

4 Dürers *Kleine Passion*

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

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

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

469 Vgl. Appuhn (1985), 146.

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

471 Vgl. Panofsky ²(1995), 188.

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

473 Lipowsky/Wiener (2005), 39.

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

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

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

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

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

474 Vgl. Pinder (1986).

475 Vgl. Grebe ²(2013), 71 und 80.

476 Vgl. Münch (2005), 2.

477 Vgl. Münch (2005), 9 und 59.

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

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

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

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

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

479 Vgl. Münch (2005), 63.

480 Vgl. Winkler (1941), 206.

481 Vgl. Hass (2000), 171.

482 Vgl. Schauerte (2012), 141.

483 Siehe Kapitel 1.2.2.

484 Vgl. Geisberg (1974), 509–522.

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



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



23 Albrecht Dürer:
Gebet am Ölberg (1508)
Kupferstichpassion



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

488 Siehe Kapitel 1.2.2.

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

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

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

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

„O du, der du Kreuz und blutigen Tod
mir gebracht! [...]
so laß doch ab, immer neu mich
mit Sünden zu quälen!“⁴⁹²

Dieser andauernde Schmerz Jesu Christi wird auch in Dürers Holzschnitt inszeniert, da der Blick des Betrachters im Bild gehalten wird. Dies gelingt zum einen dadurch, dass sowohl Christus als auch der Stein mit dem Künstlermonogramm nach links und damit entgegen der Leserichtung orientiert sind. Zum anderen bilden die Zeilenenden des Gedichts eine schräge Linie, die ebenfalls der Leserichtung entgegenläuft. Somit nehmen Bild und Text den Betrachter in dem Anblick des Schmerzensmannes gefangen und fordern ihn in seiner spirituellen Auseinandersetzung mit der Passion Jesu zur *imitatio Christi* auf.



25 Albrecht Dürer: *Christus als Schmerzensmann* (um 1511)
Titelblatt der *Kleinen Passion*

4.2.2 *Sündenfall* (wohl 1510): Der leichtfertige Mensch im Paradies

Bereits im Jahr 1504 schuf Dürer den Kupferstich *Adam und Eva* (Abb. 26).⁴⁹³ Darauf stehen die Ureltern in frontaler Ausrichtung links und rechts neben dem zentralen Baum der Erkenntnis, um den eine Schlange gewunden ist, die Eva einen Apfel reicht. Zahlreiche Tiere und dunkler Wald begleiten die Szene.

Wenige Jahre später gestaltet Dürer im *Sündenfall* seiner *Kleinen Passion* (Abb. 27) ein ganz anderes Bildkonzept. Entgegen der traditionellen Ikonografie⁴⁹⁴ stehen Adam und Eva nun nicht mehr getrennt, sondern als Paar dicht beieinander. Durch die körperliche Nähe der Umarmung und die innige Zugewandtheit verschmelzen die beiden Ureltern zu einer Einheit – zu dem Menschen schlechthin –

492 Appuhn (1985), 87.

493 Die Textquelle für die Geschichte von Adam und Eva im Paradies sowie dem Sündenfall findet sich in Gen 3.

494 Vgl. Schneider *Die Kleine Passion* (2002), 289; vgl. Pfarl (1999), 17.

und erscheinen als eine einzige, in sich ruhende Bildfigur.⁴⁹⁵ Zwar ist es Evas linke Hand, in die der verhängnisvolle Apfel von der Schlange gelegt wird, doch Adams rechte Hand vollführt denselben Gestus.⁴⁹⁶ Ebenso deuten die beiden Äpfel über den Köpfen der Ureltern an, dass beide gleichermaßen an dem Sündenfall beteiligt sind.



26 Albrecht Dürer: *Adam und Eva* (1504), Kupferstich



27 Albrecht Dürer: *Sündenfall* (wohl 1510), *Kleine Passion*

Diese Überlegung wird von dem Gedicht gestützt, das den Holzschnitt des *Sündenfalls* begleitet. Dort ist es nicht Eva, sondern der „petulans homo“⁴⁹⁷, der leichtfertige Mensch, der das Gesetz bricht und von der verbotenen Frucht isst. Die Namen Adam und Eva werden in dem Gedicht erst mit der Vertreibung aus dem Paradies genannt.⁴⁹⁸

Auch der Baum der Erkenntnis in Dürers *Kleiner Passion* unterscheidet sich grundlegend von der Darstellung des Kupferstichs. Während der Baum in dem früheren Werk natürlich, schlank und aufrecht in der Bildmitte steht, krümmt sich der

495 Vgl. Schneider, Erich: *Der Sündenfall (um 1510). Die Kleine Passion*. In: *Dürer als Erzähler. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung-Otto-Schäfer-II*. Hrsg. von Erich Schneider. Katalog zur Ausstellung in Schweinfurt vom 10. Dezember 1995 bis 31. März 1996. Schweinfurt (1997), 26.

496 In Analogie zu Dürers Holzschnitt des *Sündenfalls* der *Kleinen Passion* stellt auch Michelangelo in seinem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle Adam und Eva gleichwertig dar, da sie beide nach der verbotenen Frucht greifen und somit auch beide an der Ursünde beteiligt sind (vgl. Bredekamp: *Michelangelo*. Berlin (2021), 259.).

497 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zu *Sündenfall* (1v).

498 Vgl. *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zu *Sündenfall* (1v).

dicke Stamm in der *Kleinen Passion* zu Adam und Eva hinab – eine ungewöhnliche Ikonografie, die in dem darauffolgenden Holzschnitt der *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 28) nicht wieder aufgegriffen wird. Demnach scheint die um den Stamm gewundene Schlange die Krümmung des Baumes im *Sündenfall* zu verursachen. Der sich neigende Baum erinnert an eine sich verbeugende Figur, wobei die Schlange Adam und Eva hinterlistig zu verführen sucht.

