

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. Fehleemann, 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 gehörs. [...] 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 *Schatzbehälter* 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 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).

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 propositzen, 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.