

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

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

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

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

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

299 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 16.

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

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

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

303 Vgl. Feldmann (2009), 55.

304 Vgl. Schauerte (2017), 127.

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

306 Joh 19,5.

3.1 Dürers Darstellungen der *Höllenfahrt Christi*

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

3.1.1 Schriftliche Quellen und künstlerische Vorlagen

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

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

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

307 Siehe Kapitel 1.4.2.

308 1. Petr 3,19.

309 1. Petr 4,6.

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

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

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

3.1.2 Die Interpretation von Dürers Darstellungen der *Höllenfahrt Christi*

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

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

Eine Verbildlichung des apokryphen *Nikodemus-Evangeliums*

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

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

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

312 Vgl. Kemperdick (2004), 102–113.

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

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



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

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

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

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

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

315 Vgl. Loerke (2003), 249.

316 Leonhardt ⁴(2009), 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

323 Mt 10,38.

324 Joh 8,12.

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

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

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

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

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

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

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

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

326 Vgl. Hauschild (2011), 344.

327 Vgl. Hauschild (2011), 346.

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

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

3.1.2.2 Die *Höllenfahrt Christi* der *Großen Passion* (1510): Die Gottebenbildlichkeit des Menschen

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

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

³²⁹ Vgl. Hoffmann (1971), 81.

³³⁰ Vgl. Hoffmann (1971), 81 und 98.

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



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

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

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

331 Loerke (2003), 114.

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

333 Vgl. Hoffmann (1971), 82–83.

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

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

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

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

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

335 Vgl. Hoffmann (1971), 96.

336 Gen 1,26a.

337 Vgl. Hoffmann (1971), 83.

338 Vgl. 1. Sam 17.

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

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

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

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

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

340 Vgl. Panofsky²(1995), Abb. 119.

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

342 Vgl. Hoffmann (1971), 80.

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

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

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

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

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

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

344 Vgl. Müller/Pfisterer (2011), 2.

345 Vgl. Müller/Pfisterer (2011), 8.

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

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

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

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

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

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

349 Vgl. Hess (1990), 63.

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

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

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

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

Der Betrachter inmitten der Vorhölle

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

351 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 263.

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

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

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



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

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

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

353 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 279.

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

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

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

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

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

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

356 Vgl. Loerke (2003), 274–275.

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

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

Dürers ungewöhnliche Szenenfolge in seinen Passionsbüchern

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

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

357 Leonhardt ⁴(2009), 16.

358 Vgl. Hass (2000), 193.

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

360 Vgl. Kemperdick (2004), 200.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

367 Vgl. Blaumeiser (1995), 12.

368 Vgl. Rupprich (1956), 135.

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

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

371 Lk 23,46.

In Dürers Gedicht heißt es dagegen:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

374 Mt 27,51–53.

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

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

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

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

376 Vgl. Blaumeiser (1995), 12.

377 Vgl. Schauerte (2012), 234.

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

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

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

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

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

3.2 Dürers Darstellungen des Abendmahls

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

3.2.1 Schriftliche Quellen und künstlerische Vorlagen

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

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

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

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

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

383 Mt 26,22 sowie Mk 14,19.

384 Joh 13,25.

385 Lk 22,23.

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

387 Joh 13,26.

388 Vgl. Lk 22,21.

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

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

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

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

390 Vgl. Ladwein (2004), 25–26.

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

392 Vgl. Marchand (2003), 89–91.

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

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

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

396 Vgl. Kemperdick (2004), 202.

397 Vgl. Warburg (1930), Tafel 12.

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

399 Vgl. Pinder (1986), 86.

400 Vgl. Kemperdick (2004), 102–113.

3.2.2 Die Interpretation von Dürers Darstellungen des Abendmahls

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

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

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

Dürer orientiert sich in diesem *Abendmahl* an der deutschen Bildtradition, weicht allerdings in zwei wichtigen Punkten von den Vorbildern ab. Zum einen schaut Jesus den Verräter Ju-



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

das zwar an, reicht diesem aber keinen Bissen Brot. Zum anderen sind fast alle Jünger paarweise im Gespräch und scheinen über die Worte Jesu zu diskutieren. Beide Elemente – das Fehlen des Brotbissens als auch die miteinander diskutierenden Jünger – weisen eindeutig und ausschließlich auf das *Lukas-Evangelium* als Textquelle hin. Bei dem folgenden Vergleich von Bibeltext und Bildkomposition zeigt