Ein Vergleich der beiden Grafiken zeigt, wie sehr sich Dürer in dem Holzschnitt seiner *Kleinen Passion* von der Vorlage des Kupferstichs löst und bewusst eine andere und für den Betrachter neue Bildkomposition wählt. Dabei geht es nicht mehr um eine idealproportionierte und damit gottähnliche Darstellung der Ureltern,⁴⁹⁹ sondern um eine Momentaufnahme vor dem Sündenfall. Noch sind Adam und Eva im Paradies, ihre hellen Körper wirken rein, ihre Scham wird nicht – wie in vielen anderen Darstellungen des Bildthemas – von einem Feigenblatt bedeckt.⁵⁰⁰ In dem Kupferstich von 1504 verfolgt Eva interessiert, wie die Schlange ihr den Apfel in die Hand legt, ihre Finger greifen bereits nach der verbotenen Frucht. Im Holzschnitt der *Kleinen Passion* dagegen blickt Eva zu Adam, ihre offene Hand scheint fast unbeteiligt erhoben, die Finger umfassen die Frucht noch nicht. Dürer beginnt seine *Kleine Passion* mit einer Szene, die noch im Paradies und damit zum Anbeginn der Zeit spielt. Folgerichtig müsste der Titel des Holzschnittes auch nicht *Sündenfall*, sondern *Adam und Eva im Paradies* lauten. Auch das Gedicht, das den Holzschnitt begleitet, greift diesen Urzustand der Welt auf und erinnert mit den ersten Worten „Principio pater aeternam [...] mundi conceptam“⁵⁰¹ an Genesis 1,1 der Vulgata: „In principio creavit Deus caelum et terram.“⁵⁰²

Die lateinischen Gedichte des Chelidonius, die Dürers Holzschnitte in der *Kleinen Passion* begleiten, beschreiben meist in eigenen erzählenden Worten das Geschehen des jeweiligen Bildmotivs. Dabei ist auffällig, dass als Textquelle zwar fast ausschließlich der kanonische Bibeltext herangezogen wird, Chelidonius aber immer wieder auch Begriffe der griechischen und römischen Mythologie aufgreift. So heißt es in dem Gedicht zum *Sündenfall* über den Schöpfergott:

499 Im Gegensatz zur *Kleinen Passion* entwickelt Dürer die Figur Adams in seinem Kupferstich *Adam und Eva* (1504) aus dem Gott Apoll seiner Zeichnung *Apollo und Diana* (um 1501–1504; vgl. *Albrecht Dürer*. Hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath. Katalog zur Ausstellung in Wien vom 5. September bis 30. November 2003. Darmstadt (2003), 252.).

500 Eine unbedeckte Scham der Ureltern im Bildmotiv des Sündenfalls ist um 1500 selten. So finden sich Adam und Eva mit Feigenblatt auch in Dürers Gemälde *Adam und Eva* von 1507 (vgl. Anzelewsky, Fedja: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*. Berlin (1971), Abb. 129a/b.), in der *Schedelschen Weltchronik* (vgl. Rücker (1988), Blatt VII.) sowie in der *Koberger-Bibel* (vgl. *Biblia* (1483), Seite VI.).

501 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zu *Der Sündenfall* (1v). Übersetzung: „Am Anfang, als der Vater dem Bild der Erde, das er von Ewigkeit her entworfen hatte im Geiste, Gestalt verlieh“ (Appuhn (1956), 88.).

502 Gen 1,1. In: *Biblia sacra* ⁴(1994). Übersetzung: „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.“ Gen 1,1.

„Im Anfang [...] schuf er den Menschen, dem er die Luft und das Meer unterstellte, und führte ihn, frei von Sorgen, in die selige Wohnstatt, die er unter Auroras Frühlingsbahn hatte errichtet. Hier hatte Gott gepflanzt, was an Weihrauch trägt das reiche Panchaia“⁵⁰³.

Dieses Ineinanderfließen von biblischen Motiven und antiker Mythologie kommt auch in anderen Gedichten der *Kleinen Passion* vor. Chelidonium beweist damit nicht nur seine humanistische Bildung, die er als Mitglied der entsprechenden Zirkel in Nürnberg besaß,⁵⁰⁴ sondern stellt mit der Kombination von Christentum und Antike die biblischen Ereignisse auch in den Kontext der Weltgeschichte und präsentiert die Botschaft Christi als universales Gedankengut.

4.2.3 *Vertreibung aus dem Paradies* (1510): Die menschliche Erbsünde als aktuelle Thematik

Während der Holzschnitt des *Sündenfalls* ruhig und in sich geschlossen wirkt, erscheint die *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 28) voller Dynamik und Unruhe. Alle Figuren sind in Bewegung: Von links stürmt der Engel heran, der reiche Faltenwurf des Gewandes verbildlicht seinen Zorn. Adam und Eva fliehen nach rechts, den Blick angstvoll zum Engel umgewandt. Die Erregtheit der Szene spiegelt sich auch in dem Gedicht wider, da hier nicht der übliche Erzähler, sondern der Engel selbst zu Wort kommt und eine Zornesrede an Adam und Eva formuliert:

„Gehet also! Mein Schwert soll euch treffen! Fort mit euch, Unreine, Auswurf, von Sünde entstellt, Staub und elende Asche! Wie fern der Ruhe die Arbeit und diesem Leben Tod ist, das sollt ihr erfahren nun, wenn ihr eine neue Wohnstatt euch sucht.“⁵⁰⁵



28 Albrecht Dürer: *Vertreibung aus dem Paradies* (1510), *Kleine Passion*

Adam und Eva fliehen vor dem Engel über den rechten Bildrand hinaus in eine andere Welt, die außerhalb des Paradieses

503 Appuhn (1985), 88.

504 Vgl. Appuhn (1985), 146.

505 Appuhn (1985), 89.

liegt. Über den Ureltern hängt an einem Ast eine kleine Holztafel, die neben Dürers Monogramm ungewöhnlicherweise auch eine Datierung trägt. Diese Tafel scheint als Wegweiser in die menschliche Welt des Jahres 1510 zu fungieren.⁵⁰⁶ Damit löst Dürer die Szene aus dem biblischen Kontext, möglicherweise als Hinweis darauf, dass der Sündenfall der Ureltern als ewige Erbsünde auch eine aktuelle Problematik für die Menschen des beginnenden 16. Jahrhunderts darstellte.

Bei der direkten Abfolge der ersten beiden Szenen der *Kleinen Passion* fällt auf, dass die Figuren der Ureltern jeweils in verschiedene Richtungen weisen. Während im *Sündenfall* (Abb. 27) Adam und Eva nach links und damit – wie schon *Christus als Schmerzensmann* – entgegen der Leserichtung orientiert sind, fliehen sie in der *Vertreibung aus dem Paradies* über den rechten Bildrand und damit in Leserichtung aus der Szene. Die Ruhe des Paradieses im *Sündenfall* und die Erregtheit in der *Vertreibung aus dem Paradies* wird demnach rezeptionsästhetisch auch durch die Ausrichtung der Bildfiguren von Adam und Eva unterstützt.

4.2.4 Verkündigung (um 1510): Vom Alten zum Neuen Testament

Bereits im Jahr 1503 schuf Dürer einen Holzschnitt der *Verkündigung* für sein *Marienenleben* (Abb. 29).⁵⁰⁷ Die Szene spielt in einer großen, architektonisch kunstvoll gestalteten Halle mit Rundbögen, Okuli, einer Treppe und einer Wandnische. Die eigentliche Verkündigung des Engels Gabriel an Maria, die an einem Lesepult vor einem Alkoven sitzt und über der eine Taube schwebt, wird dagegen eher unscheinbar in der rechten unteren Bildhälfte präsentiert.

