint die auf der Tafel eingeschlossene Signatur nicht nur die Situation Jesu im Vordergrund, sondern auch Dürers eigenen Seelenzustand im Angesicht der Geißelung Jesu zu reflektieren. Die Künstlersignatur kann als eigenständige Bildfigur interpretiert werden, die durch ihre frontale Ausrichtung in einen direkten und provokanten Dialog mit dem Betrachter tritt und diesen auffordert, ebenfalls Stellung im Passionsgeschehen zu beziehen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Dürer in seinem Kupferstich der *Geißelung* den Betrachter rezeptionsästhetisch auf eine bisher ungeahnte Weise mit dem Passionsgeschehen konfrontiert. Die Nahsichtigkeit der Szene mit einer spotlightartigen Präsenz der Hauptfiguren, die Nebenfiguren auf einer verborgenen Bildebene, der fehlende Dialog der Figuren untereinander sowie die Orientierung der Szene entgegen der Leserichtung tragen dazu ebenso bei wie die Tatsache, dass Dürer mit seiner äußerst präsenten Signatur als eigenständige Bildfigur einen Dialog mit dem Betrachter vor dem Bild eingeht und ihn auffordert, sich wie er mit dem Dargestellten auseinanderzusetzen. Diese rezeptionsästhetischen Stilelemente finden sich nicht nur in der *Geißelung*, sondern auch in anderen Darstellungen der *Kupferstichpassion*. Dies soll an weiteren Beispielen gezeigt werden.

5.2.2 *Jesus vor Kaiphas* (1512): Zwei Welten

Der Kupferstich *Jesus vor Kaiphas* (Abb. 113) folgt prinzipiell der traditionellen Ikonografie,⁸⁹⁵ greift aber im Einzelnen auf *Jesus vor Kaiphas* der *Grünen Passion* aus dem Jahr 1504⁸⁹⁶ als Vorlage zurück. In beiden Darstellungen sitzt der jüdische Hohepriester Kaiphas am rechten Bildrand auf einem Thron unter einem Baldachin. Von links wird der an Händen gebundene Jesus von mehreren Soldaten herangeführt.

Dürer nimmt in dem Kupferstich Änderungen vor, die Auswirkungen auf die Rezeptionsästhetik haben. So führt er die Bildfiguren in einem Close-up auf engs-

⁸⁹⁵ Siehe Kapitel 4.2.14.

⁸⁹⁶ Vgl. Dürer. Hrsg. von Peter Strieder. Augsburg (1996), 147 (Abb. 162).

tem Raum zusammen. Die dunkle Architektur mit der niedrigen Decke und der fehlende Ausblick auf ein vertrautes städtisches Ambiente vor hellem Himmel vermitteln dem Betrachter eine äußerst bedrückende und ausweglose Atmosphäre, wobei das angeschnittene Podest im Bildvordergrund zwischen Bild- und Betrachtterraum vermittelt. Kaiphas ist als Hauptfigur im Profil nach links gewandt, sein Blick ist auf einen außerhalb des Bildraums liegenden und für den Betrachter nicht einsehbaren Punkt gerichtet. Der traditionelle, durch den biblischen Dialog zu erwartende Blickkontakt zwischen Kaiphas und Jesus unterbleibt. Die differenzierte Beleuchtung führt zu einer Trennung zwischen dem hellen vorderen Bildbereich – der Welt des Kaiphas – und einem verschatteten hinteren Bildbereich – der Welt Jesu. Dürers Signatur befindet sich auf einer ungewöhnlich geformten Tafel an der hinteren Wand. Die Verschattung der Signatur kann als Spiegel von Dürers Seele im Angesicht des Geschehens gedeutet werden, die Frontalität als Indiz für die Konfrontation des Betrachters vor dem Bild mit der zur eigenständigen Bildfigur erhobenen Signatur des Künstlers.



113 Albrecht Dürer: *Jesus vor Kaiphas* (1512), *Kupferstichpassion*

Der Kupferstich der *Dornenkrönung* (1512, Abb. 114) orientiert sich am Holzschnitt der *Dornenkrönung* der *Kleinen Passion* (um 1509, Abb. 61). Wiederum rückt Dürer im Kupferstich die Bildfiguren eng zusammen und ersetzt den lichten Palasthof des Holzschnitts durch einen dunklen Innenraum. Lediglich die verschattete Säulenflucht bietet einen für den Betrachter wenig motivierenden Ausweg aus der Szene und kann wohl als Andeutung des weiteren Leidensweges Jesu gedeutet werden. Im Bildvordergrund dominieren Jesus und die Spötter im hellen Licht das Bildgeschehen. Dagegen treten Pilatus und ein ihm zugewandter Jude eher in den dunklen Hintergrund. Dies gilt auch für eine Bildfigur, deren Gesicht mit verachtend in den Mund gelegten Fingern sich zwar in unmittelbarer Nähe zu Jesu Gesicht befindet.

5.2.3 *Dornenkrönung* (1512): Die Zerrissenheit der Künstlersignatur

Der Kupferstich der *Dornenkrönung* (1512, Abb. 114) orientiert sich am Holzschnitt der *Dornenkrönung* der *Kleinen Passion* (um 1509, Abb. 61). Wiederum rückt Dürer im Kupferstich die Bildfiguren eng zusammen und ersetzt den lichten Palasthof des Holzschnitts durch einen dunklen Innenraum. Lediglich die verschattete Säulenflucht bietet einen für den Betrachter wenig motivierenden Ausweg aus der Szene und kann wohl als Andeutung des weiteren Leidensweges Jesu gedeutet werden. Im Bildvordergrund dominieren Jesus und die Spötter im hellen Licht das Bildgeschehen. Dagegen treten Pilatus und ein ihm zugewandter Jude eher in den dunklen Hintergrund. Dies gilt auch für eine Bildfigur, deren Gesicht mit verachtend in den Mund gelegten Fingern sich zwar in unmittelbarer Nähe zu Jesu Gesicht befindet.

det, durch die Verschattung vom Betrachter aber als verborgene Bildfigur erst bei genauem Hinsehen wahrgenommen wird. Während Jesus im Holzschnitt den Stab des vor ihm sitzenden Mannes ergreift und somit in eine Interaktion mit ihm tritt, vermeidet der aufreizend entspannt auf dem thronartigen Stuhl sitzende Jesus im Kupferstich jeglichen Kontakt mit seinen Spöttern und lässt seinen starren, unbeteiligt wirkenden Blick zu einem Bildpunkt außerhalb des linken Bildrandes wandern. Dürers Monogramm und die Datierung sind auf zwei getrennten Bildtafeln dargestellt. Durch die Positionierung in der unteren linken und der oberen rechten Ecke erfährt die gesamte Bildkomposition eine spannungsreiche Aufladung. Die Signatur – und damit der Künstler selbst – scheint zerrissen angesichts der Verspottung und der Schläge, die Jesus erleiden muss. Dabei sucht vor allem die helle, frontal an der unteren Bildkante aufgestellte Tafel mit dem Künstlermonogramm den herausfordernden Kontakt zum Betrachter vor dem Bild.



114 Albrecht Dürer: *Dornenkrönung* (1512), *Kupferstichpassion*

5.2.4 *Kreuzigung* (1511): Die menschliche Ruhe vor der göttlichen Unruhe

In seinem Kupferstich der *Kreuzigung* (Abb. 116) orientiert sich Dürer an der traditionellen Ikonografie, wie sie auch die *Kreuzigung* in Schongauers *Kupferstichpassion* (letztes Drittel 15. Jh., Abb. 115) zeigt. In Schongauers Vorlage sind sechs Bildfiguren zu sehen. In Dürers Kupferstich fallen zunächst nur die drei Figuren der hellen Deesis-Gruppe mit Maria, Jesus und Johannes im Bildvordergrund auf. Erst bei genauerem Betrachten offenbaren sich in dem unmittelbar dahinter liegenden dunkleren Bildbereich eine trauernde Frau, die kniende Maria Magdalena sowie ein Soldat am rechten Bildrand. Dieser ist im Profil nach links gewandt und besitzt kein direktes Gegenüber, so dass wiederum ein fehlender Dialog im Bild inszeniert wird. Auffällig ist auch Dürers Gestaltung des Himmels in der *Kreuzigung*. Statt des weiten hellen Landschaftsausblicks wie in Schongauers Kupferstich stellt Dürer

seine Kreuzigungsszene vor einen changierenden Himmel, der wie eine unruhige Bühnenwand das Geschehen begrenzt. Die bizarre Dunkelheit, die nichts mit dem natürlichen Nachthimmel in Dürers Kupferstichen *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* gemein hat, steht im irritierenden Gegensatz zu der Ruhe der menschlichen Bildfiguren im Vordergrund. Allein das Lendentuch Jesu greift die Bewegtheit des Himmels auf und weist auf ein göttlich-transzendentes Geschehen hin.



115 Martin Schongauer: *Kreuzigung* (letztes Drittel 15. Jh.), *Kupferstichpassion*



116 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (1511), *Kupferstichpassion*

5.2.5 *Höllenfahrt Christi* (1512): Der veränderte Blickwinkel

In den Kupferstichen der *Geißelung* und der *Dornenkrönung* orientiert sich Dürer an seinen gerade publizierten Holzschnitten der *Kleinen Passion*. Es ist davon auszugehen, dass ein zeitgenössischer Betrachter der *Kupferstichpassion* mit diesen Holzschnitten vertraut war. Umso bedeutender sind daher die rezeptionsästhetischen Veränderungen, die Dürer in den beiden gestochenen Passionsszenen vornimmt.

Besonders deutlich wird dieses Spiel mit dem Betrachter in Dürers Kupferstich der *Höllenfahrt Christi* (Abb. 118) im Vergleich zum Holzschnitt der *Kleinen Passion* (um 1509, Abb. 117). In der *Kleinen Passion* ist Christus in der Unterwelt eine Stufe hinabgestiegen und zieht in leicht vorgebeugter Haltung einen Menschen mit seiner rechten Hand aus der Vorhölle. Die Siegesfahne in seiner linken Hand flattert triumphierend über der Szene. Adam, Eva und Moses verfolgen als bereits Errettete

das Geschehen, während dämonische Wesen erfolglos mit spitzen Stangen auf sie einstechen. Dürer übernimmt in seinem Kupferstich der *Höllenfahrt Christi* die Ikonografie der Vorlage, dreht die Szene jedoch um 90° im Uhrzeigersinn. Für einen mit Computertechnik vertrauten Betrachter des 21. Jahrhunderts mag dies wenig erstaunlich sein. Auf einen Betrachter des beginnenden 16. Jahrhunderts muss diese Veränderung jedoch revolutionär gewirkt haben.

Die veränderte Ansicht einer vertrauten Passionsszene führt dabei auch psychologisch zu einem neuen Blickwinkel, da der Betrachter sich in Dürers Kupferstich nicht mehr auf der sicheren Seite der Erretteten, sondern ebenso unvermittelt wie ausweglos in der Vorhölle wiederfindet. Dürer steigert diesen Eindruck noch, indem er die verzweifelt um Rettung flehenden Bildfiguren in der Vorhölle an der unteren Bildkante anschneidet. Dadurch überwinden diese nicht nur die Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum, sondern werden durch die Rückenansicht auch zu Identifikationsfiguren für den Betrachter selbst.



117 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi*
(um 1509), *Kleine Passion*



118 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (1512), *Kupferstichpassion*

In den Kupferstichen der *Geißelung* und der *Dornenkrönung* konfrontiert Dürer den Betrachter mit einer engen, niedrigen und dunklen Szenerie. Der Bildvordergrund der *Höllenfahrt Christi* greift diese bedrückende Atmosphäre mit der Vorhölle samt Flammen und teuflischem Dämon auf, stellt ihr aber einen hellen, lichten und gegenstandslosen Hintergrund gegenüber, der grenzenlose Freiheit suggeriert. Diese Nicht-Reduktion des Bildraums als rezeptionsästhetisches Stilmittel kann als

Hinweis verstanden werden, dass die Enge der menschlichen Dimension mit der Höllenfahrt Christi endgültig überwunden ist. So bedrückend die Kupferstiche der *Geißelung* und der *Dornenkrönung* auf den Betrachter gewirkt haben mögen, so befreiend erscheint nun die *Höllenfahrt Christi* trotz des düsteren Vordergrundes. Dürers Signatur spiegelt diese Ambivalenz zwischen höllischer Verzweiflung und christlicher Errettung ebenfalls wider: Während das Monogramm auf dem Stein im Bildvordergrund – in Solidarität mit dem Betrachter – in der Vorhölle auf Erlösung hofft, steht die Datierung bereits befreit und fast triumphierend in unmittelbarer Nähe der Siegesfahne Christi vor dem hellen Hintergrund.

5.2.6 *Gebet am Ölberg* (1508): Jesu Menschlichkeit aus der Sicht von Ostern

Die *Höllenfahrt Christi* ist nicht die einzige Passionszene, in der Dürer eine traditionelle Ikonografie in veränderter Ansicht zeigt. Auch im *Gebet am Ölberg* (Abb. 119), nach der *Beweinung* die früheste Darstellung der Passionsfolge, dreht Dürer die vertraute Ansicht und zeigt dem Betrachter unverhofft einen neuen Zugang zum Passionsgeschehen. In vielen Darstellungen des *Gebets am Ölberg*, die um 1500 entstanden, wird der betende Jesus in Seitenansicht oder in leichter Rückenansicht gezeigt, während der Engel von der Seite in das Bild hineinschwebt. Eine solche Ikonografie findet sich unter anderem in der *Karlsruher Passion* (um 1465)⁸⁹⁷, in Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475)⁸⁹⁸, im *Speculum passionis* (1507, Abb. 44) sowie in Dürers *Großer Passion* (um 1496)⁸⁹⁹ und *Kleiner Passion* (um 1509, Abb. 45). In seinem Kupferstich *Gebet am Ölberg* wendet Dürer die Jesusfigur nun in eine



119 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (1508), *Kupferstichpassion*

897 Vgl. *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik*. Hrsg. von Stefan Roller. Katalog zur Ausstellung in Karlsruhe vom 4. April bis 30. Juni 1996. Ostfildern-Ruit (1996), 18.

898 Vgl. *Martin Schongauer, das Kupferstichwerk* (1991), 79.

899 Vgl. *Drei große Bücher von Albrecht Dürer*²(1986), 53.

Vorderansicht und präsentiert den Engel bilddominant in Rückenansicht. Dadurch wird der Engel zur Identifikationsfigur für den Betrachter vor dem Bild. In der traditionellen Ikonografie des *Gebets am Ölberg* wird der Betrachter durch die schlafenden Jünger und damit über die Menschen in das Bild und zu Jesus geleitet. In Dürers Kupferstich ist es der Engel und damit Gott selbst, der den Betrachter in das Bildgeschehen führt. Dürers Kupferstich zeigt Jesus im Angesicht des nahenden Todes in seiner Zwiesprache mit Gott in höchst menschlicher Verzweiflung – eine Situation, die ein zeitgenössischer Betrachter um 1500 wohl aus eigener Lebenserfahrung nachvollziehen konnte. Doch gerade in dieser Situation lässt Dürer den Betrachter mit Gottes Augen auf das Geschehen schauen – und damit aus der Sicht von Ostern. Durch die Drehung des Engels gelingt es Dürer, den Betrachter wie schon in der *Höllenfahrt Christi* in einem neuen Kontext in das Bildgeschehen einzubinden. In der *Höllenfahrt Christi* sind es die Rückenfiguren der verzweifelten Menschen, die den Betrachter in der Vorhölle gefangen halten. Im *Gebet am Ölberg* ist es das Wissen, dass der Betrachter trotz der menschlichen Verzweiflung Jesu voller Gottvertrauen auf die Szene schauen kann.

5.2.7 Zusammenfassende These zur Rezeptionsästhetik der *Kupferstichpassion*

Dürer nutzt in seiner *Kupferstichpassion* verschiedene rezeptionsästhetische Stilmittel, um den Betrachter in das Passionsgeschehen einzubeziehen. Dazu gehören die Engführung von Bildraum bzw. Bildfiguren im Sinne eines Close-up, die Aufhebung der Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum, der fehlende Dialog der Bildfiguren untereinander sowie die Gestaltung von verborgenen Bildebenen. Dürers Signatur kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, da sie als eigenständige Figur in das Bild eintritt und einen Dialog zum Betrachter provoziert. Die bewusste Drehung der traditionellen Ikonografie bei einigen Passionsszenen vermittelt dem Betrachter zudem einen veränderten Blickwinkel. Dürer geht somit in seiner *Kupferstichpassion* rezeptionsästhetisch neue Wege und bindet den Betrachter in einer bis dahin ungeahnten und oft psychologisch-irritierenden Weise in das Bildgeschehen ein.

5.3 Die theologischen Aspekte der *Kupferstichpassion*

Im Folgenden sollen die theologischen Aspekte der *Kupferstichpassion* betrachtet werden. Dabei stehen zwei Fragen im Vordergrund:

1. Welches Jesus-Bild vermittelt Dürer in den einzelnen Szenen seiner *Kupferstichpassion*?
2. Welche theologischen Aussagen finden sich in den beiden zentralen Szenen der *Kupferstichpassion* *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus*?

5.3.1 Das Jesusbild in der *Kupferstichpassion*: Vom wahren Menschen zum wahren Gott

Auf dem Konzil von Chalkedon im Jahr 451 nach Chr. wurde festgelegt, dass Jesus Christus wahrer Mensch und wahrer Gott ist.⁹⁰⁰ Jeder Künstler, der die Passion Jesu gestaltete, musste sich zwangsläufig mit diesem Dogma auseinandersetzen und Wege finden, es umzusetzen. Auch für Dürers *Kupferstichpassion* stellt sich daher die Frage, wie die doppelte Natur Jesu Christi dargestellt ist.

In Schongauers *Kupferstichpassion*, der inhaltlichen Vorlage für Dürers Passionsfolge,⁹⁰¹ ist Jesus Christus nur in den Szenen der *Höllenfahrt Christi* und der *Auferstehung* durch den Kreuznimbus eindeutig in seiner göttlichen Natur zu sehen. Allerdings zeigt Schongauer auch in allen anderen Passionsszenen Jesus als souveräne Bildfigur in großer Ruhe und Gelassenheit, die das Leid mit göttlicher Leichtigkeit erträgt: In der *Gefangennahme* verfolgt Jesus interessiert, wie Petrus den Knecht Malchus traktiert, in der *Kreuztragung* scheint das Kreuz auf Jesu Schulter zu schweben und selbst in der *Kreuzigung* erscheint der Gesichtsausdruck Jesu entspannt.⁹⁰² Schongauer lässt somit keinen Zweifel daran, dass – nach seiner Interpretation – trotz des Leides die göttliche Natur Jesu allgegenwärtig ist.

Im Vergleich dazu präsentiert Dürer in den Holzschnitten seiner *Kleinen Passion* kein solch einheitliches Jesusbild. Dort gibt es einerseits Szenen wie das *Abendmahl*, *Ecce Homo* oder die *Kreuzigung*, in denen Jesus schon vor der *Auferstehung* durch den Kreuznimbus in seiner göttlichen Natur ausgewiesen ist. Auch in der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* erscheint der übergroße und mit aller Gewalt zuschlagende Jesus in seiner Bilddominanz als übernatürlicher Gottessohn. Andererseits gibt es Szenen wie *Jesus von Hannas* oder die *Kreuztragung*, in denen Jesus bildkompositorisch in größter Erniedrigung und menschlichem Leid gezeigt

900 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 279.

901 Vgl. Scherbaum *Kupferstich-Passion* (2001), 125.

902 Vgl. Martin Schongauer, *das Kupferstichwerk* (1991), 81, 93 und 95.

wird.⁹⁰³ Somit findet sich in der *Kleinen Passion* kein kontinuierliches Konzept zur Natur Jesu Christi.

In Dürers *Kupferstichpassion* ist dies anders. Hier inszeniert Dürer Jesus Christus als eine Figur, die in der Passion den Wandel vom wahren Menschen zum wahren Gott durchlebt. Dies soll im Folgenden erläutert werden.

Christus als Schmerzensmann: Der nahe Gottessohn

Dürers *Kupferstichpassion* beginnt mit der Darstellung *Christus als Schmerzensmann*. (Abb. 121). Bereits in diesem Titelblatt präsentiert Dürer eine innovative Bildkomposition. Das mögen zwei Vergleiche verdeutlichen. In Schongauers Kupferstich *Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes* (Abb. 120) steht der leidende Christus inmitten von Maria und Johannes, die als Mittler zwischen den Menschen und Gott fungieren. Engel rücken die Darstellung in ein transzendentes Licht. Auf Dürers Titelblatt der *Kleinen Passion* (um 1509, Abb. 25) dagegen sitzt Christus als einsamer Schmerzensmann mit Kreuznimbus und Wundmalen auf einem Stein, den Kopf kummervoll in die Hand gestützt. In beiden Werken steht das ewigwährende Leid Christi im Mittelpunkt, um den Betrachter zur *compassio* aufzurufen.

Im Titelblatt der *Kupferstichpassion* (Abb. 121) verfolgt Dürer dagegen ikonografisch ein neuartiges Konzept. Dort steht Christus als Schmerzensmann in einem architektonischen Ensemble aus Stufen, Säule und Rundbogen, im Hintergrund erhebt sich der Kreuzeshügel von Golgatha. Mit dieser Szenerie stellt Dürer den Schmerzensmann erstmals in Raum und Zeit. Dieser Realitätsbezug vermittelt dem Betrachter das Gefühl eines ihm bekannten Ambientes und befreit die Szenerie von der Transzendenz der früheren Darstellungen. Damit inszeniert Dürer einen dem Betrachter nahen Gottessohn.

In der Darstellung weist Dürer zum einen durch die Wundmale und die Geißelsäule auf die „unaufhörliche Passion“⁹⁰⁴ Jesu hin. Zum anderen verkündet er in dem auferstandenen Christus aber auch die Erlösung. Wie von Scherbaum postuliert, zeigt Dürer in dem Kupferstich Jesus Christus als wahren Menschen und wahren Gott in einer Person – „als Mensch tot und als Gott lebend“⁹⁰⁵ – und inszeniert damit bereits auf dem Titelblatt die Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi als programmatische Überschrift der gesamten *Kupferstichpassion*. Der am Kreuz gestorbene Jesus bringt in Gestalt des auferstandenen Christus die Erlösung für die Menschen. Die von allem Irdischen losgelöste Künstlersignatur am freien Himmel scheint diese Erlösung bereits vorwegzunehmen und so auch den Betrachter in seiner Erlösungshoffnung zu versichern.