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

„Und als die Stunde kam“⁴⁰²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

403 Vgl. Joh 13,23.

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

404 Vgl. Winkler (1957), 222.

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

406 Vgl. Marchand (2003), 89.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

409 Vgl. Leonhardt (2009), 349.

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

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

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

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

410 Vgl. Marchand (2003), 97.

411 Lk 22,6.

412 Vgl. Marchand (2003), 92.

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

414 Vgl. Marchand (2003), 96.

415 Vgl. Schauerte (2017), 125.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

421 Vgl. Wölfflin (1943), 82.

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

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

3.2.2.3 Das *Abendmahl* im Holzschnitt von 1523:

Ein Bekenntnis zu Martin Luther?

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

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



15 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (1523)
Holzschnitt

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

422 Vgl. Appuhn (1985), 98.

423 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 352–253.

424 Vgl. Panofsky ²(1995), 296.

425 Vgl. Endres (2000), 36.

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

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

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

426 Vgl. Schauerte (2017), 127–130.

427 Schauerte (2017), 43.

428 Vgl. Schauerte (2017), 44.

429 Siehe Kapitel 3.2.2.4.

430 Vgl. Schauerte (2017), 43.

3.2.2.4 Zwei Zeichnungen zum *Abendmahl*

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

Die bereits erwähnte querformatige Zeichnung *Abendmahl* aus dem Jahr 1523 (Abb. 16) könnte auf den ersten Blick als Studie für den ebenfalls 1523 datierten Holzschnitt des *Abendmahls* (Abb. 15) angesehen werden. Dafür spricht der querge-

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



16 Albrecht Dürer: *Abendmahl* (1523)
Federzeichnung

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

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

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

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

3.3 Dürers Darstellungen zu *Ecce Homo*

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

3.3.1 Schriftliche Quellen und künstlerische Vorlagen

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

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

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

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

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

434 Joh 19,4–7.

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

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

437 Dietzfelbinger (2001), 85.

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

3.3.2 Die Interpretation von Dürers Darstellungen von *Ecce Homo*

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

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

Jesus Christus zwischen menschlicher und göttlicher Welt

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

438 Fridolin (2012), 73. Figur.

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

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

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



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

441 Vgl. Wölfflin⁶(1943), 83.

442 Panofsky²(1995), 81.

443 Joh 19,36.

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

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

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

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

Die Szene aus einem Passionsspiel

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

⁴⁴⁴ Joh 15,5.

⁴⁴⁵ Vgl. Grebe ²(2013), 66.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Schaustellung und Schmerzensmann in einem Bild

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

⁴⁴⁶ Vgl. Frey (1997), 206.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

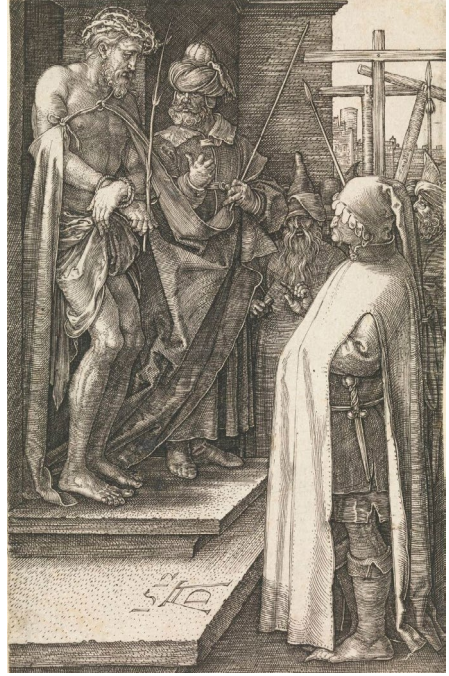
3.3.2.4 *Ecce Homo* der *Kupferstichpassion* (1512):

Jesus sehen und Christus erkennen

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



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



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

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

452 Vgl. Kober ²(1982), 414–415.

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

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

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

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

453 Joh 19,4.

454 Wölfflin ⁶(1943), 231.

455 Vgl. Wölfflin ⁶(1943), 231.

456 Vgl. Winkler (1957), 233.

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

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

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

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

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

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

458 Seuse ³(2007), 33.

459 Seuse ³(2007), 35.

460 Vgl. Fenten (2007), 10–11.

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

462 Joh 19,7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

463 Joh 19,15.

464 Joh 19,4–7.

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

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

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

3.4 Ausblick und neue Fragestellungen

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

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

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