In der *Verkündigung* der *Kleinen Passion* (Abb. 30) gestaltet Dürer um 1510 eine andere Bildkomposition. Er übernimmt zwar die Bildfiguren von Gabriel und Maria, der Taube und Gottvater, eliminiert aber bis auf das Lesepult und den Alkoven alle architektonischen Bildelemente. Dadurch rücken die Bildfiguren in den Fokus des Geschehens. Durch dieses Close-up wird der Betrachter nahe an die Szene herangeführt und in besonderer Weise mit dem Geschehen konfrontiert.

In der *Kleinen Passion* folgt die *Verkündigung* unmittelbar auf die *Vertreibung aus dem Paradies*. Daraus ergeben sich mehrere Überlegungen:

1. Die *Kleine Passion* beginnt mit zwei Themen des *Alten Testaments* – *Sündenfall* und *Vertreibung aus dem Paradies* – und geht dann mit der *Verkündigung* unmittelbar zum *Neuen Testament* über. Die beiden Szenen der Genesis dienen dazu, die Notwendigkeit der nun folgenden Ereignisse von Leben und Passion Jesu zu begründen und Jesu Tod und Auferstehung als zentralen Teil der göttlichen Heilsgeschichte zu inszenieren.

⁵⁰⁶ Vgl. Appuhn (1985), 90.

⁵⁰⁷ Die Textquelle der Verkündigungsgeschichte findet sich in Lk 1,26–38.

2. Sowohl in der *Vertreibung aus dem Paradies* als auch in der *Verkündigung* tritt ein Engel an Gottes Statt zu den Menschen. Doch während sich bei der *Vertreibung aus dem Paradies* der Cherub mit dem Schwert gegen die menschlichen Ureltern stellt, wendet sich Gabriel bei der *Verkündigung* Maria zu. Diese Hingabe Gottes zu den Menschen hebt den vorherigen Verstoß bildlich auf und weist bereits auf die Erlösung durch den Kreuzestod Jesu hin.



29 Albrecht Dürer: *Verkündigung*
(um 1503), *Marienleben*



30 Albrecht Dürer: *Verkündigung*
(um 1510), *Kleine Passion*

3. Dürers Holzschnitt der *Verkündigung* ist an die Bildkomposition der *Vertreibung aus dem Paradies* angelehnt. In beiden Fällen naht der Engel von links, während sich die Menschen auf der rechten Seite zu dem Engel umwenden – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Gottvater sowie die Taube des Heiligen Geistes in der *Verkündigung* entsprechen dem göttlichen Baum der Erkenntnis in der *Vertreibung aus dem Paradies*. Selbst Dürers Monogramm befindet sich an fast derselben Bildposition, weist nun aber in der *Verkündigung* wegen der fehlenden Datierung in eine zeitlose und damit ewigwährende Zukunft.

4. Auch das Gedicht des Chelidonius zur *Verkündigung*⁵⁰⁸ greift die Thematik der *Vertreibung aus dem Paradies* auf. Die saphische Ode erinnert zunächst an die Vertreibung der Ureltern durch den Cherub, bevor der zweite Teil des Gedichts die Ankunft des Engels Gabriel beschreibt. Wiederum stellt Chelidonius in seinen

508 Vgl. Appuhn (1985), 91/92.

Versen den biblischen Bericht in den Kontext der antiken Mythologie, indem er mit *Styx* und *Elysium* an die Unterwelt und das himmlische Paradies erinnert.

Die *Verkündigung* als erstes Bildmotiv des *Neuen Testaments* steht demnach der vorangegangenen *Vertreibung aus dem Paradies* des *Alten Testaments* als typologische Entsprechung gegenüber.

4.2.5 *Geburt Jesu* (um 1510): Kommt und betet an!

Für sein *Marienleben* gestaltete Dürer 1502/03 auch eine *Geburt Jesu* (Abb. 31).⁵⁰⁹ Dabei fällt der Blick des Betrachters in ein hohes, vorne offenes Stallgebäude mit ruinösen Mauern und defektem Strohdach. Inmitten dieser Szenerie liegt das Jesuskind in einem Korb, umgeben von Maria und Josef, Engeln und anbetenden Hirten.



31 Albrecht Dürer: *Geburt Jesu* (1502/03), *Marienleben*



32 Albrecht Dürer: *Geburt Jesu* (um 1510), *Kleine Passion*

Für die *Geburt Jesu* der *Kleinen Passion* (Abb. 32) übernimmt Dürer aus der Vorlage nun nicht nur – wie bei der *Verkündigung* – die Figuren, sondern auch die Architektur des verfallenen Stalles und überhöht diese theologisch-symbolisch. So nimmt der über allem thronende Kreuzbalken des Daches mit dem darum gewundenen Seil bereits das Kreuz von Golgatha vorweg. Der hölzerne Giebel ist auf der rechten Seite so ausgebessert, dass sich unmittelbar über dem Jesuskind ein fast gleichseiti-

⁵⁰⁹ Die Textquelle für die Geburtsgeschichte Jesu findet sich bei Lk 2,1–20.

ges Dreieck erhebt, das als Symbol für die göttliche Trinität gedeutet werden kann. Der zerstörte Rundbogen hinter dem Jesuskind verband ursprünglich die Köpfe von Maria und Jesus. Erst durch den Bruch des Bogens wird der Blick auf das Feld frei, auf dem der Engel Gabriel den Hirten verkündet: „Euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus“⁵¹⁰.

Mit der Geburt Jesu, der Menschwerdung Gottes, beginnt die Erlösung der Menschheit. Dürer setzt diese Menschheit mit den beiden Hirten im Bildvordergrund präsent in Szene. Als große Rückenfiguren stellen sie Identifikationsfiguren für den Betrachter dar und fordern diesen auf, ebenfalls das Kind in der Krippe anzubeten. Die angedeuteten Treppenstufen seitlich des Rundbogens laden den Betrachter ein, hinaufzusteigen und sich hinter die Hirten zu gesellen. Dürers Monogramm an dem steinernen Torbogen ahmt bereits mit seiner seitenverkehrten Ausrichtung die Rückenfiguren der Hirten nach und blickt wie diese in Richtung des Jesuskindes.⁵¹¹ Anders als im *Marienleben* ragt der Stall in der *Kleinen Passion* mit den Dachbalken über die vordere Bildkante hinaus, so dass sich auch der Betrachter vor dem Bild scheinbar unter dem hölzernen Dachstuhl und damit mitten im Stall wiederfindet. Diese von Dürer bewusste Erweiterung des imaginären Bildraums in den Bereich des Betrachters findet sich bei etlichen Holzschnitten der *Kleinen Passion* und ist ein weiteres rezeptionsästhetisches Mittel, um den Betrachter in innovativer Weise in das Bildgeschehen einzubinden.