Ungewöhnlich ist auch Dürers Darstellung von Maria und Johannes. Klein und unscheinbar schauen sie aus der linken unteren Ecke zu Christus auf. Ihr Gebet

903 Siehe Kapitel 4.2.

904 Panofsky²(1995), 185.

905 Scherbaum *Kupferstich-Passion* (2001), 130.



120 Martin Schongauer: *Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes* (letztes Drittel des 15. Jh.), Kupferstich



121 Albrecht Dürer: *Christus als Schmerzensmann* (1509) Titelblatt der *Kupferstichpassion*

scheint weniger dem Betrachter zu dienen – der in Aufsicht auf die beiden blickt – sondern vielmehr ihrem eigenen Seelenheil. Folgerichtig fällt Christi Blut aus der Seitenwunde auf ihre Köpfe als Zeichen der Erlösung. Maria und Johannes sind in Dürers Kupferstich nicht mehr wie in Schongauers Darstellung Mittler zwischen Gott und Mensch. Vielmehr werden sie selbst als Menschen präsentiert, die der Erlösung bedürfen und diese auch erhalten. Damit werden Maria und Johannes zu geistigen Identifikationsfiguren für den Betrachter⁹⁰⁶ und fordern diesen auf, so wie sie in eine unmittelbare Beziehung zu Christus zu treten.

Dürer verleiht den beiden Figuren porträtartige Züge: Maria mit den großen, etwas hervorstehenden Augen, den geschwungenen Augenbrauen und der langen Nase mit der etwas breiteren Nasenspitze, Johannes mit dem langen, hageren Gesicht, den tief liegenden Augen, dem kantigen Unterkiefer und dem kräftigen Hals. Hat Dürer hier vielleicht reale Menschen seiner Zeit dargestellt? Hat er möglicherweise sogar seine Frau Agnes und sich selbst als Betende ins Bild gesetzt? Zwar weist die antikisierende Kleidung der Figuren sowie die bartlose Männerfigur traditionell auf Maria und Johannes hin. Doch ihre bildliche Erniedrigung, vor allem gegenüber dem Betrachter, überrascht. Ein Vergleich der Marienfigur mit dem

⁹⁰⁶ Vgl. Hass (2000), 222.

10 Jahre später entstandenen Porträt von *Agnes Dürer als Hl. Anna* (1519, Abb. 122) zeigt Entsprechungen in der Physiognomie beider Figuren. Ebenso kann das Selbstporträt von Dürer auf der Zeichnung *Der kranke Dürer* (um 1510)⁹⁰⁷ mit den markanten Gesichtszügen der Johannes-Figur assoziiert werden. In diesem Kontext ist auffallend, dass Dürer die Johannesfiguren in den Kupferstichen der *Kreuzigung* (Abb. 103) und *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (Abb. 102) wesentlich jugendlicher und mit rundem Gesicht darstellt. Sollte sich Dürer tatsächlich mit seiner Frau in dem Titelblatt der *Kupferstichpassion* als gläubige Christen inszeniert haben, könnte dies als persönliches Glaubenszeugnis gewertet werden und zugleich die oftmals kritisch hinterfragte Beziehung von Albrecht und Agnes Dürer⁹⁰⁸ in einem neuen Licht erscheinen lassen. Unabhängig von dieser bisher noch nicht diskutierten Frage, ob sich hinter den Bildfiguren von Maria und Johannes reale Porträts verbergen, verheißen die beiden betenden und zu Christus aufblickenden Figuren des Titelblattes der *Kupferstichpassion* eine unmittelbare Gottesbeziehung, wie sie auch in der Passionsmystik propagiert und wenige Jahre später von Luther postuliert werden wird.



122 Albrecht Dürer: *Agnes Dürer als heilige Anna* (1519), Zeichnung

Gebet am Ölberg: Und er geriet in Todesangst

Im Kupferstich *Gebet am Ölberg* (1508, Abb. 119), der ersten Passionsszene nach dem Titelblatt, zeigt Dürer Jesus in höchster Emotionalität: „Und er geriet in Todesangst und betete heftiger.“⁹⁰⁹ Die Arme verzweifelt erhoben, schaut Jesus mit hilfesuchendem Blick und offenem Mund zu einem Kreuz tragenden Engel auf. Doch nicht nur die Gestik und die Physiognomie, auch das wallende Gewand zeugt von der zutiefst menschlichen Angst, die Jesus in diesem Moment durchlebt. Dürer inszeniert das Gebet als Dialog zwischen Jesus und Engel, zwischen Mensch und Gott. Jesus schaut zu dem Engel auf, als rufe er ihm zu: „Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir.“⁹¹⁰ Die stumme Antwort des Engels ist das Kreuz, das er Jesus ruhig entgegenstreckt. Jesus wiederum scheint dieses Kreuz mit seiner rechten Hand

907 Vgl. Winkler ((1937), Abb. 482.

908 vgl. Schauerte (2012), 51–52.

909 Lk 22,44.

910 Lk 22,42.

fast zu berühren, als wolle er sagen: „Doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe!“⁹¹¹ Der Dualismus von Mensch und Gott spiegelt sich auch in der Beleuchtung der Bildkomposition wieder. Trotz des hellen Gewandes ist Jesus von dem dunklen Nachthimmel umfungen, der Engel erstrahlt dagegen in einer göttlichen Lichttaureole. Dürer präsentiert Jesus somit als äußerst emotional-menschliche Figur, die in dem Engel sein göttliches Gegenüber hat.

Interessant ist in diesem Kontext – wie bereits bei der rezeptionsästhetischen Analyse vorgestellt⁹¹² – dass Dürer irritierenderweise nicht die schlafenden Jünger, sondern den Engel und damit Gott selbst als Identifikationsfigur für den Betrachter wählt. Der Betrachter sieht auf den menschlich leidenden Jesus und kann dessen Not aus eigener Lebenserfahrung nachvollziehen. Dürer lässt den Betrachter aber nicht in dieser Verzweiflung stehen, sondern mutet ihm zu, mit den Augen Gottes und damit mit dem Wissen um das Osterereignis auf den verzweifelt-betenden Jesus zu schauen. Dieser Blick von Ostern her – der schon im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* vorbereitet wird – steht wie ein Motto über dieser ersten Passionszene und verheißt dem Betrachter die Glaubenseinstellung, mit der er auch die weiteren Szenen der Passionsfolge erleben soll.

Von der *Gefangennahme* zur *Kreuzigung*: Jesus mit göttlicher Souveränität

Bereits in der darauffolgenden Szene der *Gefangennahme* (Abb. 110) verändert Dürer das Jesusbild. In großer Ruhe nimmt Jesus trotz der herannahenden und ihn umzingelnden Soldaten den Kuss entgegen, mit dem Judas ihn an die Hohepriester verrät. Die göttliche Souveränität Jesu steht dabei im Widerspruch zu der menschlichen Untertätigkeit des Judas und der hemmungslosen Brutalität Petri. Die Worte „Steck das Schwert die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir der Vater gegeben hat.“⁹¹³, die Jesus an Petrus richtet, reflektieren dabei die Worte Jesu im Gebet am Ölberg „Abba, Vater, alles ist dir möglich; nimm diesen Kelch von mir.“⁹¹⁴ und deuten somit auch sprachlich den wahren Gott an.

In den nun folgenden Gerichtsszenen erträgt Jesus die Schläge und den Spott ebenso wie das Todesurteil mit fast stoischer und damit göttlicher Ruhe. Wenn Jesus in *Jesus vor Kaiphas* (Abb. 113) und *Jesus vor Pilatus* (Abb. 133) noch den Blickkontakt zu seinem Richter sucht, wirkt er in der *Geißelung* (Abb. 112) und der *Dornenkrönung* (Abb. 114) durch den Blick auf einen außerhalb des Bildgeschehens gerichteten Punkt wie in einer anderen Welt. Vor allem in der *Dornenkrönung* erscheint die Körperhaltung Jesu angesichts der Folter geradezu provozierend gespannt. In der *Kreuztragung* (Abb. 108) scheint das Kreuz keinerlei Gewicht zu besitzen und die entspannte Körperhaltung sowie das wehende Lententuch in der

911 Lk 22,42.

912 Siehe Kapitel 5.2.6.

913 Joh 18,11.

914 Mk 14,36.

Kreuzigung (Abb. 103) verweisen weniger auf den menschlich-verzweifelten Ausruf „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen.“⁹¹⁵ aus dem *Markus-Evangelium* als vielmehr auf das göttlich-wissende „Es ist vollbracht“⁹¹⁶ des *Johannes-Evangeliums*. Dürer konfrontiert den Betrachter in all diesen Szenen mit einer Jesusfigur, in der dieser zwar die göttliche Souveränität erahnen kann, aber noch keinen eindeutigen Beweis dafür erhält.

Höllenfahrt Christi: Der strahlende Christus

Diese Diskrepanz wird unmittelbar nach der *Kreuzigung* in der *Höllenfahrt Christi* (Abb. 118) aufgelöst. Dort zeigt Dürer Christus mit strahlendem Kreuznimbus und vor übernatürlich hellem Hintergrund. Bei seiner Erlösung der Menschen aus der Vorhölle ist Christus der wahre Gottessohn.

Beweinung und Grablegung: Der tote Jesus

In den beiden nachfolgenden Szenen der *Beweinung* (Abb. 109) und der *Grablegung* (Abb. 105) stellt Dürer den Leichnam Jesu dar. Während der göttliche Christus in der Vorhölle wirkt, gehört seine sterbliche Hülle in die menschliche Welt. In der *Grablegung* weicht Dürer dabei von der traditionellen deutschen Ikonografie des parallel zur unteren Bildkante stehenden Sarkophags ab⁹¹⁷ und zeigt diesen schräg nach hinten orientiert. Erst durch diese, in der *Grünen Passion* vorbereitete Veränderung bietet sich Dürer die Möglichkeit, in der *Grablegung* die tote Jesusfigur aus dem Gemälde der *Beweinung* von Mantegna (1470–1474)⁹¹⁸ zu adaptieren. Dort liegt Jesus herausgelöst aus dem biblischen Kontext auf einem häuslichen Totenbett. Die unnatürlich aufgestellten Handgelenke deuten die Leichenstarre an. Hier ist ein verstorbener Mensch zu sehen. Wenn Dürer gerade dieses bekannte Gemälde Mantegnas zitiert – das ihn vielleicht schon zu seiner 1503 datierten Zeichnung *Der tote Christus*⁹¹⁹ inspiriert haben mag – ist es wohl nicht nur eine Reminiszenz an den von ihm verehrten italienischen Künstler,⁹²⁰ sondern auch ein Indiz dafür, dass Dürer in seinem Kupferstich der *Grablegung* tatsächlich den toten Körper Jesu und damit allein die menschliche Hülle darzustellen sucht.

915 Mk 15,34.

916 Joh 19,30.

917 Eine solche Ikonografie findet sich in der *Grablegung* von Schongauers *Kupferstichpassion* (vgl. Martin Schongauer, *das Kupferstichwerk* (1991), 97.) sowie im *Speculum passionis* (Abb. 80) und in Dürers *Kleiner Passion* (Abb. 81).

918 Vgl. Lightbown, Ronald: *Mantegna*. Oxford (1986), Abb. 23, Tafel 10 X.

919 Die Zeichnung *Kopf des toten Christus* (1503) findet sich in: *Der frühe Dürer* (2012), Kat. 191.

920 Vgl. Grebe ²(2013), 41.

Auferstehung: Der Auferstandene als universaler Gott

In der abschließenden *Auferstehung* (Abb. 106) lässt Dürer keinen Zweifel mehr, dass es sich hier um Christus in seiner göttlichen Natur handelt. Da ist zum einen der Kreuznimbus, der mit seinen Strahlen den gesamten Nachthimmel erobert und die Göttlichkeit Christi anzeigt. Da ist zum anderen der Verweis auf die antike Statue des *Apoll von Belvedere*,⁹²¹ dessen Körperhaltung Dürer für den auferstandenen Christus rezipiert⁹²² und durch diese körperliche Imitation des antiken Gottes die göttliche Natur des auferstandenen Christus verdeutlicht.⁹²³

Zusammenfassend kann postuliert werden, dass Dürer in seiner *Kupferstichpassion* bestrebt ist, dem Betrachter ein in sich stimmiges Jesusbild zu vermitteln. Bereits das Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* greift das dogmatische Thema der Zwei-Naturen-Lehre Christi auf und zeigt den Auferstandenen sowohl als vom Leid gezeichneten wahren Menschen als auch als den die Erlösung bringenden wahren Gott. Während Jesus im *Gebet am Ölberg* noch in menschlicher Verzweiflung zu sehen ist, weisen die nachfolgenden Szenen, in denen Jesus Spott und Gericht mit stoischer Ruhe erträgt, auf seine Göttlichkeit hin. Doch erst in der *Höllenfahrt Christi* erhält der Betrachter mit dem Kreuznimbus den eindeutigen Bildbeweis, dass Christus tatsächlich wahrer Gott ist. In der *Beweinung* und der *Grablegung* ist Jesus als menschlicher Leichnam zu sehen, in der *Auferstehung* durch die Anspielung auf Apoll endgültig als wahrer Gott. Der Betrachter, den Dürer von vornherein in dem Wissen um das Osterereignis auf die Passion schauen lässt, kann somit die Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi nachvollziehen und miterleben.

5.3.2 Das zentrale Bildpaar *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* als Engführung der theologischen Aussage der *Kupferstichpassion*

Nachdem das übergreifende theologische Thema der *Kupferstichpassion* herausgearbeitet wurde, sollen nun die beiden zentralen Szenen der Passionsfolge – *Ecce*

921 Vgl. Panofsky²(1995), 190.

922 Dabei ist zu berücksichtigen, dass Dürer die Götterstatue noch ohne den rechten Arm kannte, da dieser erst nach Dürers Tod gefunden und hinzugefügt wurde (vgl. Hintzen-Bohlen, Brigitte: *Zum Apollon vom Belvedere. „Delphisches“ in Pergamon?* In: *Ikonographia: Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge*. Hrsg. von Bazon Brock. München (1990), 11.).

923 Auch in seinem 1508/09 datierten Entwurf zum *Lehrbuch der Malerei* zieht Dürer einen Vergleich zwischen Apoll und Christus, wenn er schreibt: „Dan zw gleicher weis, wy sy dy schönsten gestalt eines menschen haben zw gemessen jrem abgot Abblo, also wollen wyr dy selb mos prawchen zw Crysto dem herren, der der schönste aller welt ist.“ (*Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 104.). Auch dort ist es gerade die körperliche Schönheit, die die Parallele zwischen dem antiken Gott Apoll und Jesus Christus als Gottessohn betont.

Homo und *Handwaschung des Pilatus* – genauer betrachtet und hinsichtlich ihrer theologischen Aussage hinterfragt werden. Die beiden Kupferstiche sind nicht nur als zentrales Paar der Passionsfolge bildkompositorisch aufeinander bezogen, sondern nehmen auch wegen ihrer innovativen Ikonografie eine Sonderstellung innerhalb der *Kupferstichpassion* ein. So wird in *Ecce Homo* nicht die traditionell aufgewühlte, den Kreuzestod Jesu fordernde Volksmenge gezeigt, sondern ein stummer Dialog zwischen Jesus und einem zeitgenössisch gekleideten Edelmann inszeniert. Die *Handwaschung des Pilatus* besitzt allein wegen des detailreichen Bildhintergrunds mit Stadtanlage und Landschaftsausblick ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der oft düsteren und engen Raumkonstruktionen der Passionsfolge. Daher sollen diese beiden Szenen nun gesondert betrachtet und hinsichtlich ihrer theologischen Aussage hinterfragt werden.

5.3.2.1 *Ecce Homo*: Sehen als Weg zur Erkenntnis

Dürers Kupferstich *Ecce Homo* (1512, Abb. 123) zeigt auf den ersten Blick die traditionelle deutsche Ikonografie, die auch in Schongauers Kupferstich *Ecce Homo* (um 1475, Abb. 20) zu sehen ist. Am linken Bildrand steht Jesus, mit der Dornenkrone als vermeintlicher König geschmückt, auf einem Podest vor dem Palast des römischen Statthalters in Jerusalem. Der neben ihm stehende Pilatus fordert die Volksmenge vor der Treppe mit den Worten „Sehet, welch ein Mensch!“⁹²⁴ auf, von ihrer Kreuzigungsforderung abzulassen.⁹²⁵ Erst auf den zweiten Blick ist zu sehen, dass Dürer zwar die Bildkomposition der Vorlage adaptiert, nicht aber das Verhalten der Volksmenge. In Schongauers Stich werden die Männer vor den Stufen wild gestikulierend, Jesus verspottend und schreiend gezeigt. Dürer dagegen stellt nur eine einzige Figur in das helle Licht vor den Palaststufen: Einen Edelmann, der mit seiner zeitgenössischen Kleidung und seinen hohen Stiefeln ein Zitat des Juden in Schongauers Kupferstich darstellt. Doch während Schongauer diesen Mann mit großer Körperspannung, erregt schreiend und mit Seil und Hammer als Verweis auf die Kreuzigung präsentiert, lässt Dürer den Edelmann in großer Ruhe und Entspannung – das Knie des rechten Beins ist als Spielbein leicht gebeugt – vor den Stufen stehen und mit leicht geneigtem Kopf zu Jesus aufblicken.⁹²⁶

Dürer konfrontiert den Betrachter mit einer neuen Blickweise auf die *Ecce Homo*-Szene. Es geht nicht mehr um die im Bibeltext geschilderte Kreuzestodforderung der Juden, sondern um die Reflexion der Worte *Sehet, welch ein Mensch!* Als bilddominante Figur schaut der Edelmann zu Jesus auf, als überlege er, wer dieser

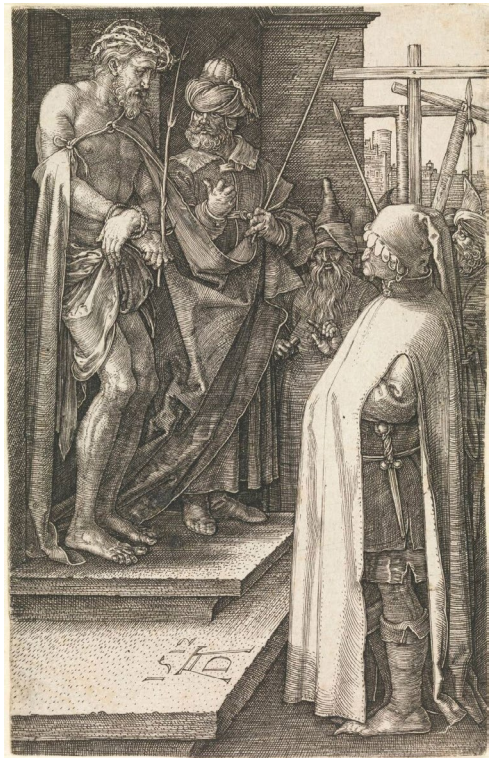
924 Joh 19,5.

925 Siehe auch Kapitel 3.3.2.4.

926 Die Wirkung der Figur des Edelmanns ist unter anderem daran zu erkennen, dass der italienische Maler Andrea del Sarto die Bildfigur drei Jahre später in dem Fresko *Predigt Johannes des Täufers* (1515) des florentinischen Scalzi-Klosters zitiert (vgl. Panofsky²(1995), 192).

Jesus sei. Auch wenn der Edelmann noch unentschlossen sein mag, seine Körperhaltung als Spiegelbild Jesu und sein Dolch am Gürtel als Analogie zu den Kreuzen im Hintergrund, die alle aus dem Kopf des Mannes entspringen scheinen, lassen den Betrachter erahnen, dass der Edelmann in Jesus den Christus erkennen wird.⁹²⁷

In seinem Kupferstich *Ecce Homo* präsentiert Dürer dem Betrachter vordergründig eine vertraute Bildkomposition und wiegt ihn so in scheinbarer Sicherheit. Tatsächlich aber verändert Dürer die Vorlage in einer für den Betrachter irritierend-manipulativen Weise: Aus der den Kreuzestod fordernden Volksmenge wird ein nachdenklicher Edelmann, aus der aufgewühlten Stimmung ein ruhiges, fast zeitloses Geschehen, aus der Verbildlichung des biblischen Textes die Transformation in ein mystisches Sehen als Erkennen im Sinne Heinrich Seuses:



123 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (1512)
Kupferstichpassion

„Willst Du mich schauen in meiner ungewordenen Gottheit, sollst Du mich hier erkennen und lieben lernen in meiner leidenden Menschheit; denn dies ist der schnellste Weg zur ewigen Seligkeit.“⁹²⁸

Der zeitgenössisch gekleidete Edelmann in Dürers Kupferstich erscheint dabei nicht nur als Identifikationsfigur für den Betrachter im Bild, sondern auch als dessen Imitation. So wie der Edelmann in der biblischen Szene reflektiert auch der vor dem Kupferstich meditierende Betrachter die Bedeutung der Worte *Sehet, welch ein Mensch!* im Angesicht des leidenden Jesus – ein Kunstgriff, den Dürer in dieser Konsequenz nur in dieser Szene der *Kupferstichpassion* verwirklicht. Der Betrachter ist im Bild präsent und muss sich nun in seiner mystischen Versenkung aus größter Nähe mit der entscheidenden Frage auseinandersetzen: Wer ist dieser Jesus, wahrer Mensch oder wahrer Gott? Dürers Edelmann schaut ewig nachdenkend auf die Jesusfigur. Dem Betrachter des Kupferstichs jedoch offenbart Dürer in den 16 Blättern

927 Siehe Kapitel 3.3.2.4.

928 Seuse³(2007), 33.

der *Kupferstichpassion* seine ganz persönliche Antwort, indem er in jeder Passionszene aufs Neue die Rolle Jesu Christi in seiner menschlichen und göttlichen Natur hinterfragt und interpretiert.

Durch die innovative Bildfigur des zeitgenössischen Edelmannes als Imitation des Betrachters vor dem Bild hebt Dürer die johanneischen Worte *Sehet, welch ein Mensch!* aus dem biblischen Kontext heraus und transformiert sie in eine universale Aufforderung, durch das Schauen auf das Leid Jesu die Göttlichkeit Christi zu erkennen. Dieses *Sehen als Erkennen* spiegelt sich auch in den kunsttheoretischen Überlegungen wider, die Dürer zeitgleich für sein *Lehrbuch der Malerei* formuliert:

„Dan der aller edelst sin der menschen ist sehen.“⁹²⁹
Denn der alleredelste Sinn der Menschen ist das Sehen.

Auf diese Symbiose von Kunst und Kunsttheorie in Bezug auf das Sehen wird in einem eigenen Kapitel 5.4.5. ausführlich eingegangen.

5.3.2.2 *Handwaschung des Pilatus*: Die wahre Sündenvergebung

In seinem Kupferstich der *Handwaschung des Pilatus* (1512, Abb. 125) orientiert sich Dürer an seinem ein Jahr zuvor publizierten gleichnamigen Holzschnitt der *Kleinen Passion* (um 1509, Abb. 124): In der linken Bildhälfte sitzt Pilatus inmitten zweier Diener und wäscht sich vor seinem Palast die Hände, während in der rechten Bildhälfte Jesus von zwei Soldaten abgeführt wird. Dürer verändert in seinem Kupferstich jedoch drei entscheidende Elemente gegenüber dem Holzschnitt der *Kleinen Passion*:

1. Die dominante Dienerfigur: Im Holzschnitt der *Kleinen Passion* wird der zentrale Bildraum von der Schale der Handwaschung eingenommen. Im Kupferstich zeigt Dürer dagegen in der Mitte eine das gesamte Bild beherrschende Dienerfigur. Dieser Diener zieht mit seiner Bedeutungsperspektive, dem hellen Licht, der verschobenen Physiognomie und der auffälligen Kleidung den Blick des Betrachters auf sich⁹³⁰ und lenkt ihn weiter in die linke Bildhälfte zu Pilatus und dem Akt der Handwaschung.

