

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.

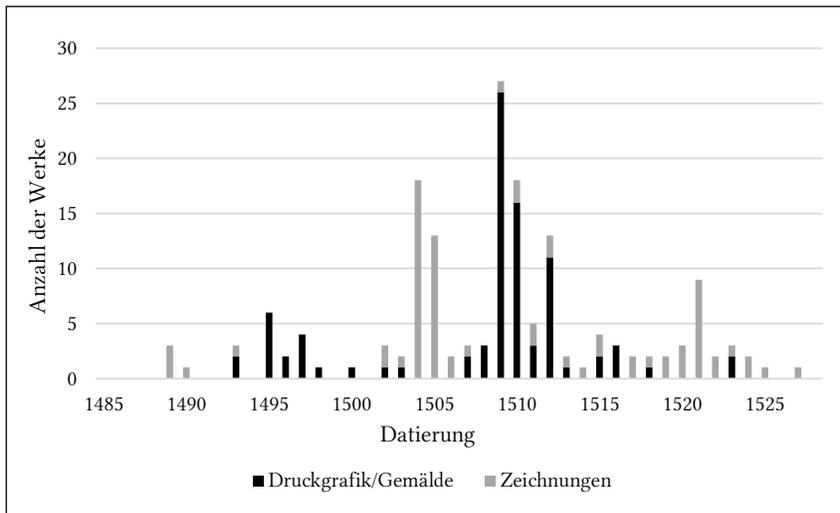
190 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 113.

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.).

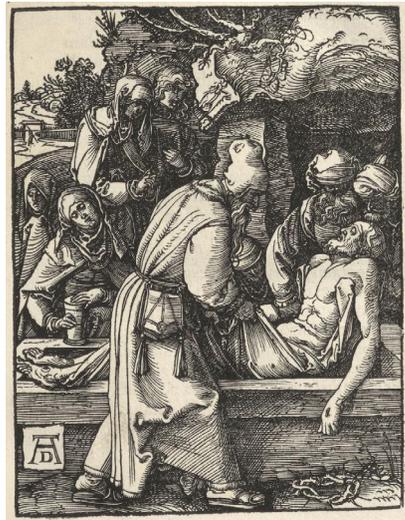
²⁴⁶ Vgl. Feldmann (2009), 62.

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 Nahaufnahme 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 Barrett 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 Tagebucheintragungen 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, helf 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.)