Das Thema der Anbetung wird nicht nur in Dürers Holzschnitt, sondern auch in dem Gedicht des Chelidonium aufgegriffen. Dort findet sich – im Gegensatz zu vielen anderen Szenen der *Kleinen Passion* – keine Beschreibung des biblischen Ereignisses, sondern ein inniges und persönliches Gebet an das Jesuskind im Stall. Darin heißt es:

„Sei begrüßt, kleiner Knabe, du Starker und Ruhmvoller,
in dürftige Windeln gehüllter Gott! [...]
So richtest du auf aus tiefstem Elend, Gott,
das Menschengeschlecht.“⁵¹²

Somit stellen sowohl der Holzschnitt als auch das Gedicht zur *Geburt Jesu* die persönliche Anbetung des Jesuskindes in den Vordergrund – Bild und Text ergänzen sich in ihrer Gesamtaussage.

510 Lk 2,11.

511 Auch Fehl sieht in der spiegelverkehrten Künstlersignatur eine Imitation der anbetenden Hirten und lehnt die These von Appuhn, es handle sich dabei um einen Fehler des Holzschneiders, ab (vgl. Fehl, Philipp P.: *Dürer's Literal Presence in his Pictures: Reflections on his Signature in the small Woodcut Passion*. In: *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana. Hrsg. von Matthias Winner. Rom (1989), 197; vgl. Appuhn (1985), 150.).

512 Appuhn (1985), 92.

4.2.6 *Einzug Jesu in Jerusalem (um 1508/09): „Siehe, dein König kommt!“*⁵¹³

Mit dem *Einzug Jesu in Jerusalem* beginnen die Passionsmotive, die sich nicht nur in der *Kleinen Passion*, sondern größtenteils auch in dem 1507 erschienenen Andachtsbuch *Speculum passionis* wiederfinden. Da einiges dafürspricht, dass Dürer dieses Werk als Inspiration für seine eigene Passionsfolge nutzte,⁵¹⁴ erscheint ein direkter Vergleich beider Werke sinnvoll, um die weiteren Passions szenen der *Kleinen Passion* vorzustellen.

Auf der Darstellung *Einzug Jesu in Jerusalem* des *Speculum passionis* (Abb. 33) ist am rechten Bildrand ein hohes gemauertes Stadttor zu sehen. Darunter stehen Menschen und begrüßen den auf einem Esel heranreitenden Jesus, der von seinen Jüngern begleitet wird. Im Hintergrund ist eine mitteleuropäisch anmutende Landschaft mit hohen Laubbäumen zu erkennen. Dürers Holzschnitt *Einzug Jesu in Jerusalem* der *Kleinen Passion* (Abb. 34) übernimmt diese Bildanlage, übertrifft die Vorlage aber hinsichtlich ihrer Texttreue. Dabei greift Dürer auf das *Johannes-Evangelium* zurück. Darin heißt es:

„Als am nächsten Tag die große Menge, die aufs Fest gekommen war, hörte, dass Jesus nach Jerusalem kommen werde, nahmen sie Palmzweige und gingen hinaus ihm entgegen und schrien: Hosianna! Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn, der König von Israel! Jesus aber fand einen jungen Esel und setzte sich darauf, wie geschrieben steht (Sacharja 9,9): »Fürchte dich nicht, du Tochter Zion! Siehe, dein König kommt und reitet auf einem Eselsfüllen.« Das verstanden seine Jünger zuerst nicht.“⁵¹⁵

Dürer zeigt statt der Laubbäume des *Speculum passionis* eine große, auf Palästina verweisende Palme. Ebenso verbildlicht er den Palmzweig in der Hand eines Mannes sowie das Unverständnis der Jünger, die sich einander fragend und auf Jesus deutend zuwenden. Die größte Veränderung betrifft jedoch die Figur Jesu. Zum einen nimmt der auf dem Esel reitende Jesus in Dürers Holzschnitt fast die ganze Bildhöhe und Bildbreite ein und dominiert somit die gesamte Komposition. Zum anderen wendet Dürer das $\frac{3}{4}$ -Porträt Jesu aus dem *Speculum passionis* in ein Profilbild und präsentiert Jesus damit in der Tradition der römischen Kaiserporträts auf antiken Münzen als königlichen Herrscher.⁵¹⁶ Dürer greift damit sowohl den Ausruf

513 Sach 9,9.

514 Siehe Kapitel 4.1.1.

515 Joh 12,12–16a.

516 Auch Schneider verweist darauf, dass der Holzschnitt in Anlehnung an antike Triumphzüge gestaltet ist (Vgl. Schneider, Erich: *Christi Einzug in Jerusalem (um 1509). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 295.).

der Menge *König von Israel* als auch das alttestamentliche Zitat des Evangeliumstextes *Tochter Zion, siehe dein König kommt auf*. Dieses Königlich-Göttliche wird sowohl durch den hohen Turm der Stadtmauer, der Jesus überhört, als auch durch den im *Speculum passionis* fehlenden Kreuznimbus bekräftigt. Dagegen verweist das verschattete Gesicht Jesu bereits auf den Kreuzestod in Golgatha.



33 Hans Schäufolein: *Jesu Einzug in Jerusalem* (1507), *Speculum passionis*



34 Albrecht Dürer: *Jesu Einzug in Jerusalem* (um 1508/09), *Kleine Passion*

Auch Chelidonium greift in seinem Gedicht zum *Einzug Jesu in Jerusalem* den königlichen Aspekt Jesu auf und tituliert ihn als König des Himmels, Israels mächtigen Führer und Erlöser der Welt.⁵¹⁷ Am Ende des Gedichtes weist aber auch Chelidonium auf das – vermeintlich – tragische Ende Jesu hin, wenn es heißt:

„Doch, göttlicher Jesus, die Ehre, die das wankelmütige Volk dir erwies,
verkehrte zu Schmach es und zum Tode am Kreuz.“⁵¹⁸

Bild und Text inszenieren somit auf verschiedene, sich ergänzende Weise Jesus als königlichen Gottessohn, der am Kreuz sterben wird.