2. Die erniedrigte Jesusfigur: In der *Kleinen Passion* wird Jesus auf Augenhöhe mit Pilatus dargestellt. Im Kupferstich steht Jesus dagegen auf einem niedrigeren Niveau und halb hinter dem Podest versteckt. Somit wird Jesus im Kupferstich zur unscheinbaren Randfigur und vom Betrachter als verborgene Bildfigur erst bei genauerem Hinsehen wahrgenommen.

929 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 109.

930 Vgl. Panofsky ²(1995), 189.



124 Albrecht Dürer: *Handwaschung des Pilatus* (um 1509), *Kleine Passion*



125 Albrecht Dürer: *Handwaschung des Pilatus* (1512), *Kupferstichpassion*

3. Der Hintergrund: Durch die bildkompositorische Erniedrigung Jesu öffnet sich im Kupferstich der Blick auf einen detailreich gestalteten Bildhintergrund – ein Alleinstellungsmerkmal in der *Kupferstichpassion*. Dieser Hintergrund ist in seiner Zusammensetzung nicht kongruent. Unmittelbar hinter dem Palast führt ein Tor zu einer Stadtanlage, deren Türme und Häuser an das Nürnberg zur Zeit Dürers erinnern.⁹³¹ Dahinter erhebt sich – wie schon im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* – der kahle Golgathahügel mit mehreren Kreuzen als Verweis auf Jerusalem und das biblische Passionsgeschehen. Ganz im Hintergrund erstreckt sich ein endlos erscheinendes Meer, das weder zu Nürnberg noch zu Jerusalem passen mag.

Doch wie ist diese ungewöhnliche Bildkomposition der *Handwaschung des Pilatus* mit dem dominanten Diener, der erniedrigten Jesusfigur und dem inkongruenten Hintergrund zu deuten? Dafür gibt es in der Forschungsliteratur bisher keine schlüssige Erklärung. Ein möglicher Hinweis könnte in der Kanne und der Schale der Handwaschung zu finden sein. Sie stehen nicht nur im Zentrum des linken Bildbereichs, sondern ziehen auch die Blicke von Pilatus und den Dienern auf sich. Schale und Kanne erinnern an liturgische Abendmahlsgeräte, wie sie um 1500 nördlich der Alpen Verwendung fanden. Darauf verweisen Darstellungen wie das

⁹³¹ Dies zeigt die Stadtansicht von Nürnberg in der *Schedelschen Weltchronik* (vgl. Rucker (1988), 182–183.).

Abendmahl von Hans Holbein d. Ä. aus dem Jahr 1501⁹³². Holbein zeigt einen Kelch und eine Patene, die der Kanne und der Schale in Dürers Darstellung der jüdischen Handwaschung erstaunlich ähneln. Ein zeitgenössischer Betrachter von Dürers Kupferstich konnte somit in der Kanne und der Schale des jüdischen Reinigungsrituals die ihm vertrauten Abendmahlsutensilien erkennen. Diese Analogie mag zunächst irritieren. Allerdings weisen beide Rituale – die jüdische Handwaschung und das christliche Abendmahl – auf die Thematik der Sünden- und Schuldvergebung hin. Daher ist zu fragen: Stellt Dürer in seiner ungewöhnlichen Ikonografie der *Handwaschung des Pilatus* möglicherweise die Sündenvergebung in Judentum und Christentum gegenüber?

Tatsächlich können in dem Kupferstich der *Handwaschung des Pilatus* zwei Bildbereiche unterschieden werden, die mit dem Judentum bzw. dem Christentum assoziiert sind:

Im linken Bildbereich ist der Akt der jüdischen Handwaschung zu sehen. In Psalm 26 heißt es: „Ich wasche meine Hände in Unschuld.“⁹³³ Pilatus übernimmt als römischer Statthalter diesen jüdischen Ritus, um den Juden zu demonstrieren, dass er keine Schuld am Kreuzestod Jesu hat. Dürer präsentiert den Akt der Handwaschung als dominantes Bildgeschehen, begrenzt es jedoch räumlich durch die hohe, dunkle Palastwand im Hintergrund. Diese stellt die drei Bildfiguren um Pilatus auf eine enge Bühne. Die Begrenztheit des linken Bildausschnitts steht im deutlichen Kontrast zur Offenheit des rechten Bildbereiches, der mit der Stadtanlage, dem Golgathahügel und dem Meer einen für die *Kupferstichpassion* ungewöhnlich weiten und hellen Landschaftsausblick zeigt. Daher könnte die dunkle Palastwand nicht nur den Raum der Handwaschung an sich begrenzen, sondern symbolisch auch auf die begrenzte Wirkung der jüdischen Schuldvergebung anspielen, die immer ein momentanes, einmaliges und persönliches Ereignis darstellt – wie hier die Schuldvergebung bei Pilatus.

Auf der rechten Bildhälfte wird Jesus fast unbemerkt von zwei Soldaten abgeführt. Die bildliche Erniedrigung entspricht der menschlichen Erniedrigung, die Jesus mit seinem Todesurteil der Kreuzigung erfährt. Dürer präsentiert dem Betrachter durch die Öffnung des rechten Bildbereichs den Kreuzweg, den Jesus gehen wird: Durch das Tor der Burg Antonia und die Stadt Jerusalem hinauf nach Golgatha, wo bereits die Kreuze warten. Mit seinem Kreuzestod wird Jesus die Sünden der Welt auf sich nehmen und die Menschen von aller Schuld befreien. Somit kann die rechte Bildhälfte als Symbol für die christliche Sündenvergebung durch den Kreuzestod Jesu gedeutet werden. Die Tatsache, dass Dürer die biblische Stadt Jerusalem in einem fränkischen Ambiente um 1500 präsentiert, deutet wohl auf Dürers Überzeugung hin, dass Jesus seinen Kreuzweg nicht nur um das Jahr 30 nach Christus⁹³⁴ gegangen

932 Vgl. *Hans Holbein d. Ä.: die Graue Passion in ihrer Zeit*. Hrsg. von Elsbeth Wiemann. Katalog zur Ausstellung vom 27. November 2010 bis 20. März 2011 in Stuttgart. Ostfildern (2010), 55.

933 Ps 26,6.

934 Vgl. Koch ²(2014), 152.

ist, sondern aufgrund der Sündhaftigkeit der Menschen immer wieder geht, auch im Jahr 1512 und auch für die Menschen in Nürnberg. Diese Universalität spiegelt sich in der Landschaft im rechten Bildhintergrund wider. Mit der für dieses Bildmotiv inkongruenten Kombination aus Stadt, Landschaft und Meer erinnert sie an die Weltlandschaften, wie sie bei den niederländischen Malern des 15. Jahrhunderts zu finden sind.⁹³⁵ Solche Weltlandschaften verweisen als Ideallandschaften auf das gesamte Universum.⁹³⁶ Wenn Dürer in seiner *Handwaschung des Pilatus* den Kreuzweg Jesu vor einer solchen Weltlandschaft präsentiert, deutet er den Kreuzestod Jesu und damit die christliche Schuldvergebung als ein Ereignis von vollkommener Totalität und Universalität, welches keine Grenzen kennt und allen Menschen in Ewigkeit gilt.

Somit kann Dürers Kupferstich *Handwaschung des Pilatus* als Gegenüberstellung des jüdischen Reinigungsritus mit der universalen christlichen Errettung der Menschen durch den Kreuzestod Jesu verstanden werden. Die Künstlersignatur, die losgelöst von engen Tafeln und jeglicher Architektur am freien Himmel über der Weltlandschaft schwebt, scheint diese christliche Erlösung bereits zu erleben.

5.3.2.3 Der Goldene Schnitt und die Position der Jesusfigur:

Zwei bildkompositorische Kunstgriffe in der *Kupferstichpassion*?

Das zentrale Bildpaar der *Kupferstichpassion* *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* nimmt nicht nur aufgrund der Ikonografie und der rezeptionsästhetischen und theologischen Aussage eine Sonderstellung in der *Kupferstichpassion* ein, sondern zeichnet sich auch durch zwei grafische Besonderheiten aus, die bisher in der Forschung noch nicht thematisiert wurden. Einerseits werden diese beiden Szenen durch den Goldenen Schnitt in zwei bildkompositorisch eigenständige Bildbereiche geteilt, andererseits weisen sie die höchste und niedrigste Jesusfigur der gesamten Folge auf. Doch sind dies nur grafische Zufälligkeiten oder bewusste Inszenierungen des Künstlers?

Der Goldene Schnitt: Die Gegenüberstellung zweier Welten

Der Kupferstich *Ecce Homo* (Abb. 123) kann durch den Goldenen Schnitt vertikal in zwei Bildbereiche geteilt werden. Die Grenze verläuft dabei genau zwischen Jesus

⁹³⁵ So öffnet Jan van Eyck in seinem Gemälde *Madonna des Kanzlers Rolin* (um 1435) den Bildhintergrund zu einem weiten Ausblick auf Städte, Fluss und Berge und auch Roger van der Weyden zeigt in der Taufe Jesu seines Johannesaltars (um 1455) eine ähnliche Landschaftskomposition (vgl. Hindriks, Sandra: *Der vlaemsche Apelles - Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische Renaissance*. Petersberg (2019), 181 und 162.).

⁹³⁶ Falkenburg, Reindert Leonard: *Joachim Patinir: landscape as an image of the pilgrimage of life*. Amsterdam (1988), 66.

und Pilatus. Der kleinere linke Bereich umfasst nur die Figur Jesu, alle andere Bildfiguren befinden sich in dem größeren rechten Bereich. Interessanterweise scheint Dürers prägnant inszenierte Signatur zwischen beiden Bildbereichen zu vermitteln, steht sie doch exakt am Übergang und wird vom Goldenen Schnitt geteilt. Wollte Dürer sich mit dieser besonderen Signaturposition als Vermittler zwischen biblischer Botschaft und zeitgenössischer Frömmigkeit präsentieren? Es ist gut möglich, dass der Nürnberger Künstler sich als solcher verstand. Als Mittler, der dank seiner Kunstfertigkeit Passionsszenen erschaffen und damit dem Betrachter den christlichen Glauben in einzigartiger Weise nahebringen konnte.

Auch in dem Kupferstich *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 125) teilt der Goldene Schnitt die Szene vertikal in besonderer Weise. Dabei verläuft die Grenze unmittelbar hinter dem Ohr des Dieners in der Mitte. Auf dem größeren linken Bereich ist das Ritual der jüdischen Handwaschung mit Pilatus und den beiden Dienern vor dem dunklen Palast zu sehen. Der kleinere rechte Bereich umfasst Jesus mit den beiden Soldaten sowie den gesamten Ausblick auf die Stadt, Golgatha und das Meer mit dem Schiff. Die Künstlersignatur steht nun vollständig auf der Seite Jesu, losgelöst und befreit von allen architektonischen Bildelementen am Himmel über dem Kreuzweg nach Golgatha. Wie schon bei *Ecce Homo* weist Dürer mit seiner Signatur dem Betrachter den Weg in das Bild und zur eigentlichen Bildaussage, der Erlösung der Menschen durch den Kreuzestod Jesu.

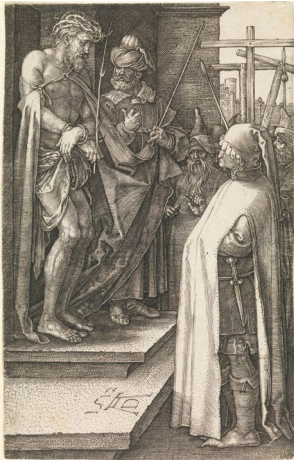
Es scheint so, als habe Dürer den Goldenen Schnitt als künstlerisches Stilmittel eingesetzt, um gerade die beiden zentralen Szenen der *Kupferstichpassion* in besonderer Weise grafisch aufzuwerten und ihnen somit eine hervorragende Stellung innerhalb der Passionsfolge zu geben. Eine solch bildkompositorische Teilung der Passionsszene im Goldenen Schnitt kann in der *Kupferstichpassion* nur noch bei dem Titel- und dem Schlussblatt nachvollzogen werden. In *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) teilt der Goldene Schnitt das Bild in den Bereich des auferstandenen Christus mit der Geißelsäule und in den Bereich der beiden Betenden. In *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (Abb. 102) stehen in dem vom Goldenen Schnitt geteilten Bild links die jüdischen Männer einschließlich des Lahmen und rechts die beiden christlichen Apostel sowie – bezeichnenderweise – Dürers Künstlermonogramm.

Somit kann postuliert werden, dass Dürer den Goldenen Schnitt in seiner *Kupferstichpassion* gezielt einsetzt, um die beiden zentralen Szenen sowie Titel- und Schlussblatt künstlerisch hervorzuheben und damit auch auf die inhaltlichen Höhepunkte der Folge hinzuweisen: Das Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* formuliert mit der Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi als wahrer Mensch und wahrer Gott die programmatische Überschrift der gesamten Passionsfolge. *Ecce Homo* verweist mit dem *Sehen als Erkennen* auf die mystische Bildbetrachtung sowie die besondere Bedeutung der Malerei als Mittler zwischen biblischer Passion und zeitgenössischer Frömmigkeit. In der *Handwaschung des Pilatus* wird die christliche Sündenvergebung durch den Kreuzestod Jesu im Vergleich zum jüdischen Ritus der Handwa-

schung als universales Heilsereignis inszeniert. Und mit *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* beginnt der Weg des Christentums und der Kirche in der Welt.

Die Position der Jesusfigur: Zwischen menschlicher Erniedrigung und göttlicher Herrlichkeit

Bei einer vergleichenden Betrachtung aller 16 Blätter der *Kupferstichpassion* ist zu sehen, dass Dürer die Jesusfigur in verschiedenen Bildhöhen darstellt. Dabei ist auffällig, dass der Kopf Jesu in der *Ecce Homo*-Szene die grafisch höchste und in der Szene der *Handwaschung des Pilatus* die grafisch niedrigste Bildposition aller Darstellungen einnimmt. Diese Erhöhung bzw. Erniedrigung kann als Anspielung auf die wahre Natur Jesu Christi interpretiert werden: In *Ecce Homo* mag die hohe Bildposition verdeutlichen, dass der Betrachter in dem menschlich-leidenden Jesus bereits den göttlichen Christus erkennen kann. In der *Handwaschung des Pilatus* scheint die niedrige Bildposition die Demütigung Jesu im Angesicht des Todesurteils zu bezeugen. Diese These wird durch den Vergleich mit drei anderen Szenen der Passionsfolge gestützt:



126 Albrecht Dürer:
Ecce Homo (1512)
Kupferstichpassion



127 Albrecht Dürer:
Kreuzigung (1511)
Kupferstichpassion



128 Albrecht Dürer:
Auferstehung (1512)
Kupferstichpassion

Zum einen korrespondiert die Augenhöhe der Jesusfigur in *Ecce Homo* (Abb. 126) mit der Figur Jesu in der *Kreuzigung* (Abb. 127) und der Figur Christi in der *Auferstehung* (Abb. 128). *Kreuzigung* und *Auferstehung* sind die zentralen christlichen Heilsereignisse. Die Tatsache, dass Dürer auch in der vordergründig erniedrigenden Szene *Ecce Homo* die hohe Bildposition für seine Jesusfigur wählt, deutet bildkompositorisch darauf hin, dass in der Schaustellung hinter dem menschlich-leidenden Jesus bereits der göttlich-triumphierende Christus zu erkennen ist.

Zum anderen entspricht die Augenhöhe Jesu in der *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 129) genau der Augenhöhe, die der betende Johannes im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 130) aufweist. In seiner größten Erniedrigung solidarisiert Jesus sich mit den gläubigen Menschen und nimmt deren Schuld auf sich, um sie durch seinen Kreuzestod zu überwinden.



129 Albrecht Dürer:
Handwaschung des Pilatus
(1512), *Kupferstichpassion*



130 Albrecht Dürer:
Christus als Schmerzensmann
(1509), *Kupferstichpassion*

Somit stellt Dürer gerade in der Abfolge von *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* die Jesusfigur in göttlicher Erhöhung und menschlicher Erniedrigung dar und durchmisst in den beiden zentralen Szenen der Passionsfolge bildkompositorisch und theologisch die gesamte Bandbreite der Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi.

5.3.3 Zusammenfassende These zur theologischen Interpretation der *Kupferstichpassion*

In seiner *Kupferstichpassion* thematisiert Dürer die Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi und präsentiert diesen als wahren Menschen und wahren Gott. Schon im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* ist der von Wundmalen gezeichnete, aber auferstandene Erlöser zu sehen, der – erstmals in Raum und Zeit gestellt – dem Betrachter ebenso nahe ist wie die Identifikationsfiguren von Maria und Johannes. Die innovative Gleichstellung von Leid und Erlösung macht bereits im Titelblatt deutlich, dass die folgenden Szenen der *Kupferstichpassion* aus der Gewissheit des erlösenden Osterereignisses zu verstehen sind. Dürer inszeniert den Weg Jesu Christi vom wahren Menschen im *Gebet zu Ölberg* zum wahren Gott in der *Höllenfahrt Christi* und der *Auferstehung*. Eine besondere theologische Bedeutung kommt den beiden zentralen

Szenen *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* zu. In *Ecce Homo* reflektiert Dürer mit dem *Sehen als Erkennen* einerseits die mystische Tradition Heinrich Seuses. Andererseits präsentiert er darin die kunsttheoretische Erkenntnis, dass das Sehen den edelsten Sinn des Menschen darstellt. Die *Handwaschung des Pilatus* kann mit der Gegenüberstellung von jüdischer und christlicher Schuldvergebung als universales Glaubensbekenntnis des Künstlers angesehen werden, der mit seiner analog zum Titelblatt frei am lichten Himmel schwebenden Signatur die Gewissheit der menschlichen Erlösung durch die Passion Jesu bereits vorwegnimmt. Die Tatsache, dass die beiden zentralen Szenen in besonderer Weise bildkompositorisch im Goldenen Schnitt geteilt werden können und sie die höchste bzw. niedrigste Position der Jesusfigur in der gesamten Folge aufweisen, lässt darauf schließen, dass Dürer mit diesen grafisch-künstlerischen Stilmitteln die Szenen *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* als Höhepunkt der *Kupferstichpassion* inszeniert.

5.4 *Kupferstichpassion* und Kunsttheorie: Bizarre Diener und schöne Säulenbasen als Repräsentanten von Dürers kunsttheoretischen Überlegungen?

Dürer hat sich neben seinem künstlerischen Schaffen auch zeitlebens intensiv mit kunsttheoretischen Fragen auseinandergesetzt. Seine Erkenntnisse sind in den drei Büchern *Unterweisung zur Messung* (1525), *Befestigungslehre* (1527) und *Proportionslehre* (1528) zusammengefasst.⁹³⁷ Dürer ist der erste Künstler nördlich der Alpen, der in der Tradition der italienischen Renaissancekünstler Leon Battista Alberti, Piero della Francesca und Leonardo da Vinci⁹³⁸ seine kunsttheoretischen Gedanken niederschrieb.⁹³⁹ Seine *Befestigungslehre* und seine illustrierte *Proportionslehre* stellen dabei die ersten gedruckten Bücher zu diesen Themen überhaupt dar.⁹⁴⁰ Dürers kunsttheoretische Traktate können nicht nur als Beweis seiner „lebenslangen Suche nach den Gesetzmäßigkeiten seines Tuns“⁹⁴¹ verstanden werden, sondern zeugen auch von der Wissenschaftlichkeit und damit einer „Nobilitierung der Bildkünste“⁹⁴².

937 Vgl. Schauerte (2012), 242.

938 Vgl. Schauerte (2012), 247.

939 Vgl. Rupprich, Hans: *Dürer. Schriftlicher Nachlaß (Band 2): Die Anfänge der theoretischen Studien; das Lehrbuch der Malerei: von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude; von der Perspektive; von Farben; ein Unterricht alle Maß zu ändern*. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin (1966). 99.

940 Vgl. Grebe ²(2013), 159–160.

941 Schauerte (2012), 244.

942 Pfisterer, Ulrich: *Dürer im Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen*. In: *Dürer: Kunst - Künstler - Kontext*. Hrsg. von Jochen Sander. München (2013), 378.

Dürers kunsttheoretische Schriften erschienen erst in den Jahren 1525 bis 1528. Allerdings kann nachgewiesen werden, dass Dürer spätestens um das Jahr 1500 begann, sich intensiv mit kunsttheoretischen Fragen auseinanderzusetzen.⁹⁴³ Die Grundlage seiner Überlegungen waren zum einen die *Zehn Bücher über Architektur* des römischen Architekten Vitruv, zum anderen die Einflüsse italienischer Renaissancekünstler wie Cennini, Alberti und Leonardo da Vinci.⁹⁴⁴ Aber auch die Auseinandersetzung mit Jacopo de' Barbari, der von 1500 bis 1503 als kaiserlicher Hofmaler in Nürnberg lebte,⁹⁴⁵ prägte Dürer in seinem kunsttheoretischen Denken.⁹⁴⁶ Während seiner zweiten Italienreise in den Jahren 1505 bis 1507 reifte in Dürer wohl der Entschluss, seine eigenen Kenntnisse in einem *Lehrbuch der Malerei* aufzuzeichnen, um sie – anders als de' Barbari – späteren Künstlern und Malergesellen zu Verfügung zu stellen.⁹⁴⁷ Die Entwürfe für dieses *Lehrbuch der Malerei*, das in seiner ursprünglich konzipierten Form von Dürer nicht fertiggestellt wurde, stammen aus der Zeit von 1508 bis 1512/13.⁹⁴⁸ Dürer formuliert darin die Inhalte, mit denen er sich in seinem Lehrbuch beschäftigen wollte:

„Von mos des menschen. Von mos der pferd. Von mos der pew. Von perspectiva. Vom licht vnd schatten. Von farbn, wy man dy der natur geleicht.“⁹⁴⁹

Vom Maß des Menschen. Vom Maß des Pferdes. Vom Maß der Gebäude. Von der Perspektive. Von Licht und Schatten. Von Farben, die der Natur gleichen.