Dürer präsentiert in seinem Holzschnitt jedoch nicht nur eine große Textnähe und eine theologische Deutung, sondern verändert die Vorlage des *Speculum passionis* auch hinsichtlich der rezeptionsästhetischen Stilmittel:

517 Vgl. Appuhn (1985), 93.

518 Appuhn (1985), 93.

1. Close-up als räumliche Engführung: Dürers Holzschnitt zeigt einen deutlich engeren Bildausschnitt als die Darstellung des *Speculum passionis*, ohne auf Bildfiguren oder Architektur zu verzichten. Dies führt dazu, dass die Figuren und die Architektur auf engstem Raum zusammenrücken und dem Betrachter in einem Close-up in großer Nahsichtigkeit vor Augen stehen.

2. Angeschnittene Bildelemente: In Dürers Darstellung sind verschiedene Bildelemente – der linksstehende Jünger, der Huf des Esels, der rechtsstehende Mann mit dem Tuch sowie der Turm der Stadtbefestigung – von den Bildrändern angeschnitten. Der Betrachter denkt diese Bildelemente unwillkürlich außerhalb des Holzschnittes in seiner eigenen Wirklichkeit weiter und wird dadurch in das Bildgeschehen einbezogen.

3. Irrealität der Szene: Die Engführung der Szene führt zu einer unrealistischen Bildkomposition. So erscheint der Torbogen auf Dürers Holzschnitt viel zu niedrig und schmal, als dass Jesus auf dem Eselsfüllen hindurchreiten oder die Menschenmenge aus dem Tor strömen könnte. Dürer geht es in seiner Interpretation der Passionsszene nicht um eine lebensechte Darstellung wie im *Speculum passionis*, sondern um die Präsentation einer Botschaft, die den Betrachter ungeachtet der Realitätsbrüche fesseln soll. Jesus reitet als König von Israel in Jerusalem ein, das Volk erkennt seine Macht – die realistische Höhe des Stadttors spielt dabei keine Rolle.

4. Ansicht der Szene: Im *Speculum passionis* ist der *Einzug Jesu in Jerusalem* in Aufsicht zu sehen. Dadurch kann der Betrachter wie ein Theaterbesucher in einer Loge das Geschehen auf der Bühne aus einer gewissen Distanz verfolgen. Dürer zeigt die Szene dagegen in direkter Ansicht, so dass sich der Betrachter auf einer Höhe mit den Bildfiguren wiederfindet und imaginär in ihren Kreis eintreten kann.

5. Künstlermonogramm: Im Gegensatz zum *Speculum passionis* sind alle Holzschnitte der *Kleinen Passion* monogrammiert. Damit präsentiert sich Dürer nicht nur als abstrakte Bildfigur, sondern tritt auch mit dem Betrachter in eine Interaktion. In der Darstellung *Einzug Jesu in Jerusalem* prangt Dürers Monogramm – wie schon in der vorigen Szene der *Geburt Jesu* – in seitenverkehrter Ansicht am Torbogen. Damit imitiert es die Blickrichtung der Volksmenge, die durch das Tor auf Jesus zukommt⁵¹⁹ und so den Betrachter zur wichtigsten Bildfigur führt.

All diese rezeptionsästhetischen Stilmittel verweisen darauf, dass Dürer den Betrachter in seiner Bildkonzeption mitdenkt und – im Sinne der rezeptionsästhetischen Methode von Kemp⁵²⁰ – in einen persönlichen Dialog mit dem Betrachter eintritt. Der enge Bildraum, die Nahsichtigkeit der Szene, die angeschnittenen Bildelemente und die frontale Ansicht führen den Betrachter unmittelbar an die Passionsszene heran, so dass dieser, anders als im *Speculum passionis*, in das Bildgeschehen einbezogen wird. Dürers Monogramm kann dabei als Vorbild gelten, da es bereits sichtbar in die Szene eingetreten ist und durch seine Ausrichtung den

519 Hätte Dürer sein Monogramm in korrekter Ausrichtung an den Torbogen gestellt, würde es den Blick des Betrachters durch das Tor und damit aus der Szene hinausführen.

520 Siehe Kapitel 1.2.3.

Betrachter auf die wesentliche Bildaussage aufmerksam macht. Viele dieser rezeptionsästhetischen Merkmale sind auch in den anderen Holzschnitten der *Kleinen Passion* zu finden. Dies deutet darauf hin, dass Dürer sie bewusst als kontinuierliche Gestaltungselemente einsetzt.

4.2.7 *Vertreibung der Händler aus dem Tempel (um 1508/09): Die Vorahnung des Endgerichts*

Die Begebenheit Jesu im Tempel wird im *Johannes-Evangelium* wie folgt erzählt:

„Und das Passafest der Juden war nahe, und Jesus zog hinauf nach Jerusalem. Und er fand im Tempel die Händler, die Rinder, Schafe und Tauben verkauften, und die Wechsler, die da saßen. Und er machte eine Geißel aus Stricken und trieb sie alle zum Tempel hinaus samt den Schafen und Rindern und schüttete den Wechslern das Geld aus und stieß die Tische um und sprach zu denen, die die Tauben verkauften: Tragt das weg und macht nicht meines Vaters Haus zum Kaufhaus!“⁵²¹

Sowohl das *Speculum passionis* (Abb. 35) als auch die *Kleine Passion* (Abb. 36) verbildlichen in ihrer Darstellung der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* den johanneischen Bibeltext. Jesus steht im Jerusalemer Tempel und holt mit einer Geißel aus. Vor ihm kauert oder liegt ein Mann auf dem Boden inmitten von umgestoßenen Tischen, Münzen und Geldbeuteln. Männer verfolgen das Geschehen, einer mit einem Lamm auf dem Arm. Trotz dieser offensichtlichen Parallelen wirkt die Darstellung der *Kleinen Passion* dramatischer als die Vorlage des *Speculum passionis*. Dafür können zwei Erklärungen angeführt werden:

Da ist zum einen die Bildpräsenz, die Dürer der Figur Jesu gewährt. Mit seiner Größe, dem hellen Gewand und einer in sich ruhenden Dynamik dominiert Jesus gottgleich die Szene, während die anderen Männer ängstlich in die dunklen Ausgänge fliehen. Ihre Blicke weisen ebenso wie die umgestoßenen Tische und die mächtigen Säulen im Hintergrund auf den Gottessohn, der als zentrale Bildfigur den Gürtel seines Gewandes gelöst hat, um mit erschreckender Brutalität auf den wehrlos am Boden liegenden Mann einzuschlagen. Im Gegensatz dazu sind im *Speculum passionis* die Bildfiguren der hohen Tempelarchitektur untergeordnet. Trotz der schwungvollen Ausholbewegung Jesu mit der echten Geißelrute – die dieser wohl kaum im Tempel bei sich hatte – erscheint die Schlagbewegung unnatürlich, da der Händler auf dem Boden außerhalb der perspektivischen Reichweite kauert und eher erstaunt als ängstlich aufblickt.

⁵²¹ Joh 2,13–16.



35 Hans Schäufelein:
*Vertreibung der Händler aus dem
Tempel* (1507), *Speculum passionis*



36 Albrecht Dürer:
Vertreibung der Händler aus dem Tempel
(um 1508/09), *Kleine Passion*

Zum anderen inszeniert Dürer eine theologische Symbolik, die der Vorlage fehlt. So steht der Mann mit dem Lamm – im *Speculum passionis* lediglich eine Randfigur – in Dürers Holzschnitt unmittelbar hinter Jesus und verweist damit auf das Lamm Gottes.⁵²² Die einzelne Kerze an der viel zu nahen Rückwand deutet auf Jesus als das Licht der Welt.⁵²³ Und die mächtige Säulenflucht scheint Jesus aus göttlicher Höhe Macht zu geben.

Das Gedicht des Chelidonius, das diese Passionsszene begleitet, ist so ungewöhnlich, dass es genauer analysiert und mit Dürers Holzschnitt in Beziehung gesetzt werden soll. Schon der Titel „In sacratu aedium contaminators. Satyra.“⁵²⁴ zeigt, dass die Schänder des Tempels direkt angesprochen und in einer flammenden Rede zur Rechenschaft gezogen werden. Das Gedicht lautet in der Übersetzung:

„Sollte ich Gottes heiligen Tempel etwa nicht kennen?
Krämer und Gärtner, Handwerker, Jäger und Vogelverkäufer,
Gaukler und Kuppler errichten – Welch Unverschämtheit! – hier ihre Buden.
Ein jeder preist seine Waren hier an, redliche und verbotene;
So entehrt man den Tempel des heiligen Gottes
Und mißbraucht ihn für irdisches Treiben, bar des Verstandes,

522 Vgl. Joh 1,29 und Joh 1,36.

523 Vgl. Joh 8,12.

524 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (6v).

des Namens Christi nicht würdig, doch würdig der **Peitsche [flagellum]**.
 Du Jüngling, der du zierlich geschmückt nach der Schwelle des Tempels spähist,
 der süßen Ankunft der Geliebten entgegen,
 denke an Gottes Peitsche [funiculus] und Zorn und seine machtvolle Rechte!

Und du, leichtfertiges Weib, das du lustwandelst unter den Blicken der Männer,
 herausgeputzt über die Maßen, und, gleich einer gemalten Venus,
 durch den ganzen Tempel deine Ehre bietest zum Kaufe,
 fürchten sollst du Christi **Peitsche [funiculus]** und künftige Schläge,
 ewige Verbannung und Strafe der kostbaren Seele!

Und du, der du da mit Frömmlermiene und geschorenem Scheitel
 dein Geschäft treibst an Altären und Gräbern,
 Gebete verkaufst im Tempel des Herrn
 oder deine sangeskundige Kehle feilbietest der Menge,
 der du die Sünden löstest um Silber und Gold oder sie festbindest aus Haß,
 sieh hin auf den peitschenden Christus! –

Weil Gott die Zuchtrute verbirgt, hält man ihn für taub und für blind:
 Doch wird ohne Zweifel einst seine Stätte gereinigt werden
 durch die flammenden **Peitschen [flagrum]** der Hölle.⁵²⁵

Der erste Abschnitt des Gedichts greift die biblische Geschichte der Vertreibung der Händler aus dem Jerusalemer Tempel auf und stellt somit den historischen Bezug zur Passion Jesu her.

In den drei folgenden Abschnitten werden verschiedene Personen – ein Jüngling, eine Frau und ein Mann mit Frömmlermiene – direkt angesprochen und mit ihren Sünden und der drohenden Strafe konfrontiert. Während die ersten beiden Personen noch zeitlos erscheinen, sprüht der Text bei dem frömmelnden Mann vor Anspielungen auf den katholischen Klerus: Der geschorene Scheitel, die Geschäfte an Altären und Gräbern, der Verkauf von Gebeten und Gesängen und nicht zuletzt das Lösen der Sünden um Silber und Gold – all das musste ein Leser um 1500 als drastische Kritik an der Ablasspraxis der katholischen Kirche verstehen.⁵²⁶ Chelidonius, der zu dieser Zeit als Benediktinermönch im Nürnberger Ägidienkloster lebte, vertrat demnach bereits wenige Jahre vor Luthers Thesenanschlag in Wittenberg die reformatorische Kritik an der katholischen Ablasspraxis und scheute sich erstaunlicherweise auch nicht, diese in der *Kleinen Passion* kundzutun.

525 Appuhn (1985), 94. An vier Stellen sind die lateinischen Wörter des Chelidonius eingefügt.

526 In dem Holzschnitt *Evangelischer und katholischer Gottesdienst* von Lucas Cranach d. J. (nach 1547, vgl. Geisberg (1974), 619.) werden die im Gedicht aufgeführten Kritikpunkte an dem katholischen Klerus eindrucksvoll inszeniert.

Der letzte Abschnitt des Gedichtes stellt das Fazit dar. Es endet mit den Worten: „cuius purgabitur olim area, non dubium, flagris ardentibus orci.“⁵²⁷ – Gottes Tempel wird, daran besteht kein Zweifel, einst durch die flammenden Geißeln der Hölle gereinigt werden. Diese Verse gehen weit über die Passionsszene im Jerusalemer Tempel hinaus und stellen das Geschehen mit dem drohenden Fegefeuer (*purgatorium*) und der Hölle (*orcus*) bereits in das Licht des Jüngsten Gerichts.⁵²⁸ Das *flagrum*, die große Geißel, die in diesem Kontext erwähnt wird, überhöht dabei die zuvor in dem Gedicht verwendeten Vokabeln *flagellum* (kleine Geißel) und *funiculus* (dünner Strick) und drückt somit eine semantische Steigerung innerhalb des Textes aus.