Um das Jahr 1508 begann Dürer, erste Entwürfe für sein *Lehrbuch der Malerei* aufzuschreiben. Zeitgleich gestaltete er mit dem *Gebet am Ölberg* und der *Gefangennahme* die ersten beiden Blätter seiner *Kupferstichpassion*.⁹⁵⁰ Diese beendete er mit dem

943 Vgl. Grebe ²(2013), 66.

944 Vgl. Rupprich (1966), 27.

945 Vgl. Rupprich (1966), 33.

946 Vgl. Rupprich (1966), 32–33.

947 Dürer berichtet rückblickend über den Kontakt mit de' Barbari: „Dan mir wolt diser forgemelt Jacobus seinen grunt nit klerlich antzeigen, das merkett ich woll an jm.“ (*Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 33. Eigene Übersetzung: Denn mir wollte dieser vorgenannte Jacobus seinen Grund nicht klar anzeigen, das merkte ich wohl.). Dürer selbst verweist in seiner Einleitung zum *Lehrbuch der Malerei* darauf, dass er sein Wissen bereitwillig zu Verfügung stellt: „Vrsach das jch dise meine püchle las awsgen: dw jch gott zw ern vm gemeinen nutz der jungen lerknaben, den fon solchen dingen nichtz zw kumt, der do fill begirig jn disen künsten sind, vnd mangelt jn der meister, der sy weist, wy mir geschehen ist.“ (*Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 143. Eigene Übersetzung: Die Ursache, warum ich meine Büchlein veröffentlichen lasse: ich habe sie Gott zu Ehren und zum allgemeinen Nutzen der jungen Lehrknaben geschrieben, die von solchen Dingen nichts wissen, die aber sehr begierig in den Künsten sind und denen es an einem Meister mangelt, der sie weist, wie mir geschehen ist.).

948 Vgl. Rupprich (1966), 99.

949 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 94.

950 Wie in Kapitel 5.1.3 diskutiert, weist erst der Kupferstich der *Gefangennahme* eindeutig auf die Idee der *Kupferstichpassion* hin.

Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* im Jahr 1513. In demselben Jahr lässt Dürer die Arbeiten an einem umfassenden *Lehrbuch der Malerei* fallen, um sich zunächst ausschließlich der Proportionslehre des Menschen zuzuwenden.⁹⁵¹ Diese zeitliche Kongruenz wirft die in der Forschungsliteratur noch nicht thematisierte Frage auf, inwiefern Dürers *Kupferstichpassion* in einem Kontext zu seinen kunsttheoretischen Überlegungen steht. Daher sollen nun aus dem Kanon der oben genannten Themen die Kapitel zum Maß des Menschen, zum Maß der Gebäude, zur Perspektive und Licht und Schatten auf die *Kupferstichpassion* bezogen werden.

5.4.1 Das Maß des Menschen

Während seiner zweiten Venedigreise schuf Dürer im Jahr 1506 das Gemälde *Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten*.⁹⁵² Das Bildnis scheint nur aus Köpfen und Händen zu bestehen. Auffällig sind dabei die Profilköpfe zweier Juden, die ihren Blick auf einen Punkt außerhalb des Bildgeschehen richten sowie die Dominanz der vier Hände in der Bildmitte. Wieder zurück in Nürnberg, begann Dürer mit den Entwürfen für sein *Lehrbuch der Malerei*, in dem er sich kunsttheoretisch auch mit den Maßen von Kopf und Händen auseinandersetzte. Diese Überlegungen werden nun mit den Kupferstichen der Passionsfolge in Beziehung gesetzt.

Der Kopf des Menschen

In Dürers *Kupferstichpassion* finden sich erstaunlich viele Bildfiguren, die im Profil ausgerichtet sind:

<i>Gefangennahme</i>	Knecht Malchus
<i>Jesus vor Kaiphas</i>	Kaiphas
<i>Jesus vor Pilatus</i>	Jesus, Pilatus
<i>Geißelung</i>	Jesus
<i>Dornenkrönung</i>	Jesus
<i>Ecce Homo</i>	Jesus, Edelmann
<i>Handwaschung des Pilatus</i>	Pilatus, zentraler Diener, Jesus
<i>Kreuztragung</i>	rechter Soldat
<i>Kreuzigung</i>	römischer Hauptmann
<i>Höllenfahrt Christi</i>	Mann in der Vorhölle
<i>Grablegung</i>	Frau links und Mann rechts
<i>Auferstehung</i>	Mann mit Zylinder
<i>Petrus und Johannes heilen den Lahmen</i>	Petrus

⁹⁵¹ Vgl. Rupprich (1966), 99.

⁹⁵² Vgl. Albrecht Dürer (2003), 341.

In acht der 16 Kupferstiche ist es die Hauptfigur, die Dürer im Profil zeigt. Hinzu kommen Nebenfiguren, die sich entweder im vorderen Bildbereich befinden, wie der Mann in der Vorhölle, der als Identifikationsfigur für den Betrachter fungiert, oder denen eine besondere Bedeutung zukommt – wie dem römischen Hauptmann in der *Kreuzigung*, der mit seinem Ausruf: „Wahrlich, dies ist Gottes Sohn gewesen!“⁹⁵³ auf die Göttlichkeit Jesu verweist. Außerdem erscheint in der *Auferstehung* ein eher unscheinbarer Mann hinter dem Sarkophag im Profil, der durch seinen Zylinder aus dem restlichen Bildkonzept heraussticht und den zeitgenössischen Betrachter auffordert, das Heilsereignis in seine eigene Zeit zu transferieren. Die Profilfiguren der *Kupferstichpassion* stellen somit für den Betrachter besondere Figuren innerhalb des Bildgeschehens dar.

In einem Entwurf für sein *Lehrbuch der Malerei* formuliert Dürer folgende Überlegung:

„Dan sy bedawcht, daz dy hochferstendigen ein gleichheit zw got hetten als man schriben fint. Dan ein guter maler ist jnwendig voller vigur. Vnd obs möglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnneren ideen, do van Plato schreibt, albeg etwas news durch die werck aws tzwgissen.“⁹⁵⁴

„Sie [die mächtigen Könige der Antike, A. d. A.] achteten solche Sinnreichigkeit, ein gleichförmiges Geschöpf nach Gott. Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den innere Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen.“⁹⁵⁵

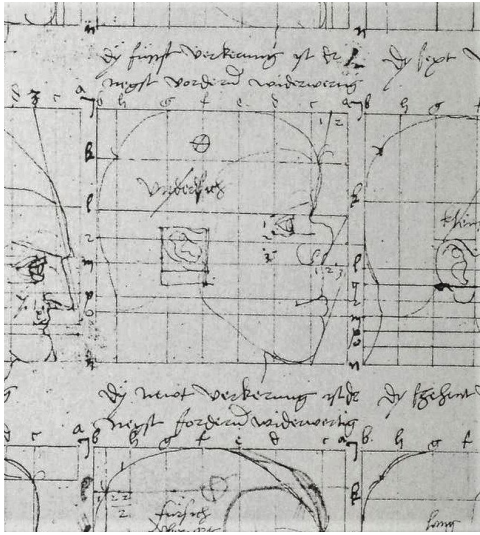
Ein Maler ist inwendig voller Figuren. Mit diesem Gedanken, der auf die Gottebenbildlichkeit des Menschen und die platonische Ideenlehre anspielt,⁹⁵⁶ verweist Dürer darauf, dass ein Maler dank seiner Kreativität immer wieder neue Bildfiguren schaffen kann. Der künstlerische Beweis für diese Aussage findet sich auf einem Skizzenblatt, das Dürer im Rahmen seiner Proportionsstudien anfertigte und auf dem 15 unterschiedliche männliche Profilköpfe zu sehen sind. Jeder Kopf ist in ein Konstruktionsschema eingefügt, das das richtige Maß vorgibt und einem Lehrjungen vermitteln sollte, wie ein solcher Kopf zu gestalten sei. Einer dieser Profilköpfe (Abb. 131) zeigt in spiegelverkehrter Ansicht erstaunliche Analogien zu dem Kopf des ungewöhnlichen und bilddominierenden Dieners in Dürers Kupferstich *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 132). Das Konstruktionsschema zur Bestimmung der Gesichtsproportionen kann dabei nahezu 1:1 auf den Kopf des Kupferstichs übertragen werden. Dasselbe gilt für den Profilkopf des Kaiphas in dem Kupferstich *Jesus vor Kaiphas*, für den es ebenfalls eine Entsprechung in dem Skizzenblatt gibt.

953 Mt 27,54.

954 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 109.

955 Albrecht Dürer: *Schriften* (1961), 205.

956 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 35.



131 Albrecht Dürer:
Veränderungen des Kopfes (um 1513)
Proportionsstudie (Detail)



132 Albrecht Dürer:
Handwaschung des Pilatus (1512)
Kupferstichpassion (Detail)

Diese Parallelen lassen vermuten, dass Dürers Proportions-skizzen mit den Szenen der *Kupferstichpassion* in Beziehung stehen. Die verschiedenen Profilköpfe in der Passionsfolge könnten einem Malerknaben anzeigen, wie die Angaben des Künstlers zur Gestaltung der menschlichen Physiognomie umzusetzen sind. Die *Kupferstichpassion* könnte dann als künstlerisch-praktische Anleitung der wissenschaftlich-kunsttheoretischen Überlegungen aus Dürers *Lehrbuch der Malerei* verstanden werden.

Doch Dürers schriftliche Ausführungen aus den Jahren 1508 bis 1513 legen nahe, dass es dem Künstler mit seinen verschiedenen Menschenbildern in der *Kupferstichpassion* um mehr als nur eine praktische Anleitungsfunktion ging. Vielmehr scheint Dürer – in der Tradition der antiken Kunsttheoretiker und der italienischen Gelehrten – damit auf der Suche nach dem richtigen Maß der menschlichen Proportionen zu sein. So schreibt er:

„Uns ist liblich ein schön mensch zw sehen. Dorum will jch an der mas der menschen an fahen zu machen.“⁹⁵⁷

Uns ist es lieblich, einen schönen Menschen zu sehen. Darum will ich anfangen, das Maß der Menschen zu bestimmen.

957 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 117.

Einen schönen Menschen zu gestalten, gelingt jedoch nur, so führt Dürer weiter aus, indem viele verschiedene Menschen betrachtet werden:

„Wiltw ein schön menschlich bild machen, so thut not, das dw dy art vnd glidmas jn vill menschen ersuchest.“⁹⁵⁸

Willst du ein schönes Menschenbild machen, so tut es Not, dass du die Art und Gliedmaßen vieler Menschen untersuchst.

Und Dürer präzisiert:

„Item dir würt not than, das dw vill menschen ab malst vnd daz aller schonest aws allen nemest vnd fermest vnd daz jn ein pild bringest.“⁹⁵⁹

Ebenso würde es dir Not tun, dass du viele Menschen abmalst und dass du das Allerschönste aus allen nimmst und formst und das in ein Bild bringst.

Nur durch die Kombination des Schönen aus möglichst vielen Normalfiguren kann die Idealfigur des Menschen – das *schön menschlich bild* – gefunden werden,⁹⁶⁰ deren Maß allein Gott als Weltenschöpfer kennt:

„Item es ist nit müglich, daz dw ein schön pild van einem menschen allein kan[st] ab machen. [...] Es lebt awch kein mensch awff erd, der sagen noch antzeigen kan, wy dy schönest gestalt des menschen möcht sein. Nymantz weis daz dan got.“⁹⁶¹

Ebenso ist es nicht möglich, dass du ein schönes Bild von einem Menschen allein machen kannst. Auch lebt kein Mensch auf der Erde, der sagen oder anzeigen kann, wie die schönste Gestalt des Menschen sein kann. Niemand kann das außer Gott.

Erst diese Idealfigur, die der Mensch alleine nicht schaffen kann, entspricht dem Maß, das Gott als universaler Schöpfer für den Menschen bestimmt hat und dessen Schönheit sich ein Künstler nur annähern, nicht aber erreichen kann.

Rupprich fasst die Überlegungen folgerichtig zusammen: „Menschen ‚aus der Maß‘ zu machen, war daher für Dürer nichts anderes, als die Maße, die der Welterschöpfer bei seinem Werk in den menschlichen Leib hineingetan hat, wieder her-

958 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 118.

959 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 101.

960 Die Bildung der Idealfigur aus möglichst vielen Normalfiguren thematisieren auch Alberti und Leonardo da Vinci in ihren kunsttheoretischen Schriften (vgl. Rupprich (1966), 31.).

961 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 101.

auszufinden, um sie für seine künstlerischen Darstellungen zu verwenden.⁹⁶² Die verschiedenen Profilköpfe sowie die unterschiedlichen Menschenbilder, die Dürer in seiner *Kupferstichpassion* präsentiert, können somit sein Bestreben andeuten, in der Diversität der menschlichen Proportionen dem göttlichen Maß des Menschen nahezukommen. Diese These impliziert, dass es Dürer in der *Kupferstichpassion* nicht nur um eine künstlerische Ausgestaltung der Passion Jesu ging, sondern er die zentralen christlichen Geschehnisse um Kreuzigung und Auferstehung nutzte, um sie mit seiner kunsttheoretischen Suche nach dem göttlichen Abbild des Menschen zu vereinen.

Die Hand des Menschen

In seinen Entwürfen zum *Lehrbuch der Malerei* setzt Dürer sich nicht nur mit der genauen Gestaltung des Kopfes, sondern auch mit dem exakten Maß der Hände auseinander. So beschreibt er um 1513 mehrfach, wie die verschiedenen Glieder der fünf Finger einer Hand im Verhältnis zueinander ausgeführt werden sollen.⁹⁶³ Auch in seiner *Kupferstichpassion* spielen die Hände der Bildfiguren immer wieder eine Rolle. Bereits im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) sind die Hände der drei Bildfiguren Christus, Maria und Johannes von Dürer gekonnt in Szene gesetzt. Im *Gebet am Ölberg* (Abb. 119) stellen die emporgerissenen Arme Jesu mit den offenen Handflächen vor dem dunklen Himmel einen Blickfang dar. Und auch in *Ecce Homo* (Abb. 123), der *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 125) und im Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (Abb. 102) sind die Hände der wichtigsten Bildfiguren eindrucksvoll gestaltet.

Hier findet sich nun – wie auch bei der kunsttheoretischen Bewertung des Sehens – eine Parallele zu Leonardo da Vinci und seinem Mallehrbuch *Trattato*.⁹⁶⁴ Darin beschäftigt sich da Vinci eingehend mit der Gestaltung der Hände. Dabei geht es ihm weniger um das genaue Maß als vielmehr um die Tatsache, dass sich der innere Gemütszustand einer Figur nicht nur in ihrem Gesichtsausdruck, sondern auch in der Handhaltung widerspiegeln soll. So schreibt er zu den Vorgaben für *Verschiedene Grade des Affekts und Gestus* der menschlichen Figur:

„Die Seelenzustände bewegen das Antlitz des Menschen in verschiedenerlei Weise. [...] Und durch (alle) diese Seelenzustände müssen die Hände und so die ganze Person in Übereinstimmung mit dem Gesicht versetzt werden.“⁹⁶⁵

Diese kunsttheoretische Vorgabe kann auch in etlichen Blättern von Dürers *Kupferstichpassion* nachvollzogen werden:

962 Rupprich (1966), 35.

963 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 310–320.

964 Siehe Kapitel 5.3.1.2.

965 Da Vinci (1909), 182–183.

So verweisen bereits die Hände der drei Figuren im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* auf deren Gemütszustand (Abb. 121). Bei Maria, deren Kopf demütig-bittend geneigt ist, fallen auch die gefalteten Hände entspannt zur Seite. Bei Johannes dagegen streben die betenden Hände ebenso wie sein Kopf und Blick nach oben zu Christus. Die Hände Christi liegen dagegen kreuzförmig vor seinem Körper, weisen aber ebenso wie sein Blick nach oben in den Himmel und zeugen damit sowohl von der Passion als auch von der göttlichen Erlösung.

In der *Kreuztragung* (Abb. 108) sind die Hände der drei Hauptfiguren ebenfalls verschieden gestaltet. Veronika hält ihr Tuch mit großer Zartheit, so dass es locker herunterfallen kann. Dagegen ergreift der Soldat das Gewand Jesu mit solcher Aggressivität, dass die Spannungsfalten des Stoffes bis zum Rücken Jesu reichen. Bei Jesus wiederum zeugen sowohl die rechte Hand mit ihrer entspannten Offenheit als auch die locker auf dem Kreuzbalken ruhende linke Hand von der göttlichen Gelassenheit, die Jesus trotz der bevorstehenden Kreuzigung in sich trägt.

In *Ecce Homo* (Abb. 123) befinden sich die Hände von Jesus und Pilatus auf einer Bildhöhe. Beide Figuren umfassen einen Stab als Zeichen ihrer Macht bzw. Ohnmacht sowie das Gewand Jesu. Doch während die verkrampfte Handhaltung des Pilatus auf dessen innere Erregtheit hinzuweisen scheint, deuten die locker nach unten weisenden Hände Jesu von dessen Hingabe in den göttlichen Weg der Passion.

In der *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 125) ist in der Bildmitte der präsen- tene Diener zu sehen. Dessen wulstige, Arthrose artig erscheinenden Finger unterstützten zusammen mit der bizarren Physiognomie die Unschönheit der Figur und deren negative Konnotation. Rezeptionsästhetisch wird der Betrachter durch den Blick des Dieners zwar zu Pilatus geführt, geht dann aber doch aufgrund dessen verschrobenen Aussehens auf Distanz und sucht nach einem anderen Blickpunkt im Bild – den er in der unscheinbaren, aber erlösenden Jesusfigur findet.

Auch wenn sich in Dürers erhaltenen Entwürfen zum *Lehrbuch der Malerei* keinerlei Notizen für eine solche psychologische Beziehung zwischen der Gestaltung der Hände und dem inneren Gemütszustand der Bildfiguren findet, legen die obigen Beobachtungen nahe, dass Dürer im Sinne von Leonardo da Vinci die Hände als Spiegelbild der menschlichen Seele verstand und zu gestalten suchte. Die Vielfalt der Emotionen ist zum einen durch die Passionsgeschichte selbst bedingt. Zum anderen könnte sie aber ebenso als Hinweis verstanden werden, dass Dürer nicht nur in den körperlichen Maßen, sondern auch in den psychischen Zuständen der Bildfiguren mit möglichst vielen Normaltypen dem göttlichen Idealbild des Menschen nahekommen wollte.

5.4.2 Das Maß der Gebäude

Dürer plante für sein *Lehrbuch der Malerei* ein eigenes Kapitel zum Maß der Gebäude.⁹⁶⁶ Die wenigen Texte und Zeichnungen, die dafür enthalten sind, beschäftigen sich vor allem mit der Konstruktion von Säulenbasen und -kapitellen im Grundriss und Aufriss sowie der Gestaltung von Tempelstufen.⁹⁶⁷ Zudem finden sich Angaben zu einem Pfeilerportikus mit Rundbogen.⁹⁶⁸ Säule, Stufe und Rundbogen sind nun genau die drei architektonischen Elemente, die sich auch auf etlichen Blättern in Dürers *Kupferstichpassion* wiederfinden. Bereits das Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) vereint in dem ungewohnten architektonischen Ambiente alle

drei Elemente und weist somit auf eine besondere Bedeutung der Architektur in der Passionsfolge hin.



133 Albrecht Dürer: *Jesus vor Pilatus* (1512), *Kupferstichpassion*

Auch in dem Kupferstich *Jesus vor Pilatus* (Abb. 133) sind alle drei Architekturelemente im Bildkonzept vertreten. Im Vordergrund steigt ein Soldat eine Stufe hinauf, im Hintergrund gibt ein Rundbogen den Blick auf die dahinter liegende Stadtanlage frei und am rechten Bildrand steht eine Säule mit ionischem Kapitell. Sowohl für den Rundbogen als auch für die Säule finden sich unter Dürers Konstruktionszeichnungen Parallelen.⁹⁶⁹ So ist der Rundbogen des Kupferstichs in exakt denselben Proportionen auf einer Skizze zu sehen. Für die Säule können sogar zwei Vorlagen ausgemacht werden. So besitzt die Säule des Kupferstichs hinsichtlich der Gliederung in Sockel, Schaft und Kapitell nahezu dieselben Proportionen wie die Zeichnung einer ionischen Säule im *Lehrbuch der Malerei*.⁹⁷⁰ Ebenso findet sich für

den differenziert gestalteten Sockel eine Konstruktionszeichnung. Die Tatsache, dass Dürer in dem Kupferstich seine Signatur unmittelbar vor die Säule bzw. an den

966 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 94.

967 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 355–363.

968 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 72–73.

969 Vgl. Dürer *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 73, 67 und 357.

970 Diese von Rupprich ab 1505 datierte Skizze zeigt noch keine Verjüngung des Säulenschaftes, den Dürer aber in späteren Notizen für die Konstruktion dorischer Säulen explizit beschreibt (vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 357).

Sockel platziert, unterstützt die These, dass Dürers kunsttheoretische Architekturüberlegungen aus dem *Lehrbuch der Malerei* mit dem Kupferstich *Jesus vor Pilatus* in Beziehung gesetzt werden können. Mit diesen genauen Angaben zu den architektonischen Bauelementen in Text und Bild stellt sich Dürer in die Tradition des römischen Kunsttheoretikers Vitruv, der mit seinem Werk *De architectura* (um 25 vor Chr.) das antike Wissen über die Architektur zusammenfasste.⁹⁷¹ Dürers frühe, noch vor 1505 entstandenen kunsttheoretischen Studien befassen sich unter anderem mit den verschiedenen Säulenordnungen.⁹⁷² Darin verweist der Nürnberger Künstler auf den antiken Gelehrten und dessen Bedeutung bis in die Zeit um 1500, wenn er schreibt:

„Eygentlich jst es war, wy Fitruvius (s)pricht: wo solcher mos nit acht genomen würt, so werden dy werck vngestalt awuch jn new erdochten wercken.“⁹⁷³

Eigentlich ist es wahr, wie Vitruv sagt: Wo solche Maße nicht geachtet werden, da werden die Werke auch ungestalt in neu erdachten Werken sein.

Dürers Überlegungen, so wie Vitruv das richtige Maß der Gebäude zu bestimmen, zeigen wie schon beim Maß des Menschen sein Bestreben, den göttlichen Grundregeln der Welt nahezukommen und diese in Wort und Bild für die Nachwelt festzuhalten.

Die Säule als Architekturelement findet sich auch in anderen Blättern der *Kupferstichpassion*. Zum einen kommt sie in der *Dornenkrönung* und in dem Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* als Säulengang im Hintergrund vor. Zum anderen sind in drei Passionsszenen Säulen zu sehen, die mit einer Bildfigur assoziiert sind. So ist es im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* der auferstandene Christus, der vor einer Säule steht. Das Seil, das um sie gewunden ist, verweist auf die Szene der *Geißelung*. Im Kupferstich der *Geißelung* wird ebenfalls eine einzelne Säule in enger Beziehung zu Jesus gezeigt. Diese Analogie zwischen Säule und Jesus kann als Hinweis auf die Herrlichkeit und Monumentalität des Gottessohnes in seinem Leid verstanden werden.

Erstaunlicherweise ist im Titelblatt und in der *Geißelung* bei der Säule zwar der Sockel und der Schaft, nicht aber das Kapitell zu sehen. Somit reicht die Säule über das für den Betrachter sichtbare Bildgeschehen hinaus. Dies könnte – anders als bei *Jesus vor Pilatus* – anzeigen, dass Jesus Christus auch im Leid mit der himmlisch-göttlichen Welt verbunden ist. Auch der Lahme im Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* sitzt vor einer Säule, deren Kapitell nicht zu sehen ist. Diese Analogie zu Jesus Christus im Titelblatt kann theologisch auf das Jesuswort „Was ihr

971 Vgl. Rupprich (1966), 27.

972 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 62–71.