Das Gedicht des Chelidonium interpretiert die biblische Erzählung der Vertreibung der Händler aus dem Jerusalemer Tempel eindeutig als Vorahnung des Jüngsten Gerichts. In diesem Kontext ist auch Dürers Holzschnitt noch einmal neu zu bewerten. Die souveräne Bildpräsenz Jesu, die symbolischen Anspielungen auf das Lamm Gottes und das Licht der Welt, die Himmel und Erde verbindenden Säulen, der wehrlose Mann auf dem Boden sowie die verängstigt in dunkle Ausgänge fliehenden Menschen – all das kann ebenfalls als Verweis auf das Endgericht verstanden werden. Die fast bis zum Boden reichende, dunkle Gewandöffnung des linken Ärmels Jesu erinnert dabei an einen Höllenschlund, in dessen Finsternis die Verdammten hineingezogen werden. Somit kann nicht nur das Gedicht des Chelidonium, sondern auch Dürers Holzschnitt der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* als Anspielung auf das Jüngste Gericht interpretiert werden.⁵²⁹

Dagegen findet sich im Holzschnitt kein Anhalt dafür, dass Dürer auch die deutliche Kritik des Chelidonium am Ablass der katholischen Kirche inszeniert. Hass sieht dies anders und interpretiert Dürers Darstellung in Kombination mit dem Gedicht als pointierten Angriff auf den von der Kirche legitimierten Ablasshandel. Als Beweis führt sie an, dass Dürer als Opfertier nicht das übliche Kalb wie beispielsweise im *Schatzbehälter* zeige, sondern ein Lamm, das als Anspielung auf das Opferlamm Christi zu deuten sei.⁵³⁰ Dagegen spricht zum einen, dass auch im *Speculum passionis* ein Lamm zu sehen ist. Zum anderen ist die Deutung des Lammes als Opferlamm Jesu kein Indiz für den Ablasshandel, sondern ein Verweis auf die universale und zeitlose Gottessohnschaft Christi. Von daher kann die Ansicht von Hass hier nicht geteilt werden.

Rezeptionsästhetisch stellt Dürer den Betrachter durch die Nahsichtigkeit und die direkte Ansicht unmittelbar vor die Szene und konfrontiert ihn so in besonderer

527 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (6v).

528 In diesem Kontext können auch die Wendungen bei dem Jüngling „funiculos iram dei, dextram potentem“ sowie bei der Frau „funiculos Christi timeas, verberq futurum, exilium perpes animae poenas decora“ als Verweise auf Gottes Endgericht verstanden werden (*Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (6v)).

529 Vgl. Schneider, Erich: *Die Vertreibung der Händler (um 1508/09). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2002), 297; vgl. Appuhn (1985), 95.

530 Vgl. Hass (2000), 181.

Weise mit dem brutalen Handeln Jesu und dem Jüngsten Gericht. Dies tut auch Chelidonius, indem er sein Gedicht mit den Worten beginnt: „Caelicolum sacras nunquid non nouimus aedes.“⁵³¹ Ist es möglich, dass wir die heiligen himmlischen Tempel nicht erkannt haben? Mit dieser rhetorischen Frage fordert Chelidonius den Leser ebenso wie der Holzschnitt auf, sich mit der Aussage der Passionszene und ihrer theologischen Botschaft auseinanderzusetzen.

4.2.8 *Abschied von Maria* (um 1508/09): Auf dem Weg vom Leben in den Tod

Die Begebenheit des *Abschieds von Maria* fehlt in den kanonischen Evangelien, wird aber in der Marienmystik erwähnt. So berichtet der Karthäuser Philipp von Seitz in seinem im 14. Jahrhundert entstandenen *Marienleben*, dass Maria im Haus der Schwestern Marta und Maria in Betanien weilt, als Jesus ihr seinen nahen Tod ankündigt und von ihr Abschied nimmt.⁵³²



37 Hans Schäufelein: *Abschied von Maria* (1507), *Speculum passionis*



38 Albrecht Dürer: *Abschied von Maria* (um 1508/09), *Kleine Passion*

531 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (6v).

532 Vgl. *Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben*. Hrsg. von Heinrich Rückert. Amsterdam (1966), Verse 6070–6129.

Dürers Holzschnitt *Abschied von Maria* (Abb. 38) greift auf die Darstellung aus dem *Speculum passionis* (Abb. 37) zurück. In beiden Werken ist auf der linken Seite der Eingangsbereich eines Hauses oder Hofes zu sehen, wo sich mehrere Frauen um die kniende Maria gruppieren. Vor ihnen steht Jesus in frontaler Körperhaltung. Sein Blick ist den Frauen zugewandt, seine linke Hand zum Redegestus erhoben. Im Hintergrund ist eine Stadt zu erahnen.

Der *Abschied von Maria* spielt in Betanien vor den Toren Jerusalems und damit zeitlich vor der Ankunft Jesu und seiner Jünger in der Stadt. In der *Kleinen Passion* findet sich der *Abschied von Maria* allerdings erst nach dem *Einzug Jesu in Jerusalem* und der *Vertreibung der Händler*. Damit folgt Dürer der Vorlage des *Speculum passionis*. Allerdings verändert Dürer die Vorlage nicht nur rezeptionsästhetisch durch ein Close-up, sondern auch inhaltlich durch eine symbolische Überhöhung der Szene. So wird in Dürers Holzschnitt der Kopf Jesu von einem Berg gerahmt und dadurch betont. Neben dem Kopf Jesu sind zwei Bäume zu sehen, der linke mit üppigem Blattwerk, der rechte am Wegesrand nach Jerusalem mit kahlen Zweigen. Sie können als Symbole für das zurückliegende Leben Jesu in Galiläa und den bevorstehenden Tod in Jerusalem gedeutet werden. Das Flechtwerk des Zaunes und das Holz des Tores weisen als Bedeutungsträger bereits auf die Dornenkrone und das Kreuz hin und bereiten so den Betrachter auf die Passion Jesu vor.

Im *Speculum passionis* kniet Maria im Rücken Jesu. Dagegen sind in Dürers *Kleiner Passion* die beiden Bildfiguren so angeordnet, dass sie sich tatsächlich als Gegenüber anschauen. Chelidonium verfasst in seinem Gedicht einen kurzen Dialog, der diese innige Beziehung zwischen Mutter und Sohn aufgreift, indem Jesus zu Maria spricht: „Geliebte Mutter, leb‘ wohl!“⁵³³ und Maria unter Strömen von Tränen antwortet „Teurer Sohn, verlasse doch nicht deine Mutter!“⁵³⁴

4.2.9 *Abendmahl* (um 1508/1509): Jesus als wahres Opferlamm

Das *Abendmahl* der *Kleinen Passion* (Abb. 40) wurde bereits in Kapitel 3 ausführlich besprochen.⁵³⁵ Dabei ergab sich, dass Dürer im Gegensatz zur Tradition das *Lukas-Evangelium* als Textquelle wählt und diese wortgenau verbildlicht. Der in der *Kleinen Passion* nur selten gezeigte Kreuznimbus verweist theologisch auf die Gottessohnschaft Jesu. Beide Aspekte finden sich in der Vorlage des *Speculum passionis* (Abb. 39) nicht.