973 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 62.

getan habt einem von diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan.“⁹⁷⁴ gedeutet werden – und wäre dann ein weiterer Beleg für die Zusammengehörigkeit von Titel- und Schlussblatt in der *Kupferstichpassion*.

So wie für die Säule kann auch für die Stufen in Dürers *Kupferstichpassion* eine symbolisch-inhaltliche Bedeutung postuliert werden. In allen sechs Gerichtsszenen – *Jesus vor Kaiphas*, *Jesus vor Pilatus*, *Geißelung*, *Dornenkrönung*, *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* findet sich mindestens eine Treppenstufe. In den ersten vier Szenen steigen die Stufen von rechts nach links und damit in Leserichtung an, in den beiden folgenden Szenen fallen sie dagegen von rechts nach links ab. Dadurch kommt es zwischen der *Dornenkrönung* und der *Ecce Homo*-Szene allein durch die architektonische Ausrichtung der Stufen zu einem bildkompositorischen Bruch, der sich auch inhaltlich nachvollziehen lässt. In *Jesus vor Kaiphas*, *Jesus vor Pilatus*, *Geißelung* und *Dornenkrönung* wird die Verhandlung und die Folterung Jesu thematisiert. Der Kreuzestod ist in diesen Szenen immer noch – rein theoretisch – abzuwenden, indem Jesus den Vorwurf der Gottessohnschaft negieren würde. Die ansteigenden Stufen – in Kombination mit einer am rechten Bildrand sitzenden oder stehenden Bildfigur, die den weiteren Denkweg in Leserichtung verhindert – suggerieren dem Betrachter, dass der Weg zurück und ein Abwenden der Passion Jesu noch möglich erscheint. Erst in der *Ecce Homo*-Szene spricht Pilatus das Todesurteil über Jesus. Die nun in Leserichtung absteigenden Stufen in *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* geben diesen endgültigen Weg zum Kreuz auch für den Betrachter frei.

5.4.3 Die Raumperspektive sowie das Spiel mit Licht und Schatten

Dürer hatte vor, in seinem *Lehrbuch der Malerei* die Thematik der *Perspectiva naturalis* sowie der *Perspectiva artificialis* zu erläutern. Auf der Grundlage der Optiklehre von Euklid formulierte Dürer in etlichen Entwürfen seine eigenen Gedanken zur Theorie der Raum- und Lichtperspektive sowie zu deren Umsetzungsverfahren.⁹⁷⁵

In Dürers *Kupferstichpassion* kommt der Frage nach der Räumlichkeit und dem Spiel von Licht und Schatten eine große Bedeutung zu. Schon im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) wird die Raumperspektive so konstruiert, dass der Fluchtpunkt einen besonderen Akzent setzt. Dieser befindet sich am linken Bildrand an der Stelle, an der die dunkle Fläche des vorderen Hügels an die helle Fläche des Golgathahügels grenzt. Der Fluchtpunkt markiert somit den Übergang von Schatten und Licht. Im Kontext des Schmerzensmannes kann dies auch theologisch gedeutet werden, da der Kreuzestod Jesu die Menschen von der Dunkelheit des Todes zum ewigen Leben befreit.

974 Mt 25,40.

975 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 372–391.

Auch bei dem Kupferstich der *Geißelung* (Abb. 112) kann vermutet werden, dass Dürer mit dem Fluchtpunkt eine besondere Stelle der Bildkomposition markieren wollte. Dabei laufen die Fluchtlinien in einem Punkt zusammen, an dem sich die Hände des Pilatus befinden. Der römische Statthalter ist in der Dunkelheit des Bildhintergrunds zunächst kaum auszumachen, durch den Fluchtpunkt wird der Betrachter aber zwangsläufig zu ihm geführt und auf ihn aufmerksam. Der Verweis auf die Hände könnte andeuten, dass Pilatus durch sein Nicht-Handeln den weiteren Fortgang der Passion bestimmt.

Doch nicht nur hinsichtlich der Raumkonstruktion, auch bei dem Spiel mit Licht und Schatten nimmt die *Kupferstichpassion* eine Sonderstellung innerhalb von Dürers Passionsfolgen ein. Durch den Einsatz der clair-obscur-Technik werden in vielen Blättern Figuren oder Figurengruppen hervorgehoben und somit verschiedene Bildebenen geschaffen. Dies gilt vor allen für das *Gebet am Ölberg*, *Jesus vor Kaiphas*, *Geißelung*, *Ecce Homo*, *Handwaschung des Pilatus*, *Kreuztragung*, *Kreuzigung* sowie für das Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen*. Die bewusste Inszenierung von hell beleuchteten und verschatteten Bildbereichen trägt dabei in besonderer Weise zur Rezeption des Bildgeschehens bei, wodurch auch inhaltlich-theologische Akzente gesetzt werden.⁹⁷⁶

5.4.4 Zusammenfassende These zur Bedeutung von Dürers kunsttheoretischen Überlegungen für die *Kupferstichpassion*

Parallel zu den Arbeiten an der *Kupferstichpassion* in den Jahren 1507 bis 1513 beschäftigte sich Dürer intensiv mit kunsttheoretischen Überlegungen für ein *Lehrbuch der Malerei*, in dem er die Maße des Menschen, die Maße der Gebäude sowie die Raum- und Lichtperspektive thematisieren wollte. Viele dieser kunsttheoretischen Gedanken finden sich in der *Kupferstichpassion* wieder. Zum Maß des Menschen fällt die detaillierte Gestaltung der männlichen Profilköpfe und der Hände in den Kupferstichen auf. Bei den architektonischen Bildelementen kommen vor allem in den Gerichtsszenen Säulen, Rundbogen und Stufen vor. Auch hinsichtlich der Raum- und Lichtperspektive setzt Dürer in der *Kupferstichpassion* mit einer besonderen Inszenierung des Fluchtpunktes sowie der auffälligen Gestaltung von Licht und Schatten besondere Akzente.

Diese Analogien zwischen dem *Lehrbuch der Malerei* und der *Kupferstichpassion* deuten zunächst darauf hin, dass Dürer mit den Kupferstichen eine praktisch-künstlerische Anleitung seiner kunsttheoretischen Überlegungen vorgeben wollte. Allerdings ging es Dürer dabei wohl um mehr als um eine bloße künstlerische Vorbildfunktion. Immer wieder verweist Dürer in seinen kunsttheoretischen Überlegungen darauf, dass das idealtypische Maß des Menschen nur Gott allein kennt und

⁹⁷⁶ Siehe Kapitel 5.2 und 5.3.

es nur gefunden werden kann, wenn möglichst viele normaltypische Menschenbilder kombiniert werden. Somit können die Variationen der Köpfe und Hände in der *Kupferstichpassion* als Verweis auf die Suche nach dem göttlich-idealtypischen Menschenbild gedeutet werden. Damit würde sich Dürer in die Tradition des antiken Kunsttheoretikers Vitruv sowie in die Reihe der Renaissancegelehrten um Alberti und Leonardo da Vinci stellen. Auch bei der Architektur verweisen Dürers Überlegungen auf Vitruv, dessen Gedanken zur Konstruktion einer Säule Dürer in seinen Texten nachvollzieht. Auch hier gilt es, die ideale Ordnung in der Architektur zu finden und damit dem göttlichen Weltbild nahezukommen.

5.4.5 Dürers *Kupferstichpassion* und der Augensinn: Eine Symbiose von Kunstwerk und Kunsttheorie mit theologischer Deutung

Eine besondere Bedeutung in Dürers Kunsttheorie kommt dem Augensinn zu. Dies beschreibt der Künstler in seinem *Lehrbuch der Malerei*:

„Dan der aller edelst sin der menschen ist sehen.“⁹⁷⁷
Denn der alleredelste Sinn der Menschen ist das Sehen.

Damit formuliert Dürer einen Gedanken, der sich auch in Leonardo da Vincis kunsttheoretischen Überlegungen wiederfindet. Da Vinci, der neben Dürer die umfangreichsten und wichtigsten Proportionsstudien der Renaissance schuf,⁹⁷⁸ beschäftigte sich seit Ende der 1480er Jahre mit der Proportionslehre des Menschen und nahm, ausgehend von Vitruvs Proportionsfigur, anthropometrischen Studien vor.⁹⁷⁹ In seinen kunsttheoretischen Schriften zum *Trattato* lobt da Vinci in Analogie zu Dürer das Sehen als höchsten Sinn des Menschen und bezeichnet das Auge, das die Schönheit der Welt widerspiegelt, als Fenster der Seele.⁹⁸⁰ Mit der rhetorischen Frage „Siehst du nicht, daß das Auge die ganze Welt umfaßt?“⁹⁸¹ leitet da Vinci zudem einen Diskurs ein, in dem er das Sehen als Grundbedingung vieler Wissenschaften definiert.⁹⁸²

977 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 109.

978 Vgl. Zöllner, Frank: *Die Bedeutung von Codex Huygens und Codex Urbinas für die Proportions- und Bewegungsstudien Leonardos da Vinci*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), 334–335.

979 Vgl. Zöllner, Frank: *Leonardo da Vinci: Die Geburt der „Wissenschaft“ aus dem Geiste der Kunst*. In: *Leonardo da Vinci. Der Codex Leicester*. Hrsg. von Bernhart Schwenk. Düsseldorf (1999), 20.

980 Vgl. da Vinci, Leonardo: *Traktat von der Malerei. Nummer 16 und 23*. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig. Neu herausgegeben und eingeleitet von Mair Herzfeld. Jena (1909), 12 und 17.

981 da Vinci (1909), 29.

982 Leonardo da Vinci nennt als Wissenschaften Astronomie, Kosmographie, Geografie, Mathematik, Architektur, Perspektive, Malerei, Landwirtschaft, Gartenkunst und Schifffahrt. Vgl. da Vinci (1909), 29.

Mit diesem „Augenlob“⁹⁸³ stehen Dürer und da Vinci um 1500 am Ende einer langen Tradition, die von den griechischen Philosophen (Platon und Aristoteles) über die patristischen Kirchenväter (Augustinus) bis zu arabischen Gelehrten des Mittelalters (Ibn-al-Haytham) und Wissenschaftlern der Renaissance (Alberti und Ghiberti) führt. Immer wieder wird dabei der Zusammenhang zwischen Sehen und Erkenntnis diskutiert. So schreibt Augustinus, dass körperliches Sehen immer mit einem spirituellen Sehen verbunden ist, „von dem sich auch das bildlose geistige Sehen (*visio intellectualis*) kaum mehr abtrennen lässt.“^{984,985} In diesem Kontext kann auch Dürers Kupferstich *Ecce Homo* gedeutet werden:⁹⁸⁶ Die ungewöhnlichen Augen-Blicke der Bildfiguren präsentieren das Sehen als höchsten Sinn, der in der Bildkomposition auf mystisch-spirituelle Weise mit der theologischen Erkenntnis der Gottessohnschaft Jesu verbunden wird. Eine solche Verknüpfung von kunsttheoretischer Überlegung und theologischer Deutung in einer Passionsszene ist innovativ und zeigt, mit welchem universalem Anspruch Dürer seine *Kupferstichpassion* gestaltete.

Immer wieder inszeniert Dürer in seiner *Kupferstichpassion* das Sehen durch die Blicke der Bildfiguren auf außergewöhnliche Weise. Im *Gebet am Ölberg* sind es die Augen des Engels, die den Betrachter einen österlichen Blick auf den verzweifelt betenden Jesus gewähren. In der *Höllenfahrt Christi* dagegen schaut der Betrachter ebenso wie Johannes der Täufer aus der Vorhölle auf den erlösenden Christus auf. In *Ecce Homo* ist es der Blickkontakt zwischen Jesus und dem Edelmann, der in der Betrachtung des menschlichen Jesus bereits den göttlichen Christus erkennt. In *Jesus vor Kaiphas*, der *Geißelung* und der *Dornenkrönung* wird die Göttlichkeit Jesu präsentiert, indem der Gottessohn einen Punkt außerhalb des Bildes fixiert, den nur er selbst, nicht aber der Betrachter sehen kann. Auch bei den starken Licht-Schatten-Effekten spielt Dürer mit dem Sehen des Betrachters und lässt diesen wie in der *Geißelung* oder der *Kreuzigung* versteckte Bildebenen erkennen, die die Passion als vielschichtiges Ereignis präsentieren. Und im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* nutzt Dürer den Fluchtpunkt der Bildkomposition, um von der Dunkelheit des irdischen Lebens zum göttlichen Licht überzuleiten.⁹⁸⁷

983 Fehrenbach, Frank: *Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance*. In: *Sehen und Handeln (Actus et Imago, 1)*. Hrsg. von Horst Bredekamp. Berlin (2011), 142.

984 Vgl. Fehrenbach (2011), 148.

985 Bei Fehrenbach (2011) findet sich ein Überblick über die hervorragende Stellung des Sehens innerhalb der menschlichen Sinne von der antiken griechischen Philosophie bis zur Renaissance. Dabei wird auch auf die Bedeutung des Auges als ein bewegtes, handelndes Organ eingegangen. Dazu siehe auch: Fehrenbach, Frank: *Il corpo [...] al continuo muore e al continuo rinasce. Leonardo da Vincis Anatomie des lebendigen Körpers*. In: *Quasi Vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Frank Fehrenbach. Berlin/Boston (2021), 88–120.

986 Siehe 5.3.2.

987 Diese Thesen wurden in den Unterkapiteln zur *Kupferstichpassion* vorgestellt und diskutiert.

Hier sei noch einmal auf Leonardo da Vinci und sein *Abendmahl*-Fresko aus dem Mailänder Kloster S. Maria delle Grazie verwiesen. Auch in diesem Werk nutzt der Künstler seine kunsttheoretischen Erkenntnisse, um eine innovative, wenn nicht gar revolutionäre Bildkomposition zu schaffen. Leonardo zeigt Jesus und seine Jünger in einem zentralperspektivisch und damit kunsttheoretisch korrekt konstruiertem Raum. Die Fluchtlinien der Bildkomposition vereinen sich im rechten Auge Jesu. Dies kann nicht nur, wie Zöllner bemerkt, als Hinweis auf die zentrale Stellung Jesu gedeutet werden,⁹⁸⁸ sondern auch auf das Sehen selbst und damit auf die besonderen kunsttheoretischen Aspekte des Augensinns. Auffällig sind zudem die emotionalen Gesten und Blicke der Jünger, als Jesus ihnen verkündet: „Einer unter euch wird mich verraten.“⁹⁸⁹ Dies führt, so Zöllner, zu einer bis dahin nicht realisierten Dynamisierung des Geschehens.⁹⁹⁰ Gerade durch diese Dynamisierung und die Affektdarstellung – die nicht nur durch die Gestik und Mimik, sondern auch durch die Blicke der Bildfiguren zustande kommt – definiert Leonardo da Vinci die „Malerei als Wissenschaft“^{991 992}.

Die Malerei oder – allgemeiner formuliert – die Bildkunst als Wissenschaft – das ist es, was auch Dürer in seiner *Kupferstichpassion* propagiert. Dem Nürnberger Künstler gelingt darin vor allem hinsichtlich des Augensinns eine Symbiose von Kunst und Kunsttheorie, von kreativem Schaffen und naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Und er nutzt diese Symbiose, um seine eigene theologische Deutung der Passion Jesu in einer bis dahin ungeahnten Weise zu inszenieren.

5.5 Der Stellenwert der *Kupferstichpassion*

Die *Kupferstichpassion* nimmt in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung in Dürers Passionsdarstellungen ein. Sie ist die letzte und nach den drei Holzschnittfolgen der *Albertina-Passion*, der *Großen Passion* und der *Kleinen Passion* sowie den Federzeichnungen der *Grünen Passion* die einzige gestochene Passionsfolge des Künstlers. Im Gegensatz zur *Großen Passion* und zur *Kleinen Passion* weist Dürers *Kupferstichpassion* keinen begleitenden Text auf. Dadurch steht und wirkt das Bild – Dürers künstlerisches Medium – für sich und ist der alleinige Bedeutungsträger der Passionsbotschaft. Damit stellt sich Dürer in die Tradition Schongauers, wobei die *Kupferstichpassion* des Nürnberger Künstlers sowohl als Reminiszenz als auch im Sinne einer Aemulatio gegenüber dem elsässischen Künstlervorbild zu verstehen ist.

988 Vgl. Zöllner (1999), 24.

989 Mt 26,21.

990 Vgl. Zöllner (1999), 24.

991 Zöllner (1999), 25.

992 Vgl. Zöllner (1999), 25.

Die obigen Ausführungen zur *Kupferstichpassion* legen nahe, dass Dürer in dieser Passionsfolge sowohl rezeptionsästhetisch als auch hinsichtlich der theologischen Aussagen den Dialog mit dem Betrachter sucht. Dafür sprechen die intimen Passionszenen mit oft nur wenigen Bildfiguren sowie die eindringliche Präsentation Jesu Christi als wahrer Mensch und wahrer Gott, als Erlöser von Sünde und Tod. Die oft innovativen und irritierenden Bildkompositionen fordern den Betrachter in besonderer Weise heraus – Hass spricht gar von einer manipulativen Betrachterrezeption.⁹⁹³ Die Tatsache, dass Dürer in vielen Darstellungen seine Signatur provokant und herausfordernd in Szene setzt, zeigt, dass er dem Betrachter nicht nur eine weitere Interpretation der Passion Jesu vermitteln, sondern ganz persönlich in einen Dialog mit ihm eintreten möchte. Diese besondere Beziehung zwischen Künstler und Betrachter findet sich so in keiner anderen Passionsfolge.

Daneben verweisen die Analogien zwischen dem *Lehrbuch der Malerei* und der *Kupferstichpassion* darauf, dass es Dürer in seinen Kupferstichen um mehr als eine rezeptionsästhetisch besondere und theologisch schlüssige Darstellung der Passionsgeschichte geht. Vielmehr nutzt er die Thematik, um auch seine kunsttheoretischen Vorstellungen zu inszenieren. Es mag kein Zufall sein, dass Dürer die Suche nach dem göttlichen Maß des Menschen und der Welt ausgerechnet in einer Bildfolge präsentiert, in der Gott selbst Mensch wird und sich den Menschen offenbart. Dürer gelingt, die oben ausgeführt,⁹⁹⁴ in seiner *Kupferstichpassion* eine Symbiose von Kunst und Kunsttheorie. Dadurch definiert er – im Sinne Leonardo da Vincis⁹⁹⁵ – die Kunst als Wissenschaft und sich selbst als ersten deutschen universalen Künstler.

Auch für Dürer selbst muss die *Kupferstichpassion* einen besonderen Stellenwert gehabt haben. So vermerkt er in seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* in den Jahren 1520/21 die Preise, die er für seine Bücher in Antwerpen erzielt:

„Item Sebald Fischer hat mir zu Andorff ab kaufft 16 kleiner Passion pro 4 gulden. Mehr 32 groser bücher pro 8 gulden. Mehr 6 gestochene Passion pro 3 gulden.“⁹⁹⁶

Ebenso hat mir Sebald Fischer in Antwerpen 16 Kleine Passionen zu 4 Gulden abgekauft. Zusätzlich 32 Große Passionen zu 8 Gulden. Zudem 6 Kupferstichpassion zu 3 Gulden.

Ein Exemplar der *Kupferstichpassion* kostete demnach ½ Gulden und war damit doppelt so teuer wie eine *Kleine Passion* oder ein Buch der drei großen Holzschnittfolgen von *Apokalypse*, *Marienleben* und *Große Passion*. Somit kann die *Kupfer-*

993 Vgl. Hass (2000), 228.

994 Siehe Kapitel 5.4.5.

995 Vgl. Zöllner (199), 25.

996 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 152.

stichpassion als die wertvollste Passionsfolge Dürers gelten. Dies belegt auch die Tatsache, dass Dürer seine *Kupferstichpassion* etlichen hochrangigen Politikern auf seiner Reise in den Niederlanden schenkte. Dazu gehören „madonna Margaretha“⁹⁹⁷, die Tochter des verstorbenen Kaisers Maximilian I. und Statthalterin der burgundischen Niederlande, sowie der dänische König Christian II., der Dürer zu einem Festessen mit Kaiser Karl V. einlud.⁹⁹⁸ Aber auch der Vertreter des Königs von Portugal in Antwerpen Joao Brandao,⁹⁹⁹ der Kämmerer König Karls V. Markgraf Hansen¹⁰⁰⁰ sowie Erasmus von Rotterdam¹⁰⁰¹ werden von Dürer mit der gestochenen Passionsfolge beschenkt. In etlichen Fällen – unter anderem bei Margarethe von Österreich und Erasmus von Rotterdam – ist die *Kupferstichpassion* das einzige Werk, das Dürer als Geschenk überbringt. Auch dies zeigt die besondere Wertschätzung, die der Künstler gerade dieser Passionsfolge entgegenbrachte.

Auch das zeitgenössische Publikum würdigte Dürers *Kupferstichpassion*. So bezeichnet der Rektor der Nürnberger Lateinschule von St. Lorenz Johannes Cochläus in seiner 1512 erschienenen *Brevis germaniae descriptio* die *Kupferstichpassion* als „überaus fein und mit richtiger Perspektive“¹⁰⁰² und verweist darauf, dass Maler aus ganz Europa durch die Kaufleute Exemplare kaufen ließen.¹⁰⁰³ Folgerichtig erfreute sich die *Kupferstichpassion* schnell großer Beliebtheit und wurde oft kopiert. Die Einzelblätter dienten sowohl in der Goldschmiedekunst als auch für die Gestaltung von Altarbildern als Inspiration.¹⁰⁰⁴

Bei der Frage nach der Nutzung sieht Panofsky die *Kupferstichpassion* „nicht als Erbauungsbuch, sondern vielmehr als ‚Stück für den Sammler‘ [...], das von dem Kunstliebhaber genossen, statt von dem Frommen gelesen werden sollte“.¹⁰⁰⁵ Tatsächlich zeigen die 16 Blätter der *Kupferstichpassion* mit ihren außergewöhnlichen Bildfiguren, den auffälligen Licht-Schatten-Kontrasten, den kunstvoll gestalteten architektonischen Elementen sowie den oftmals innovativen Bildkompositionen eine hohe künstlerische Qualität, die ein Sammlerstück rechtfertigen. Allerdings besticht die *Kupferstichpassion* auch durch ihre Rezeptionsästhetik und ihre theologische Interpretation. Mit der ins Bildgeschehen eingetretenen Künstlersignatur fordert Dürer den Betrachter immer wieder zum Dialog auf und präsentiert sowohl im Titelblatt als auch in den Kupferstichen *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* mit innovativen Bildkonzepten seine eigenen Glaubensüberzeugung. Dies alles spricht für eine meditativ-spirituelle Betrachtung der *Kupferstichpassion*. Diese These wird durch das Exemplar der *Kupferstichpassion* von Kurfürst Friedrich III.

997 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 155.

998 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 176–177.

999 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 154.

1000 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 154.

1001 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 156.

1002 Cochläus ²(1969), 89.

1003 Vgl. Cochläus ²(1969), 89.

1004 Vgl. Scherbaum *Kupferstich-Passion* (2001), 128.

1005 Panofsky ²(1995), 188.

von Sachsen gestützt, der die einzelnen Kupferstiche als Buch binden und dabei zu jeder Darstellung Gebetstexte hinzufügen ließ.¹⁰⁰⁶ Die *Kupferstichpassion* kann somit – wie auch von Grebe postuliert¹⁰⁰⁷ – sowohl als wertvolles Sammlerstück als auch als kunstvolles Andachtsbuch angesehen werden.

Hass geht davon aus, dass das Zielpublikum der *Kupferstichpassion* ein Klientel war, dem sich auch Dürer selbst zurechnete: Lebendig und intellektuell, andächtig und persönlich in die religiöse Debatte involviert.¹⁰⁰⁸ Der hohe Kaufpreis und die teils geheimnisvoll inszenierten Passionszenen sprechen für ein wohlhabendes und intellektuell gebildetes Publikum von Laien und Klerikern, das sich eine solch kostspielige Passionsfolge leisten,¹⁰⁰⁹ aber auch die künstlerischen und theologischen Aspekte verstehen und für sich reflektieren konnte. Die vielen ungewöhnlichen und oft irritierenden Bildkompositionen mögen aber auch ein Zeugnis dafür sein, dass Dürer in seiner letzten vollendeten Passionsfolge seine eigenen Kunst- und Glaubensvorstellungen auf besondere Weise inszenierte, so dass sie für einen Betrachter bis heute – ähnlich wie die Deutung des 1514 gestalteten Kupferstichs *Melancholia I*¹⁰¹⁰ – voller Geheimnisse bleiben.

1006 Vgl. Grebe ²(2013), 96.

1007 Vgl. Grebe ²(2013), 96.

1008 Vgl. Hass (2000), 228.

1009 In dem *Haushaltsbuch des Anton Tucher* aus Nürnberg ist aufgelistet, dass eine einfache Magd oder ein einfacher Knecht um das Jahr 1512 ca. sechs Gulden im Jahr verdienten (vgl. *Anton Tuchers Haushaltsbuch* (1877), 160–163). Für ein Exemplar der *Kupferstichpassion* hätten einfache Bedienstete demnach zwei Monatsgehälter zahlen müssen, was kaum denkbar erscheint. Dürers Passionsfolge konnten sich demnach vor allem höherstehende und wohlhabende Personen leisten.

1010 Vgl. Schauerte (2012), 189.

6 Zusammenfassung und Fazit: Albrecht Dürer als kunstvoller Mittler zwischen Passionsgeschichte und Frömmigkeit

Wie die vorliegende Arbeit zeigt, nehmen die Passionsdarstellungen im Gesamtwerk Albrecht Dürers einen besonderen Stellenwert ein. Dies spiegelt sich vor allem in den vielen Druckgrafiken zur Passionsthematik wider. Unter den Druckgrafiken, die Dürer erkennbar ohne Auftraggeber schuf, stellt jede dritte eine Passionsszene dar. Auch bei den Zeichnungen, die oftmals nicht als Studien, sondern als autonome Bildwerke zu verstehen sind, finden sich zahlreiche Passionsmotive, in denen das lebenslange Ringen des Künstlers um die bildliche Transformation der Passion Jesu nachzuvollziehen ist. Getragen von einer tiefen, Gott vertrauenden Frömmigkeit und doch offen für humanistisch-philosophische Ideen setzt Dürer in seinen Passionsdarstellungen seine eigene Spiritualität und theologische Gedankenwelt künstlerisch in Szene.

Im Gegensatz zu anderen Künstlern seiner Zeit wie Schongauer oder Cranach schuf Dürer nicht nur eine, sondern mit der *Großen Passion*, der *Kleinen Passion* und der *Kupferstichpassion* gleich drei große gedruckte Passionsfolgen. Durch unterschiedliche Schwerpunktsetzung gelingt es ihm dabei, das Passionsgeschehen aus verschiedenen rezeptionsästhetischen und theologisch-humanistischen Blickwinkeln vorzustellen und somit verschiedene Zielgruppen anzusprechen. Eine solche Marktorientierung zeigt Dürers wirtschaftliches Denken als selbstständiger Nürnberger Unternehmer. Gleichzeitig nutzt Dürer die besondere Gestaltung seiner Passions Szenen aber auch, um mit bekannten Werken anderer Künstler zu konkurrieren und diese mit seinen eigenen innovativen Bildideen zu übertreffen.

In seinem Andachtsbuch der *Großen Passion* vereint Dürer 12 große Holzschnitte aus zwei verschiedenen Schaffensperioden – ungeachtet der stilistischen Unterschiede. Die sieben Blätter aus der Zeit um 1496–98 erscheinen noch recht ungestüm gestaltet, dagegen weisen die fünf Blätter aus dem Jahr 1510 eine große Ruhe und Abgeklärtheit auf. Während die frühen Blätter sich an bekannten deutschen Vorbildern wie der *Kupferstichpassion* Martin Schongauers orientieren, tritt Dürer bei den beiden hier untersuchten späten Holzschnitten der *Höllenfahrt Christi* und des *Abendmahls* in eine selbstbewusste Konkurrenz zu italienischen Künstlern wie Mantegna und Michelangelo und inszeniert humanistisch-philosophische Kenntnisse wie die Gottebenbildlichkeit des Menschen. Die Tatsache, dass Dürer die 12 Holzschnitte der *Großen Passion* trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede in Stil, Künstlerkonkurrenz und Deutung in einem Andachtsbuch vereint, mag zunächst als unternehmerischer Kunstgriff wirken, um die frühen, bereits als Einzelblätter publizierten Holzschnitte erneut zu vermarkten. Mit dem gleichwertigen Nebeneinander von frühen und späten Holzschnitten, die im Detail bildkompositorisch aufeinander bezogen sind, stellt Dürer sich aber auch bewusst hinter sein Frühwerk und damit hinter seine eigene künstlerische Entwicklung.

Auch die *Kleine Passion* (um 1508–1511) und die *Kupferstichpassion* (1507–1513) zeigen, dass Dürer immer wieder neue Zugänge zum Passionsgeschehen suchte und fand. Nahezu zeitgleich entstanden, zeugen die beiden Passionsfolgen in ihrer Unterschiedlichkeit von der Intensität, mit der Dürer sich um 1510 mit der Passionsthematik und ihrer theologischen Interpretation auseinandersetzte. Die Darstellungen offenbaren dabei nicht nur ein hohes künstlerisches Potential, sondern auch Dürers theologisches Denken und sein Wissen um die rezeptionsästhetischen Aspekte der Bildgestaltung. Dies soll ein abschließender Vergleich von *Kleiner Passion* und *Kupferstichpassion* verdeutlichen.

1. Die Form: Mit der *Kleinen Passion* schufen Dürer und der Nürnberger Benediktinermönch Chelidoniumus, der dem Künstler wohl auch als theologischen Berater zur Seite stand, ein für seine Zeit revolutionäres Andachtsbuch. Zum einen stehen sich darin erstmals Bild und Text gleichberechtigt gegenüber. Zum anderen stellen die 37 Holzschnitte und Gedichte persönliche Glaubenszeugnisse dar, die den Rezipienten auf unabhängige und sich doch ergänzende Weise zur Auseinandersetzung mit dem Passionsgeschehen auffordern. Im Gegensatz dazu wurden die 16 Darstellungen der *Kupferstichpassion*, jede für sich ein kunstvolles Kleinod und Sammlerstück, ohne begleitenden Text als lose Blattsammlung publiziert. Dadurch stellt das Bild – Dürers ureigenes Medium – den alleinigen Bedeutungsträger des Passionsgeschehens dar.

2. Die theologischen Aspekte: Anders als in den Vorgängerwerken ist Dürer in der *Kleinen Passion* bestrebt, den zugrundeliegenden Bibeltext möglichst wortgetreu zu verbildlichen und damit dem Betrachter ein authentisches Passionsgeschehen zu präsentieren. Als Textquelle stand ihm dafür wohl die deutsche Bibelübersetzung seines Nürnberger Patenonkels Anton Koberger zu Verfügung. Immer wieder finden sich in den Holzschnitten der *Kleinen Passion* neue Blickwinkel, die dem Betrachter theologische Inhalte oder Glaubensaspekte in ungewöhnlicher Form vorstellen. Dazu gehören die betenden Hirten in der *Geburt Jesu* oder die Analogie zum Jüngsten Gericht in der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel*. In der *Kupferstichpassion* geht es Dürer dagegen weniger um die wortgetreue Verbildlichung des Bibeltextes, sondern vielmehr um die Präsentation elementarer Aspekte des christlichen Glaubens wie die Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi, die Frage der Sündenvergebung und das Schauen der *unio mystica*. Zudem nutzt Dürer die *Kupferstichpassion*, um seine eigenen kunsttheoretischen Erkenntnisse in den kunstvollen Darstellungen zu präsentieren.

3. Die Betrachterrezeption: Schon in der *Kleinen Passion* geht Dürer im Vergleich zu früheren Passionsdarstellungen wie dem *Speculum passionis* neue, bis dahin ungeahnte rezeptionsästhetische Wege, indem der Betrachter auf Augenhöhe und in großer Nahsichtigkeit unmittelbar an die Szene herangeführt wird. Das Künstlermonogramm fungiert dabei als Wegweiser in das Geschehen und kann als neutraler Mittler zwischen Bild und Betrachter gedeutet werden. In der *Kupferstichpassion* wird dieses neuartige Close-up der *Kleinen Passion* noch einmal gesteigert und

der Betrachter mit engen, oft düster und mystisch wirkenden Bildkompositionen konfrontiert. Zudem überwindet Dürer die Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum, so dass der Rezipient nicht mehr beobachtend vor dem Geschehen, sondern auf psychologisch-irritierende Weise in die Szene hineingeführt und dort gehalten wird. Die Künstlersignatur, die in das Bild eingetreten ist, sucht dabei als eigenständige Bildfigur in konfrontativer Weise den Dialog mit dem Betrachter.

Diese Gegenüberstellung von *Kleiner Passion* und *Kupferstichpassion* zeigt, dass Dürer diesen zeitgleich gestalteten Passionsfolgen unterschiedliche Konzepte zugrunde legte. Dabei kann die *Kupferstichpassion* als intellektuelle und psychologische Steigerung der *Kleinen Passion* verstanden werden. Da Dürer die *Kupferstichpassion* vor der *Kleinen Passion* begann, spricht vieles dafür, dass der Nürnberger Künstler gerade die künstlerisch anspruchsvolle Gattung des Kupferstichs von vornherein für seine kunstvollste und mystischste Passionsfolge vorsah.

In seinen gedruckten Passionsfolgen der *Großen Passion*, der *Kleinen Passion* und der *Kupferstichpassion* beweist Dürer eine souveräne Beherrschung der künstlerischen Vorbilder, die ihn selbst zu immer neuen Bilderfindungen inspirierten. Ihm gelang damit eine neue Symbiose von der Kunst seiner Zeit mit einer theologischen Interpretation der Passion Jesu. Mit seinem Bestreben, in der *Kupferstichpassion* Kunst und Kunsttheorie zu vereinen, erhebt er zudem – ebenso wie Leonardo da Vinci – die Kunst zur Wissenschaft.

Bei den Passionszeichnungen, die Dürer in der Zeit um 1520/21 gestaltete, wird bis heute diskutiert, ob der Nürnberger Künstler eine neue Passionsfolge im Sinn hatte. Diese These wird in der vorliegenden Arbeit aus mehreren Gründen verworfen. Stattdessen wird postuliert, dass die sieben in diese Zeit datierten Zeichnungen zum *Gebet am Ölberg*, zur *Kreuztragung* und zur *Grablegung/Grabtragung* persönliche Studien darstellen, in denen Dürer sich mit Luthers neuen Glaubensvorstellungen auseinandersetzte und seine eigenen Sorgen um Luthers Wohlergehen künstlerisch verarbeitete. Dürers Verhältnis zu dem Wittenberger Reformator und seinen Ideen wird in der Forschungsliteratur immer wieder diskutiert. Es ist jedoch auffällig, dass Dürer in seinen Passionsfolgen zwei Aspekte verwirklicht, die wenige Jahre später auch Martin Luther vortragen und publizieren wird. Das ist zum einen die unmittelbare Beziehung des Gläubigen und Gott – Luthers Postulat vom *Priestertum aller Gläubigen*. In der *Kleinen Passion* fordern Bild und Text den Betrachter genau zu dieser eigenständigen Auseinandersetzung mit Gott und der Passion Jesu Christi heraus. Auch in der *Kupferstichpassion* ist bereits das Titelbild programmatisch, wenn zwei irdische Menschen – möglicherweise sogar Albrecht Dürer und seine Frau Agnes selbst – betend vor dem auferstandenen Christus stehen. Zum anderen ist das die Vorstellung, dass nicht erst die Auferstehung, sondern bereits der Kreuzestod Jesu zur Erlösung der Menschen führt. Diese Vorstellung – die spätere *theologia crucis* Luthers – ist eine stimmige Erklärung für Dürers unkonventionelle Positionierung der *Höllenfahrt Christi* unmittelbar nach der *Kreuzigung* und nicht, wie künstlerisch und kirchlich-theologisch tradiert, vor der *Auferstehung*. Die Tat-

sache, dass Dürer zwei Hauptanliegen der lutherischen Lehre bereits wenige Jahre vor Luthers öffentlichem Auftreten in seinen Passionsfolgen umsetzt, zeigt, dass diese Gedanken als Zeitgeist bereits vorhanden waren und Dürer, beeindruckt von der neuen freieren Geisteshaltung, diese selbstbewusst und für seine Zeitgenossen wohl durchaus irritierend-provokant in seinen Passionsdarstellungen inszenierte. Es verwundert nicht, dass Dürer Luthers reformatorische Ideen faszinierten, griff doch der Reformator genau die Glaubensströmung auf, die Dürer in seinen Passionswerken darzustellen suchte.

In seinen Passionsdarstellungen beweist Dürer den Mut, als theologischer Laie seine persönlichen Glaubensüberzeugungen zu inszenieren und dabei immer wieder in der Auseinandersetzung mit bedeutenden Künstlern innovative und die Vorbilder übertreffende Bildkompositionen zu entwickeln. Bei seinen gedruckten Passionsfolgen ist der Betrachter dabei nicht mehr nur der passive Rezipient, sondern wird zunehmend zum imaginär-aktiven Teilnehmer der Passionsszene. Dürers Künstlersignatur fungiert dabei als Wegweiser und Bildfigur, die den Betrachter zum Dialog und damit zur eigenständigen Interaktion mit der Passion Jesu auffordert. Dürer offenbart sich in seinen Passionsdarstellungen somit als kunstvoller Mittler zwischen der biblischen Passionsgeschichte und der gelebten Frömmigkeit.

7 Quellen- und Literaturverzeichnis

Alberti, Leon Battista: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Darmstadt (2002).

Albrecht Dürer. Hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath. Katalog zur Ausstellung in Wien vom 5. September bis 30. November 2003. Darmstadt (2003), 252–253.

Albrecht Dürer, das Gesamtwerk: sämtliche Gemälde, Handzeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte. Digitale Bibliothek 28. CD-ROM. Hrsg. von der Digitalen Bibliothek. Berlin (2000).

Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I–III. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001–2004):

Band I. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001).

Band II. Holzschnitte und Holzschnittfolgen. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2002).

Band III: Buchillustrationen. Bearbeitet von Rainer Schoch und Berthold Hinz. München (2004).

Albrecht Dürer. Schriften, Tagebücher, Briefe. Auswahl und Einleitung von Max Steck. Stuttgart (1961).

Amann, Klaus: *Kaiser Maximilians erfolgreiches alter ego im Kampf um weltliche und geistliche Macht. Zum Priesterkönig Johannes im Ambraser Heldenbuch*. In: *crystallin wort. Hartmann-Studien 1*. Hrsg. von Waltraud Fritsch-Rößler. Wien (2007), 129–148.

Andrea Mantegna. Hrsg. von Suzanne Boorsch und Jane Martineau. Katalog zur Ausstellung Royal Academy of Arts, London 17. Januar bis 5. April 1992. London (1992).

Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. I. Band: Evangelien und Verwandtes. Teilband 1. Hrsg. von Christoph Marksches und Jens Schröter. 7. Auflage der von Edgar Hennecke begründeten und von Wilhelm Schneemelcher fortgeführten Sammlung der neutestamentlichen Apokryphen. Tübingen ⁷(2012).

Anton Tuchers Haushaltsbuch (1507 bis 1517). Hrsg. von Wilhelm Loose. Tübingen (1877).

Anzelewsky, Fedja: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*. Berlin (1971).

Anzelewsky, Fedja: *Dürer: Werk und Wirkung*. Erlangen (1988).

Appuhn, Hans: *Die Kleine Passion von Albrecht Dürer. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn*. Hrsg. von Horst Appuhn. Dortmund (1985), 87–162.

Appuhn, Hans: *Die drei großen Bücher von Albrecht Dürer. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn*. Hrsg. von Horst Appuhn. Dortmund ²(1986), 49–158.

Bartl, Dominik und Miriam Gepp-Labusiak: *Der Mainzer Schatzbehälter. Ein koloriertes Andachtsbuch von 1491*. Darmstadt (2012).

Bartsch, Adam von: *Le peintre graveur (Band 7)*. Wien (1808).

Becker, Jürgen: *Das Evangelium des Johannes. Kapitel 11–21. Ökumenischer Taschenbuchkommentar zum Neuen Testament. Band 4/2*. Hrsg. von Erich Gräßer und Karl Kertelge. Gütersloh ³(1991).

Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München ⁶(2004).

Belting, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München (2005).

Bibelübersetzungen. Brock, Sebastian P., Kurt Aland, Viktor Reichmann, Barbara Aland, Gerd Mink, Christian Hannick, Peter Schäfer, Waldtraut Ingeborg Sauer-Geppert, Birgit Stolt, Basil Hall, Erich Bryner, Wilhelm Gundert, Richard William Frederick Wootton. Theologische Realenzyklopädie Online (2010).

Biblia. Übersetzt aus dem Lateinischen mit deutschen Tituli psalmorum. Hrsg. von Anton Koberger. Nürnberg (1483). Online-Digitalisat: Digitale Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek, Projekt-ID BSB-Ink B-490 - GW 4303.

Biblia sacra iuxta vulgatam versionem. Stuttgart ⁴(1994).

Blaumeiser, Hubertus: *Martin Luthers Kreuzestheologie. Schlüsse zu seiner Deutung von Mensch und Wirklichkeit. Eine Untersuchung anhand der Operationes in Psalmos (1519–1521)*. Paderborn (1995).

Bredenkamp: *Michelangelo*. Berlin (2021).

Bremmer, Jan N.: *Griechische Religion. Der Triumph des Zeus: Die olympische Götterwelt*. In: *Brockhaus. Die Bibliothek, Kunst und Kultur. Band 2. Säulen, Tempel und Pagoden. Kulturen im antiken Europa und in Asien*. Hrsg. von der Brockhaus-Redaktion. Leipzig (1997).

Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben. Hrsg. von Heinrich Rückert. Amsterdam (1966).

Büttner, Frank: *Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300*. Darmstadt (2013).

Campbell, Stephen John: *Andrea Mantegna: humanist aesthetics, faith, and the force of images*. London (2020).

Cochläus, Johannes: Brevis Germaniae descriptio (1512) mit einer Deutschlandkarte des Erhard Etzlaub von 1501. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Karl Langosch. Darmstadt ²(1969).

Cohn, Marcus: *Todesstrafe*. In: *Jüdisches Lexikon: ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden. Band IV/2, S–Z*. Begr. von Georg Herlitz und Bruno Kirschner. Frankfurt ²(1987), 965–968.

Cowen, Dana E.: *Die „querformatige Passion“ im Kontext. Albrecht Dürers späte Passionszeichnungen.* In: *Dürer war hier. Eine Reise wird Legende.* Hrsg. von Peter van den Brink. Katalog zur Ausstellung vom 18. Juli bis 24. Oktober 2021 in Aachen. Aachen (2021), 370–389.

Dacheux, Léon: *Das Münster von Straßburg: Text.* Straßburg (1900).

Das Leben Jesu Christi gezogen aus den vier Evangelisten. Hrsg. von Johann Schott. Straßburg (1508). Online-Digitalisat: Digitale Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek, Projekt-ID VD16 B 4651.

Das Marienleben des Kartäusers Philipp von Seitz aus dem Mitthochdeutsche zeilengetreu übersetzt und kommentiert von Eduard Glauser. Basel (2020).

da Vinci, Leonardo: *Traktat von der Malerei. Nummer 16 und 23.* Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig. Neu herausgegeben und eingeleitet von Mair Herzfeld. Jena (1909).

Deichmann, Friedrich Wilhelm: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Band 1: Geschichte und Monumente.* Wiesbaden (1969).

Deichmann, Friedrich Wilhelm: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Band 2: Kommentar, Teil 1.* Wiesbaden (1974).

de Nicolò Salmazo, Alberta: *Andrea Mantegna.* Köln (2004).

Der frühe Dürer. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012).

Der Vatikan. Goldene Jahrhunderte der Kunst und Architektur. Hrsg. von Maurizio Fagiolo del'Arco. Mailand (1989).

de Voragine, Jacobus: *Legenda aurea/Goldene Legende. Lateinisch/Deutsch. Band 1.* Einleitung, Übersetzung, Kommentar und herausgegeben von Bruno W. Häuptli. Freiburg (2014).

Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel. Revidiert 2017. Jubiläumsausgabe 500 Jahre Reformation. Stuttgart (2016).

Die drei großen Bücher von Albrecht Dürer. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn. Hrsg. von Horst Appuhn. Dortmund ²(1986).

Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik. Hrsg. von Stefan Roller. Katalog zur Ausstellung in Karlsruhe vom 4. April bis 30. Juni 1996. Ostfildern-Ruit (1996).

Die Kleine Passion von Albrecht Dürer. Mit einem Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn. Hrsg. von Horst Appuhn. Dortmund (1985).

Die Nachfolge Christi des Thomas von Kempen. Hrsg. und erläutert von Josef Sudbrack. Kevelaer (2000).

Die Kunst der italienischen Renaissance: Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung. Hrsg. von Rolf Toman. Köln (1994).

Dietzfelbinger, Christian: *Das Evangelium nach Johannes. Teilband 2: Johannes 13–21. Zürcher Bibelkommentar.* Hrsg. von Hans Heinrich Schmid und Hans Weder. Zürich (2001).

Diez, Ernst und Otto Demus: *Byzantine Mosaics in Greece - Hosios Lucas and Daphni.* Cambridge, Massachusetts (1931).

Dinkler-von Schubert, Erika: *Sieben.* In: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 4. Saba, Königin von – Zypresse, Nachträge; Stichwortverzeichnisse Englisch und Französisch.* Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Freiburg im Breisgau (1994), Spalte 154–156.

Donin, Chajim Halevy: *Jüdisches Leben. Eine Einführung zum jüdischen Wandel in der modernen Welt.* Zürich (1987).

Dreißiger, Christa Maria: *Der Bildschmuck des „Speculum passionis domini nostri Ihesu christi“ von 1507.* In: *Speculum passionis, das ist: Spiegel dess bitteren Leydens und Sterbens Jesu Christi. Sambt dem Text der vier Evangelisten und häufigen Glossen vieler Lehrern. Erstlich in Latein bescriben und in Truck verfertigt zu Nürnberg im Jahr 1507 durch Doctor Ulrichen Pinder. Von einem Liebhaber deß bitteren Leydens Christi ins Teutsch versetzt.* Neudruck der 1663 in Salzburg erschienenen Ausgabe mit Wiedergabe der Holzschnitte aus der 1507 in Nürnberg erschienenen Ausgabe. Wiesbaden (1986), 3–56.

Drescher, Georg: *Vom Schatzbehalter zu Dürers Büchern. Buchdruck, Buchillustration und Andachtsliteratur in Nürnberg um 1500.* In: *Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt des Nürnberger Humanismus.* Schweinfurt, 20. November 2005 bis 29. Januar 2006. Hrsg. von Georg Drescher. Schweinfurt (2005), 9–24.

Dürer. Hrsg. von Peter Strieder. Augsburg (1996).

Dürer-Katalog: ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen. Hrsg. von Joseph Meder. Wien (1932).

Dürer: Schriftlicher Nachlaß (Band 1): Autobiographische Schriften; Briefwechsel; Dichtungen; Beischriften, Notizen und Gutachten; Zeugnisse zum persönlichen Leben. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin (1956).

Dürer. Schriftlicher Nachlaß (Band 2): Die Anfänge der theoretischen Studien; das Lehrbuch der Malerei: von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude; von der Perspektive; von Farben; ein Unterricht alle Maß zu ändern. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin (1966).

Endres, Rudolf: *Das Nürnberger Umfeld Albrecht Dürers.* In: *Albrecht Dürer - ein Künstler in seiner Stadt.* Katalog zur Ausstellung in Nürnberg vom 23. Juli bis 17. September 2000. Hrsg. von Matthias Mende. Nürnberg (2000), 30–42.

Eser, Thomas: *Ein anderer „Früher Dürer“. Drei Vorschläge.* In: *Der frühe Dürer.* Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 18–28.

Falkenburg, Reindert Leonard: Joachim Patinir: *landscape as an image of the pilgrimage of life*. Amsterdam (1988).

Fehl, Philipp P.: *Dürer's Literal Presence in his Pictures: Reflections on his Signature in the small Woodcut Passion*. In: *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana. Hrsg. von Matthias Winner. Rom (1989), 191–244.

Fehlemann, Sabine: *Christus im Elend. Vom Andachtsbild zum realistischen Bilddokument*. In: *Ikonomographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge*. Hrsg. von Bazon Brock. München (1990), 79–96.

Fehrenbach, Frank: *Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance*. In: *Sehen und Handeln (Actus et Imago, 1)*. Hrsg. von Horst Bredekamp. Berlin (2011), 141–154.

Fehrenbach, Frank: *Il corpo [...] al continuo muore e al continuo rinasce. Leonardo da Vinci Anatomie des lebendigen Körpers*. In: *Quasi Vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Frank Fehrenbach. Berlin/Boston (2021), 88–120.

Feldmann, Christian: *Martin Luther*. Hamburg (2009).

Fenten, Sandra: *Mystik und Körperlichkeit. Eine komplementär-vergleichende Lektüre von Heinrich Seuses geistlichen Schriften*. Würzburg (2007).

Flechsig, Eduard: *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*. Berlin (1928).

Flechsig, Eduard: *Albrecht Dürer: Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. 2. Band*. Berlin (1931).

Frankfurter Dirigierrolle, Frankfurter Passionsspiel: mit den Paralleltexten der Frankfurter Dirigierrolle, des Alsfelder Passionsspiels, des Heidelberger Passionsspiels, des Frankfurter Osterspielfragments und des Fritzlarer Passionsspielfragments. Hrsg. von Johannes Janotta. Tübingen (1996).

Frey, Winfried: *Der vergiftete Gottesdienst. Zur Funktion von Passionsspielen in der spätmittelalterlichen Stadt Frankfurt am Main*. In: *Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Silvia Bovenschen et al.. Berlin (1997), 203–217.

Fridolin, Stephan: *Der Schatzbehälter oder Schrein der wahren Reichtümer des Heils und ewiger Seligkeit*. [CD-ROM] In: Bartl, Dominik und Miriam Gepp-Labusiak: *Der Mainzer Schatzbehälter: ein koloriertes Andachtsbuch von 1491*. Darmstadt (2012).

Fröhlich, Anke (2002). In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002):

Die Große Passion: 176–179.

Der Schmerzensmann und der Landsknecht. Titelblatt der Großen Passion: 180–182.

Christus in der Vorhölle (1510). Große Passion: 208–210.

Fürst, Manfred: *Die Natursteinkartierung des Fürstenportals*. In: *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*. Hrsg. von Manfred Schuller. Bamberg (1993), 145–151.

Gärtner, Kurt: *Philipp von Seitz: Marienleben*. In: *Die Kartäuser in Österreich. Band 2*. Hrsg. von James Hogg. Salzburg (1981), 117–129.

Gärtner, Kurt: *Zur Neuausgabe von Bruder Philipps „Marienleben“*. In: *Editionsberichte zur mittelalterlichen deutschen Literatur. Beiträge der Bamberger Tagung Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher deutscher Texte*, 26. bis 29. Juli 1991. Hrsg. von Anton Schwob. Göppingen (1994), 33–41.

Geisberg, Max: *The German single-leaf woodcut 1500–1550. Teil II*. Bearbeitet und herausgegeben von Walter L. Strauss. New York (1974).

Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen. Hrg. von Museen der Stadt Gotha Schlossmuseum. Ausstellungs-Katalog Schloss Friedenstein zu Gotha vom 1. Juni bis 4. September 1994, Teil 1. Gotha (1994).

Graf, Urs: *Die Holzschnitte zur Passion. Mit einer Einführung von Wilhelm Worringer*. München (1923).

Grebe, Anja: *Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit*. Darmstadt ²(2013).

Grossmann, G. Ulrich: *Die Architektur im Werk des jungen Dürer*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012).

Grundinformation Altes Testament. Eine Einführung in Literatur, Religion und Geschichte des Alten Testaments. Hrsg. von Jan Christian Gertz. Göttingen ⁴(2010).

Hans Holbein d. Ä.: die Graue Passion in ihrer Zeit. Hrsg. von Elsbeth Wiemann. Katalog zur Ausstellung vom 27. November 2010 bis 20. März 2011 in Stuttgart. Ostfildern (2010).

Hass, Angela: *Two devotional manuals by Albrecht Dürer. The small Passion and the engraved passion. Iconography, context and spirituality*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2/2000, S. 169–230.

Hans Tucher VI.: *Reise in das gelobte Land. 1. Druckausgabe*. Augsburg (1482).

Hauschild, Wolf-Dieter: *Lehrbuch der Kirchen- und Dogmengeschichte. Band I. Alte Kirche und Mittelalter*. Gütersloh ⁴(2011).

Heller, Joseph: *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's (Band 2,2): Dürer's Bildnisse, Kupferstiche, Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter*. Bamberg (1827).

Hess, Daniel: *Dürers Selbstbildnis vom 1500. „Alter Deus“ oder Neuer Apelles?* In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* Band 77 (1990), 63–90.

Hess, Daniel: *Der Karlsruher Schmerzensmann*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 508–509.

Hess, Daniel: *Die sakralen Gemälde*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 415–423.

Hindriks, Sandra: *Der vlaemsche Apelles – Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische Renaissance*. Petersberg (2019).

Hintzen-Bohlen, Brigitte: *Zum Apollon vom Belvedere. „Delphisches“ in Pergamon?* In: *Ikonographia: Anleitung zum Lesen von Bildern*. Festschrift Donat de Chapeaurouge. Hrsg. von Bazon Brock. München (1990), 11–25.

Hintzenstern, Herbert von: *Lucas Cranach d. Ä.: Altarbilder aus der Reformationszeit*. Berlin (1972).

Hirschfelder, Dagmar: *Dürers frühe Privat- und Auftragsbildnisse zwischen Tradition und Innovation*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 101–116.

Hoffmann, Konrad: *Dürers Darstellungen der Höllenfahrt Christi*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 25 (1971), 75–106.

Joannides, Paul: *Masaccio and Masolino - a complete catalogue*. London (1993).

Kaufmann, Thomas: *Erlöste und Verdammte. Eine Geschichte der Reformation*. München ²(2017).

Kaufmann, Thomas: *Martin Luther*. München ⁵(2017).

Katalog einer gewählten Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten alter Meister aus schlesischem und anderem Privatbesitz: darunter ein reiches Dürerwerk in kostbaren frühen Abdrucken der Kupferstiche und prachtvollen Exemplaren der Holzschnitte mit vielen Seltenheiten. Hrsg. von C. G. Boerner, Versteigerung vom 7. Mai 1908, Auktion XCI. Leipzig (1908).

Kemp, Wolfgang: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. In: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Hrsg. von Wolfgang Kemp. Köln (1985), 7–27.

Kemp, Wolfgang: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*. In: *Kunstgeschichte: eine Einführung*. Hrsg. von Hans Belting. Berlin ⁷(2008), 247–265.

Kemperdick, Stephan: *Martin Schongauer*. Petersberg (2004).

Kirschner, Bruno: *Torarolle*. In: *Jüdisches Lexikon: ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden. Band IV/2, S–Z*. Begr. von Georg Herlitz und Bruno Kirschner. Frankfurt ²(1987), 983–984.

Klinke, Harald: *Dürers Selbstporträt von 1500. Die Geschichte eines Bildes*. Norderstedt (2004).

Kober, Anton: *Judenabzeichen*. In: *Jüdisches Lexikon: ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissens in vier Bänden. Band III, Ib–Ma*. Begr. von Georg Herlitz und Bruno Kirschner. Frankfurt ²(1982), 412–416.

Koch, Dietrich-Alex: *Geschichte des Urchristentums. Ein Lehrbuch*. Göttingen ²(2014).

Koch, Ernst: *Höllenfahrt Christi*. Theologische Realenzyklopädie Online: Heinrich II.–Ibsen. Berlin (2010).

Koch, Guntram: *Frühchristliche Sarkophage*. München (2000).

Kristeller, Paul: *Andrea Mantegna*. Berlin (1902).

Kupferstichsammlung Dr. Julius Hofmann, Wien: dabei Dubletten eines bedeutenden staatlichen Kupferstichkabinetts und einige andere Beiträge. Vollständige Übersicht über die Graphik aller Schulen des 15. bis 19. Jahrhunderts in einer reichen Zusammenstellung ausgewählter Abdrucke. Hrsg. von C. G. Boerner. Auktion in Leipzig vom 8. bis 12. Mai 1922. Leipzig (1922).

Ladwein, Michael: *Leonardo. Das Abendmahl. Weltendrama und Erlösungstat*. Dornach (2004).

Laske, Katja: *Verspottung Jesu*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 4. Saba, Königin von – Zypresse. Nachträge; Stichwortverzeichnisse Englisch und Französisch*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Freiburg im Breisgau (1994), Spalte 443–446.

Leonhardt, Rochus: *Grundinformation Dogmatik*. Göttingen ⁴(2009).

Leppin, Volker: *Die Reformation*. Darmstadt ²(2017).

Lightbown, Ronald: *Mantegna*. Oxford (1986).

Lipowsky, Katrin und Wiener, Claudia: *pia carmina cum figuris. Dürers Zusammenarbeit mit dem Dichter Benedictus Chelidoniumus*. In: *Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt des Nürnberger Humanismus*. Schweinfurt, 20. November 2005 bis 29. Januar 2006. Hrsg. von Georg Drescher. Schweinfurt (2005), 39–57.

Loerke, Marc-Oliver: *Höllenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Sport, Kunstwissenschaften) der Universität Regensburg. Regensburg (2003).

Luther deutsch: Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart. Band 1: Die Anfänge. Hrsg. von Kurt Aland. Stuttgart ²(1983).

Luther deutsch. Band 10: Die Briefe. Hrsg. von Kurt Aland. Göttingen ²(1991).

Luther, Martin: *Biblia das ist/die gantze Heilige Schrift Deudsch. A.D. XXXIII. Das Neue Testament*. Vollständiger Nachdruck der Luther-Bibel von 1534. Köln (2002).

Luther, Martin: *Von der Freiheit eines Christenmenschen*. Kommentiert und herausgegeben von Jan Kingreen mit einer Einleitung von Ruth Slenczka. Tübingen (2017).

Marchand, Eckard: *Una mensa con figure d'ostoli e del nostro signiore. Ghirlandaios Abendmahlsdarstellungen*. In: *Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance*. Hrsg. von Michael Rohlmann, Weimar (2003), 89–128.

Martin Schongauer, *das Kupferstichwerk*. Katalog zur Ausstellung zum 500. Todesjahr in München vom 11. September bis 10. November 1991. Bearbeitet von Tilman Falk und Thomas Hirthe. München (1991).

Masser, Achim: *Leben. 1. Deutsche Marienleben des MA*. In: *Marienlexikon. Band 4*. Hrsg. von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk. St. Ottilien (1992), 49–51.

Metzger, Christof: *Zeichnen und Aufzeichnen. Dürers Zeichnungen der niederländischen Reise*. In: *Dürer war hier. Eine Reise wird Legende*. Hrsg. von Peter van den Brink. Katalog zur Ausstellung vom 18. Juli bis 24. Oktober 2021 in Aachen. Aachen (2021), 190–227.

Müller, Jan-Dirk und Ulrich Pfisterer: *Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit*. In: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleuler und Fabian Jonietz. Berlin/Boston (2011), 1–32.

Münch, Birgit Ulrike: *Cum figuris magistralibus: das speculum passionis des Ulrich Pinder (Nürnberg 1507) im Rahmen der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur. Ein Passions-traktat mit Holzschnitten der Dürerwerkstatt*. In: *Mitteilungen des Vereins zur Geschichte Nürnbergs*, Band 92. Nürnberg (2005), 1–91.

Musper, Heinrich Th.: *Albrecht Dürer. Der gegenwärtige Stand der Forschung*. Stuttgart (1952).

Ostermann, Christina: *Bruder Philipps ‚Marienleben‘ im Norden. Eine Fallstudie zur Überlieferung mittelniederdeutscher Literatur*. Berlin/Boston (2020).

Panofsky, Erwin: *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Band I*. Köln (2001).

Panofsky, Erwin: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. Ins Deutsche übersetzt von Liese Lotte Möller. Frankfurt am Main²(1995).

Passio Jesu Christi salvatoris mundi vario Carminu genere F. Benedicti Chelidonij Musophili doctissime descripta cum figuris artificiosissimus Ioannis Vuechtelin. Hrsg. von Johann Knobloch. Straßburg. Online-Digitalisat: Digitale Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek, Projekt-ID bsb00012295.

Pfarl, Peter: *Christliche Kunst: Motive – Maler – Deutungen*. Graz (1999).

Pfisterer, Ulrich: *Die Sixtinische Kapelle*. München (2013).

Pfisterer, Ulrich: *Dürer im Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen*. In: *Dürer: Kunst – Künstler – Kontext*. Hrsg. von Jochen Sander. München (2013), 377–381.

Pinder, Ulrich: *Speculum passionis domini nostri Ihesu christi*. Nürnberg (1507). Online-Digitalisat: Digitale Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek, VD16 P 2807.

Pinder, Ulrich: *Speculum passionis, das ist: Spiegel dess bitteren Leydens und Sterbens Jesu Christi: sambt dem Text der 4 Evangelisten und häufigen Glossen vieler Lehrern; von einem Liebhaber des bitteren Leydens Christi ins Teutsch versetzt. Erstmals in Lateinisch beschriben durch Ulrichen Pinder. Neudruck der 1663 in Salzburg erschienenen Ausgabe mit kompletter Wiedergabe der Holzschnitte aus der 1507 in Nürnberg erschienenen Ausgabe.* Kommentiert von Helmar Junghans u. Christa-Maria Dreissiger. Hrsg. von Junghans, Helmar. Wiesbaden (1986).

Porras, Stephanie: „ein freie hant“: *Autonomie, Zeichnen und der junge Dürer.* In: *Der frühe Dürer.* Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 245–259.

Preimesberger, Rudolf: *Albrecht Dürer: Das Dilemma des Porträts, epigrammatisch (1526).* In: *Porträt.* Hrsg. von Rudolf Preimesberger u.a.. Berlin (1999), 221–227.

Remond, Jaya: *Norm.* In: *Der frühe Dürer.* Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 449–501.

Robert, Jörg: *Dürer, Celtis und die Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist der „Germania illustrata“.* In: *Der frühe Dürer.* Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 65–77.

Rücker, Elisabeth: *Hartmann Schedels Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit. Mit einem Katalog der Städteansichten.* München (1988).

Rupprich, Hans: *Dürer: Schriftlicher Nachlaß (Band 1): Autobiographische Schriften; Briefwechsel; Dichtungen; Beischriften, Notizen und Gutachten; Zeugnisse zum persönlichen Leben.* Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin (1956).

Rupprich, Hans: *Dürer. Schriftlicher Nachlaß (Band 2): Die Anfänge der theoretischen Studien; das Lehrbuch der Malerei: von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude; von der Perspektive; von Farben; ein Unterricht alle Maß zu ändern.* Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin (1966).

Schauerte, Thomas: *Dürer. Das ferne Genie.* Stuttgart (2012).

Schauerte, Thomas: *Albrecht Dürer als Zeitzeuge der Reformation.* Petersberg (2017).

Scherbaum, Anna (2001). In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter.* Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001):

Die Kupferstich-Passion: 145–146.

Beweinung: 145–146.

Ecce Homo: 139–140.

Petrus und Johannes heilen den Lahmen: 151–152.

Scherbaum, Anna: *Albrecht Dürers Marienleben: Form, Gehalt, Funktion und sozialhistorischer Ort. Mit einem Beitrag von Claudia Wiener.* Wiesbaden (2004).

Scherbaum, Anna: *Neue Wege in der Buchkunst. Dürers vier Holzschnittfolgen und ihre Besonderheiten als Buchpublikationen*. In: *Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben*. Katalog zur Ausstellung in Schweinfurt vom 20. November 2005 bis 29. Januar 2006. Hrsg. von Georg Drescher. Schweinfurt (2005), 25–38.

Schiller, Gertrud: *Ikonomie der christlichen Kunst. Die Passion Jesu Christi. Band 2*. Gütersloh (1968).

Schlemmer, Karl: *Nürnberg als religiös geprägte spätmittelalterliche Stadt, unter gewisser Berücksichtigung von St. Sebald*. In: *Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt*. Katalog zur Ausstellung in Nürnberg vom 23. Juli bis 17. September 2000. Hrsg. von Matthias Mende. Nürnberg (2000), 77–105.

Schmidt, Peter: *Die Oberrhein-Frage: Dürers Basler Buchillustrationen*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 424–427.

Schmitt, Lothar: *Martin Schongauer und seine Kupferstiche. Materialien und Anregungen zur Erforschung früher Druckgraphik*. Weimar (2004).

Schneider, Erich: *Der Sündenfall (um 1510). Die Kleine Passion*. In: *Dürer als Erzähler. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung-Otto-Schäfer-II*. Hrsg. von Erich Schneider. Katalog zur Ausstellung in Schweinfurt vom 10. Dezember 1995 bis 31. März 1996. Schweinfurt (1997), 26–27.

Schneider, Erich: *Der verlorene Sohn (ca. 1496)*. In: *Dürer als Erzähler. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung-Otto-Schäfer-II*. Hrsg. von Erich Schneider. Katalog zur Ausstellung in Schweinfurt vom 10. Dezember 1995 bis 31. März 1996. Schweinfurt (1997), 178–179.

Schneider, Erich: „Von Pontius zu Pilatus laufen“ *Beobachtungen zu Dürers Kleiner Holzschnittpassion*. In: *50 Jahre Sammler und Mäzen*. Hrsg. im Auftrag des Historischen Verlags Schweinfurt von Uwe Müller et al.. Schweinfurt (2002), 299–337.

Schneider, Erich (2002). In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al. München (2002):

Die Kleine Passion: 280–285.

Der Sündenfall (wohl 1510), Kleine Passion: 288–289.

Christi Einzug in Jerusalem (um 1508/09), Kleine Passion: 294–295.

Die Vertreibung der Händler (um 1508/09), Kleine Passion: 296–297.

Die Fußwaschung (um 1508/09), Kleine Passion: 301–302.

Christus vor Pilatus (um 1508/09), Kleine Passion: 310–311.

Christus vor Herodes, Kleine Passion: 311–312.

Die Geißelung Christi (um 1509), Kleine Passion: 313–314.

Christus in der Vorhölle (um 1509), Kleine Passion: 326–327.

Die Auferstehung (um 1510), Kleine Passion: 332–333.

Christus erscheint seiner Mutter (um 1510), Kleine Passion: 334–335.

Christus am Ölberg (um 1508/09), Kleine Passion, verworfenes Blatt: 345.

Schnelle, Udo: *Einleitung in das Neue Testament*. Göttingen ⁷(2011).

Schulte, Aloys: *Kaiser Maximilian I. als Kandidat für den päpstlichen Stuhl 1511*. Leipzig (1906).

Schwarz, Michael Viktor: *Giotto*. München (2009).

Schweicher, Curt: *Die Geißelung Jesu*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 2. Fabelwesen – Kynokephalen*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Freiburg im Breisgau (1994), Spalte 127–130.

Seuse, Heinrich: *Das Büchlein der Ewigen Weisheit. Übertragen und eingeleitet von Oda Schneider*. Stein am Rhein³(2007).

Stumpel, Jeroen: *Luther in Dürers Tagebuch. Die Lutherklage, ihr Autor und die Protestantenverfolgung in Antwerpen*. In: *Dürer war hier. Eine Reise wird Legende*. Hrsg. von Peter van den Brink. Katalog zur Ausstellung vom 18. Juli bis 24. Oktober 2021 in Aachen. Aachen (2021), 120–135.

Suckale, Robert: *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer. Band 1*. Petersberg (2009).

Syson, Luke und Larry Keith: *Leonardo da Vinci: painter at the court of Milan*. Katalog zur Ausstellung in der National Gallery London vom 9. November 2011 bis 5. Februar 2012. London (2011).

Timken-Zinkann, Reinhard F.: *Ein Mensch namens Dürer. Des Künstlers Leben, Ideen, Umwelt*. Berlin (1972).

Venedig. Kunst und Architektur. Hrsg. von Giandomenico Romanelli. Köln (1997).

Warburg, Anni: *Israhel van Meckenem: sein Leben, sein Werk und seine Bedeutung für die Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts*. Bonn (1930).

Wiederanders, Gerlinde: *Albrecht Dürers theologisches Anschauungen*. Berlin (1975).

Wiesflecker, Hermann: *Neue Beiträge zur Frage des Kaiser-Papstplanes Maximilians I. im Jahre 1511*. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 71 (1963), 311–332.

Wiesflecker, Hermann: *Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches*. Wien (1991).

Winkler, Friedrich: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*.

Band 1, 1484–1502. Berlin (1936).

Band 2 1503–1510/11. Berlin (1937).

Band 3, 1510–1520. Berlin (1938).

Band 4, 1520–1528. Berlin (1939).

Winkler, Friedrich: *Dürers Kleine Holzschnittpassion und Schüpfleins Speculum-Holzschnitte*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* (1941), 197–208.

Winkler, Friedrich: *Albrecht Dürer. Leben und Werk*. Berlin (1957).

Wölfflin, Heinrich: *Die Kunst Albrecht Dürers*. München⁶(1943).

Wolf, Gerhard: *Nicolaus Cusanus „liest“ Leon Batista Alberti: Alter Deus und Narziß (1453)*. In: *Porträt*. Hrsg. von Rudolf Preimesberger u.a.. Berlin (1999), 201–209.

Wolf, Norbert: *Giotto. 1267–1337. Die Erneuerung der Malerei*. Köln (2006).

Zöllner, Frank: *Die Bedeutung von Codex Huygens und Codex Urbinas für die Proportions- und Bewegungsstudien Leonardos da Vinci*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), 334–352.

Zöllner, Frank: *Leonardo da Vinci: Die Geburt der „Wissenschaft“ aus dem Geiste der Kunst*. In: *Leonardo da Vinci. Der Codex Leicester*. Hrsg. von Bernhart Schwenk. Düsseldorf (1999), 15–31.

Zöllner, Frank: *Leonardo da Vincis „Abendmahl“ zwischen Kanonisierung und Kontextualisierung*. In: *Kanon Kunstgeschichte: Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Band 2: Neuzeit*. Hrsg. von Kristin Marek und Martin Schulz. Paderborn (2015), 193–212.

8 **Abbildungsverzeichnis und Bildnachweise**

Für die einzelnen Passionsszenen werden in der Literatur und bei den Museen verschiedene Bezeichnungen verwendet. So kann ein *Gebet am Ölberg* auch *Christus am Ölberg*, eine *Höllenfahrt Christi* auch *Christus in der Vorhölle* oder die *Kreuzigung* als *Christus am Kreuz* titulierte werden. Im vorliegenden Text und auch bei den Abbildungsunterschriften werden für die einzelnen Passionsszenen aufgrund der besseren Vergleichbarkeit immer dieselben Titel verwendet (vgl. Tabelle 1). Sollte dieser Titel mit der Bezeichnung des Bildnachweises differieren, wird im Abbildungsverzeichnis darauf hingewiesen, indem der von der Quelle verwendete Titel des Bildnachweises in Klammern aufgeführt wird.

Der vollständige und im folgenden abgekürzte Titel von Dürers *Kleiner Passion* lautet: Chelidonius, Benedictus; Dürer, Albrecht [Ill.]; Dürer, Albrecht [Verl.]: *Passio Christi ab Alberto Durer Nurebergensi effigiata: cu[m] varij generis carminibus Fratris Benedicti Chelidoniij Musophili*. Nürnberg, 1511. Das Andachtsbuch findet sich unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15 (Online-Zugriff am 10.10.2022).

Der vollständige und im folgenden abgekürzte Titel von Ulrich Pinders *Speculum passionis* lautet: *Speculum passionis Domini Nostri Ihesu Christi*. Die Künstlernamen der einzelnen Holzschnitte stammen aus: Pinder, Ulrich: *Speculum passionis, das ist: Spiegel dess bitteren Leydens und Sterbens Jesu Christi: sambt dem Text der 4 Evangelisten und häufigen Glossen vieler Lehrern; von einem Liebhaber des bitteren Leydens Christi ins Teutsch versetzt. Erstmals in Lateinisch beschriben durch Ulrichen Pinder. Neudruck der 1663 in Salzburg erschienenen Ausgabe mit kompletter Wiedergabe der Holzschnitte aus der 1507 in Nürnberg erschienenen Ausgabe*. Kommentiert von Helmar Junghans u. Christa-Maria Dreissiger. Hrsg. von Junghans, Helmar. Wiesbaden (1986), 57-60.

Abbildungen zu Kapitel 1

- Abb. 1 Albrecht Dürer: *Der verlorene Sohn* (um 1496)
Kupferstich, 244x191 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1930/1478)

Abbildungen zu Kapitel 2

- Abb. 2 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (= *Christus am Ölberg*) (1521)
Federzeichnung in Graubraun auf Büttenpapier, 206x293 mm
In: Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut (Inv.-Nr. 695)
- Abb. 3 Albrecht Dürer: *Kreuztragung* (= *Salita di calvario*) (1520)
Federzeichnung, 210x285 mm
In: Uffizien, Florenz (Inv.-Nr. 1077)
- Abb. 4 Albrecht Dürer: *Kreuztragung* (= *Die Kreuztragung Christi*) (um 1498/99)
Große Passion, Holzschnitt, 385x283 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1934/194)
- Abb. 5 Nach Albrecht Dürer: *Grabtragung* (nach 1521)
Federzeichnung in Braun auf geripptem Büttenpapier, 145x271 mm
In: Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut (Inv.-Nr. 716)
- Abb. 6 Albrecht Dürer: *Grablegung* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0061 (Blatt bi)

Abbildungen zu Kapitel 3

- Abb. 7 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0055 (Blatt bc)
- Abb. 8 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (= *Christus in der Vorhölle*) (1510)
Große Passion, Holzschnitt, 395x282 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1934/197)
- Abb. 9 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (= *Christus in der Vorhölle*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 115x75 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen
der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2084)
- Abb. 10 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0021 (Blatt u)
- Abb. 11 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (= *Das letzte Abendmahl*) (1510)
Große Passion, Holzschnitt, 398x287 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1934/185)
- Abb. 12 Domenico Ghirlandaio: *Abendmahl* (= *Letztes Abendmahl*) (1480)
Fresko im Refektorium von Ognissanti, Florenz
In: [https://de.wikipedia.org/wiki/Domenico_Ghirlandaio#/media/Datei:
Ognissanti_Last_Supper.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Domenico_Ghirlandaio#/media/Datei:Ognissanti_Last_Supper.JPG) (Autor: Mgelormino), Zugriff am 16.8.2022
- Abb. 13 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (= *Das letzte Abendmahl*) (1510)
Große Passion, Holzschnitt, 398 × 287 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1934/185)
- Abb. 14 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (= *Christus am Kreuz*) (um 1498)
Große Passion, Holzschnitt, 386x281 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1934/195)
- Abb. 15 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (*Das letzte Abendmahl*) (1523)
(alternative Zuschreibung: Sebald Beham)
Holzschnitt, 215×303 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1934/379)
- Abb. 16 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (= *Das letzte Abendmahl*) (1523)
Federzeichnung in Schwarz, 225x323 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. 3178)
- Abb. 17 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (= *Die Schaustellung Christi*) (um 1498)
Große Passion, Holzschnitt, 391x283 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1934/192)
- Abb. 18 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (= *Christus wird dem Volk gezeigt*) (1504)
Feder in Schwarz, Pinsel in Grau und Weiß, auf grün grundiertem Papier,
291x181 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. 3090)

- Abb. 19 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0043 (Blatt aq)
- Abb. 20 Martin Schongauer: *Ecce Homo* (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 161x112 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1926/1459)
- Abb. 21 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x74 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2078)

Abbildungen zu Kapitel 4

- Abb. 22 Lucas Cranach d. Ä.: *Gebet am Ölberg* (= *Christ on the Mount of Olives*) (1502)
Holzschnitt, 390x282 mm
In: Metropolitan Museum of Art, New York (Accession Number 27.54.3)
- Abb. 23 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (= *Christus am Ölberg*) (1508)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x72 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2072)
- Abb. 24 Lucas Cranach d. Ä.: *Gebet am Ölberg* (= *Christus am Ölberg*) (1509)
Holzschnittpassion, Holzschnitt, 247x171 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1929/127)
- Abb. 25 Albrecht Dürer: *Christus als Schmerzensmann* (um 1511)
Titelblatt der *Kleinen Passion*, Holzschnitt, ca. 127x97mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0005 (Blatt e)
- Abb. 26 Albrecht Dürer: *Adam und Eva* (1504)
Kupferstich, 251x193 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1930/1451)
- Abb. 27 Albrecht Dürer: *Sündenfall* (wohl 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0007 (Blatt g)
- Abb. 28 Albrecht Dürer: *Vertreibung aus dem Paradies* (1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0009 (Blatt i)
- Abb. 29 Albrecht Dürer: *Verkündigung* (= *Mariä Verkündigung*) (um 1503)
Marienleben, Holzschnitt, 300x214 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2258)
- Abb. 30 Albrecht Dürer: *Verkündigung* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0011 (Blatt k)

- Abb. 31 Albrecht Dürer: *Geburt Jesu (= Die Geburt Christi/Anbetung der Hirten)* (1502/03)
Marienleben, Holzschnitt, ca. 297x208 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2260)
- Abb. 32 Albrecht Dürer: *Geburt Jesu* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0013 (Blatt m)
- Abb. 33 Hans Schäufelein: *Einzug Jesu in Jerusalem* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 16v
- Abb. 34 Albrecht Dürer: *Einzug Jesu in Jerusalem* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0015 (Blatt o)
- Abb. 35 Hans Schäufelein: *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 17v
- Abb. 36 Albrecht Dürer: *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0017 (Blatt q)
- Abb. 37 Hans Schäufelein: *Abschied von Maria* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 18v
- Abb. 38 Albrecht Dürer: *Abschied von Maria* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0019 (Blatt s)
- Abb. 39 Hans Schäufelein: *Abendmahl* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 19v
- Abb. 40 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0021 (Blatt u)
- Abb. 41 Hans Schäufelein: *Fußwaschung* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 20v
- Abb. 42 Albrecht Dürer: *Fußwaschung* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0023 (Blatt w)

- Abb. 43 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg (= Christus am Ölberg)* (um 1508/09)
verworfenen Fassung, *Kleine Passion*, Holzschnitt, 127x97 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen
der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN12359)
- Abb. 44 Hans Schäufelein: *Gebet am Ölberg* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 23r
- Abb. 45 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0025 (Blatt y)
- Abb. 46 Hans Schäufelein: *Gefangennahme* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 24v
- Abb. 47 Albrecht Dürer: *Gefangennahme* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0027 (Blatt aa)
- Abb. 48 Hans Schäufelein: *Jesus vor Hannas* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 27v
- Abb. 49 Albrecht Dürer: *Jesus vor Hannas* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0029 (Blatt ac)
- Abb. 50 Hans Schäufelein: *Jesus vor Kaiphas* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 30v
- Abb. 51 Albrecht Dürer: *Jesus vor Kaiphas* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0031 (Blatt ae)
- Abb. 52 Hans Schäufelein: *Verspottung* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 32v
- Abb. 53 Albrecht Dürer: *Verspottung* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0033 (Blatt ag)
- Abb. 54 Hans Schäufelein: *Jesus vor Pilatus* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 35r
- Abb. 55 Albrecht Dürer: *Jesus vor Pilatus* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0035 (Blatt ai)

- Abb. 56 Hans Schäufelein: *Jesus vor Herodes* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 37r
- Abb. 57 Albrecht Dürer: *Jesus vor Herodes* (1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0037 (Blatt ak)
- Abb. 58 Hans Schäufelein: *Geißelung* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 42r
- Abb. 59 Albrecht Dürer: *Geißelung* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0039 (Blatt am)
- Abb. 60 Hans Schäufelein: *Dornenkrönung* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 43v
- Abb. 61 Albrecht Dürer: *Dornenkrönung* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0041 (Blatt ao)
- Abb. 62 Hans Schäufelein: *Ecce Homo* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 45v
- Abb. 63 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0043 (Blatt aq)
- Abb. 64 Hans Schäufelein: *Handwaschung des Pilatus* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 48r
- Abb. 65 Albrecht Dürer: *Handwaschung des Pilatus* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0045 (Blatt as)
- Abb. 66 Hans Schäufelein: *Kreuztragung* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 49r
- Abb. 67 Albrecht Dürer: *Kreuztragung* (1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0047 (Blatt au)
- Abb. 68 Anonym: *Die heiligen Veronika, Petrus und Paulus mit dem Schweißtuch*
(um 1480), kolorierter Holzschnitt
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1930/187)

- Abb. 69 Albrecht Dürer: *Veronika mit Petrus und Paulus* (1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0049 (Blatt aw)
- Abb. 70 Hans Baldung Grien: *Kreuzannagelung* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 51v
- Abb. 71 Albrecht Dürer: *Kreuzannagelung* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0051 (Blatt ay)
- Abb. 72 Hans Schäufelein: *Kreuzigung* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 56r
- Abb. 73 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0053 (Blatt ba)
- Abb. 74 Hans Schäufelein: *Höllenfahrt Christi* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 67v
- Abb. 75 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0055 (Blatt bc)
- Abb. 76 Rogier van der Weyden: *Kreuzabnahme* (= *Descent of the Cross*) (vor 1443)
Öl auf Holz, 204,5 x 261,5 cm
In: Prado, Madrid (Inv.-Nr. P002825)
- Abb. 77 Albrecht Dürer: *Kreuzabnahme* (um 1509/10)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0057 (Blatt be)
- Abb. 78 Hans Schäufelein: *Beweinung* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 62r
- Abb. 79 Albrecht Dürer: *Beweinung* (um 1509/10)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0059 (Blatt bg)
- Abb. 80 Hans Schäufelein: *Grablegung* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 63v
- Abb. 81 Albrecht Dürer: *Grablegung* (um 1509/10)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0061 (Blatt bi)

- Abb. 82 Hans Schäufelein: *Auferstehung* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 68v
- Abb. 83 Albrecht Dürer: *Auferstehung* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0063 (Blatt bk)
- Abb. 84 Hans Schäufelein: *Christus erscheint Maria* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 69v
- Abb. 85 Albrecht Dürer: *Christus erscheint Maria* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0065 (Blatt bm)
- Abb. 86 Hans Schäufelein: *Christus erscheint Maria Magdalena* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 70v
- Abb. 87 Albrecht Dürer: *Christus erscheint Maria Magdalena* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0067 (Blatt bo)
- Abb. 88 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0021 (Blatt u)
- Abb. 89 Albrecht Dürer: *Christus und die Emmausjünger* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0069 (Blatt bq)
- Abb. 90 Hans Schäufelein: *Der ungläubige Thomas* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 71v
- Abb. 91 Albrecht Dürer: *Der ungläubige Thomas* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0071 (Blatt bs)
- Abb. 92 Hans Schäufelein: *Himmelfahrt Christi* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 72v
- Abb. 93 Albrecht Dürer: *Himmelfahrt Christi* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0073 (Blatt bu)
- Abb. 94 Hans Schäufelein: *Pfingsten* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 73v

- Abb. 95 Albrecht Dürer: *Pfingsten* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0075 (Blatt bw)
- Abb. 96 Albrecht Dürer: *Die sieben Posaunenengel* (um 1496/97)
Apokalypse, Holzschnitt, 393x280 mm
In: Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut (Inv.-Nr. 31512)
- Abb. 97 Hans Schäufelein: *Jüngstes Gericht* (1507)
Speculum passionis, Holzschnitt, 236x161 mm
In: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 871, fol. 75v
- Abb. 98 Albrecht Dürer: *Jüngstes Gericht* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0077 (Blatt by)
- Abb. 99 Albrecht Dürer: *Fußwaschung* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0023 (Blatt w)
- Abb. 100 Albrecht Dürer: *Abschied von Maria* (um 1508/09)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0019 (Blatt s)
- Abb. 101 Albrecht Dürer: *Christus erscheint Maria* (um 1510)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0065 (Blatt bm)

Abbildungen zu Kapitel 5

- Abb. 102 Albrecht Dürer: *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (1513)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 115x73 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2086)
- Abb. 103 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (= *Christus am Kreuz*) (1511)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 117x75 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2081)
- Abb. 104 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (= *Christus in der Vorhölle*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 115x75 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2084)
- Abb. 105 Albrecht Dürer: *Grablegung* (= *Die Grablegung*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 117x74 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2083)

- Abb. 106 Albrecht Dürer: *Auferstehung* (= *Die Auferstehung*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 118x75 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen
der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2085)
- Abb. 107 Martin Schongauer: *Kreuztragung* (= *Die Kreuztragung*) (letztes Drittel des
15. Jahrhunderts)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 163x115 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1926/1460)
- Abb. 108 Albrecht Dürer: *Kreuztragung* (= *Die Kreuztragung*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x74 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen
der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2080)
- Abb. 109 Albrecht Dürer: *Beweinung* (= *Die Beweinung*) (1507)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x71 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen
der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2082)
- Abb. 110 Albrecht Dürer: *Gefangennahme* (= *Die Gefangennahme Christi*) (1508)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 117x76 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen
der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2073)
- Abb. 111 Albrecht Dürer: *Geißelung* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 27x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0039 (Blatt am)
- Abb. 112 Albrecht Dürer: *Geißelung* (= *Die Geißelung*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 117x74 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen
der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2076)
- Abb. 113 Albrecht Dürer: *Jesus vor Kaiphas* (= *Christus vor Kaiphas*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x73 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen
der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2074)
- Abb. 114 Albrecht Dürer: *Dornenkrönung* (= *Die Dornenkrönung*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 119x75 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen
der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2077)
- Abb. 115 Martin Schongauer: *Kreuzigung* (= *Die Kreuzigung*) (letztes Drittel des
15. Jahrhunderts)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 162x115 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1926/1461)
- Abb. 116 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (= *Christus am Kreuz*) (1511)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 117x75 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen
der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2081)
- Abb. 117 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0055 (Blatt bc)

-
- Abb. 118 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (= *Christus in der Vorhölle*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 115x75 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2084)
- Abb. 119 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (= *Christus am Ölberg*) (1508)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x72 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2072)
- Abb. 120 Martin Schongauer: *Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes* (letztes Drittel des 15. Jahrhunderts), Kupferstich, 194x154 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. DG1926/1469)
- Abb. 121 Albrecht Dürer: *Christus als Schmerzensmann* (= *Der Schmerzensmann an der Säule*) (1509)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 118x74 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2071)
- Abb. 122 Albrecht Dürer: *Agnes Dürer als heilige Anna* (1519)
Zeichnung Pinsel in Grau, Schwarz und Weiß,
auf steingrau grundiertem Papier, 395x292 mm
In: Albertina, Wien (Inv.-Nr. 3160)
- Abb. 123 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x74 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2078)
- Abb. 124 Albrecht Dürer: *Handwaschung des Pilatus* (um 1509)
Kleine Passion, Holzschnitt, ca. 127x97 mm
In: Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberger historische Bestände.
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15/0045 (Blatt as)
- Abb. 125 Albrecht Dürer: *Handwaschung des Pilatus* (= *Die Handwaschung des Pilatus*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x74 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2079)
- Abb. 126 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x74 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2078)
- Abb. 127 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (= *Christus am Kreuz*) (1511)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 117x75 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2081)
- Abb. 128 Albrecht Dürer: *Auferstehung* (= *Die Auferstehung*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 118x75 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2085)

- Abb. 129 Albrecht Dürer: *Handwaschung des Pilatus* (= *Die Handwaschung des Pilatus*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x74 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2079)
- Abb. 130 Albrecht Dürer: *Christus als Schmerzensmann* (= *Der Schmerzensmann an der Säule*) (1509)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 118x74 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2071)
- Abb. 131 Albrecht Dürer: *Veränderungen des Kopfes. Dresdener Skizzenbuch, fol. 94ab* (um 1513), Detail
In: *Albrecht Dürer: Schriftlicher Nachlaß (Band 2): Die Anfänge der theoretischen Studien; das Lehrbuch der Malerei: von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude; von der Perspektive; von Farben; ein Unterricht alle Maß zu ändern.* Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin (1966), 472 (Tafel 72, 230 Dsdn fol. 94a)
- Abb. 132 Albrecht Dürer: *Handwaschung des Pilatus* (= *Die Handwaschung des Pilatus*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, 116x74 mm, Detail
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2079)
- Abb. 133 Albrecht Dürer: *Jesus vor Pilatus* (= *Christus vor Pilatus*) (1512)
Kupferstichpassion, Kupferstich, ca. 119x76 mm
In: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg (Inv.-Nr. StN2075)

Bildnachweise

Albertina, Wien:

Abb. 1, 4, 8, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 24, 26, 68, 107, 115, 120, 122.

Bayerische Staatsbibliothek München:

Alle Abbildungen des *Speculum passionis* von Ulrich Pinder (Rar. 871, Projekt-ID VD16 P 2807):
Abb. 33, 35, 37, 39, 41, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 70, 72, 74, 78, 80, 82, 84, 86, 90,
92, 94, 97.

Dietrich Reimer Verlag/Gebr. Mann Verlag/Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft:

Abb. 131.

Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut:

Abb. 2, 5, 96.

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg:

Alle Abbildungen der *Kupferstichpassion* von Albrecht Dürer (Inv.-Nr. StN2071-2086): Abb. 9, 21,
23, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 121, 123, 125, 126, 127, 128,
129, 130, 132, 133 sowie Abb. 29, 31, 43.

Metropolitan Museum of Art, New York:

Abb. 22.

Migelormino, Public domain, via Wikimedia Commons:

Abb. 12.

Photographic Archive Museo Nacional del Prado, Madrid:

Abb. 76.

Galleria degli Uffizi (ga-uff.fotografico), Florenz:

Abb. 3.

Universitätsbibliothek Heidelberg:

Alle Abbildungen aus dem Andachtsbuch der *Kleinen Passion* von Abrecht Dürer
(https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gnm_stn15): Abb. 6, 7, 10, 19, 25, 27, 28, 30, 32, 34, 36, 38,
40, 42, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 88, 89, 91, 93,
95, 98, 99, 100, 101, 111, 117, 124.

Warum steht in Dürers Passionsfolgen die *Höllenfahrt Christi* unmittelbar hinter der *Kreuzigung* und nicht, wie theologisch und traditionell-künstlerisch zu erwarten, vor der *Auferstehung*? Diese Frage war der Anstoß für die interdisziplinäre Dissertation zu Albrecht Dürers Passionsdarstellungen. Darin wird einerseits untersucht, welche theologischen Botschaften der Nürnberger Künstler in seinen Passionswerken vermittelt und inwiefern er dabei schon (vor-)reformatorische Ideen realisiert. Andererseits wird gefragt, wie Dürer den Betrachter in seinen Darstellungen einbezieht und ihn – angeregt durch das neue Menschenbild des Humanismus – zu einem neuen, eigenständigen Nachdenken über die Passion Jesu herausfordert.