Rezeptionsästhetisch rückt Dürer die Bildfiguren des *Abendmahls* auf engem Raum zusammen, indem er die Raumtiefe der Vorlage deutlich reduziert. Der schmale Bereich zwischen den vorne sitzenden Jüngern und dem Betrachter wird – im Gegensatz zum *Speculum passionis* – durch die Weinkanne sowie das Künst-

533 Appuhn (1985), 95.

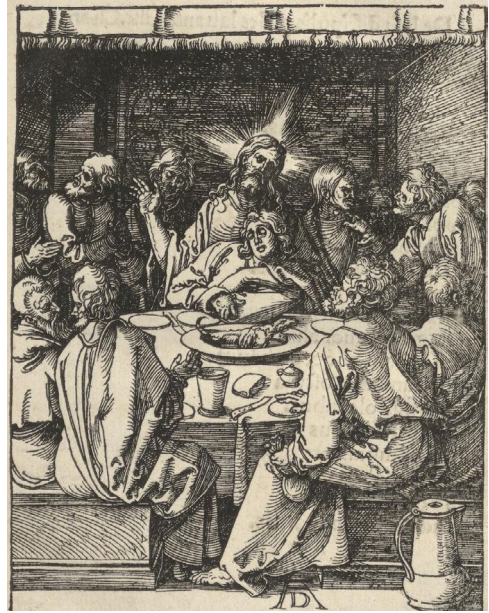
534 Appuhn (1985), 95.

535 Siehe Kapitel 3.2.2.1.

ermonogramm überbrückt. Letzteres befindet sich unterhalb des Geldbeutels von Judas und verweist den Betrachter auf das entscheidende und den Jüngern verborgene Bildelement, das den Verrat anzeigt. Der gedeckte Tisch sowie die Jünger sind in Aufsicht dargestellt, Jesus dagegen in direkter Ansicht. Dadurch scheint sich Jesus in der Abendmahlsszene mit dem Redegestus direkt an den Betrachter vor dem Bild zu wenden und ihm die heilsbringenden Einsetzungsworte zuzusprechen.



39 Hans Schüpflein: *Abendmahl* (1507), *Speculum passionis*



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

Das Gedicht der Chelidonium beginnt mit einer Erinnerung an die Errettung des jüdischen Volkes aus Ägypten und dem göttlichen Gebot, „alljährlich das Opfer des vorbildhaften Lammes zu feiern“⁵³⁶. Diesem Lamm, das nach jüdischer Tradition am Pessachfest gegessen wurde,⁵³⁷ stellt Chelidonium nun Jesus als wahres Opferlamm („*hostia vera*“⁵³⁸) gegenüber. Im *Abendmahl* des *Speculum passionis* steht die Schale mit dem Lamm eher unscheinbar auf dem Tisch. Dürers *Abendmahl* rückt dagegen Jesus mit der vor ihm stehenden Schale des Pessachlammes in die vertikale Mittelachse des Bildes und stellt so – wie auch das Gedicht – einen Bezug zwischen Pessachlamm und Jesus als Lamm Gottes her. Wiederum ergänzen sich Text und Bild der *Kleinen Passion*.

536 Appuhn (1985), 96.

537 Vgl. Ex 12,1–6.

538 *Die Kleine Passion* (1985), B.

4.2.10 *Fußwaschung* (um 1508/1509): Das Schweigen zwischen Jesus und Petrus

Ein Vergleich der *Fußwaschung* der *Kleinen Passion* (Abb. 42) mit dem Bericht des *Johannes-Evangeliums* zeigt einmal mehr, wie genau Dürer den Bibeltext kannte und für seine Darstellung nutzte. Bei Johannes heißt es zunächst:

„Da stand er vom Mahl auf, legte seine Kleider ab und nahm einen Schurz und umgürtete sich. Danach goss er Wasser in ein Becken, fing an, den Jüngern die Füße zu waschen und zu trocknen mit dem Schurz, mit dem er umgürtet war.“⁵³⁹



41 Hans Schäufelein: *Fußwaschung* (1507), *Speculum passionis*



42 Albrecht Dürer: *Fußwaschung* (um 1508/09), *Kleine Passion*

Folgerichtig zeigt Dürers Holzschnitt Jesus mit abgelegtem Obergewand, aber mit gegürtetem Schurz. Die Ärmel sind bis über die Ellenbogen hochgekrempelt, damit sie bei der Fußwaschung nicht nass werden. Vor Jesus steht ein Becken mit Wasser, hinter ihm hält ein Jünger eine Wasserkanne bereit. Jesus wäscht, ohne von seiner Tätigkeit aufzublicken, einem Jünger die Füße. Dieser Jünger ist Petrus, der – so berichtet das *Johannes-Evangelium* weiter – Jesus in einen Dialog verwickelt:

539 Joh 13,4–5.

„Da kam er zu Simon Petrus; der sprach zu ihm: Herr, du wäschst mir die Füße? Jesus antwortete und sprach zu ihm: Was ich tue, das verstehst du jetzt nicht; du wirst es aber hernach erfahren. Da sprach Petrus zu ihm: Nimmermehr sollst du mir die Füße waschen! Jesus antwortete ihm: Wenn ich dich nicht wasche, so hast du kein Teil an mir. Spricht zu ihm Simon Petrus: Herr, nicht die Füße allein, sondern auch die Hände und das Haupt! Spricht Jesus zu ihm: Wer gewaschen ist, bedarf nichts, als dass ihm die Füße gewaschen werden; er ist vielmehr ganz rein. Und ihr seid rein, aber nicht alle. Denn er wusste, wer ihn verraten würde; darum sprach er: Ihr seid nicht alle rein.“⁵⁴⁰

In der *Fußwaschung* des *Speculum passionis* (Abb. 41) kann dieser Dialog zwischen Jesus und Petrus durch die Blicke und Gesten nachempfunden werden. Bei Dürers *Kleiner Passion* schaut Jesus dagegen geschäftig auf die Füße des Jüngers und Petrus blickt versonnen, die Hand an der Stirn, über Jesus hinweg. Dürer stellt somit nicht den Dialog selbst dar, sondern das Geschehen nach dem Dialog, wenn Jesus mit der Fußwaschung fortfährt und Petrus über das gerade Gehörte nachdenkt. Davon wird im *Johannes-Evangelium* nichts berichtet, denn dort folgt auf den Dialog:

„Als er nun ihre Füße gewaschen hatte, nahm er seine Kleider und setzte sich wieder nieder und sprach zu ihnen“⁵⁴¹

Somit verbildlicht Dürer in seiner *Fußwaschung* nicht – wie von Schneider postuliert – den „bei Johannes [...] überlieferten Vorgang nahezu wortgetreu“⁵⁴². Vielmehr geht Dürer darüber hinaus und füllt mit seinem Bild eine textliche Leerstelle. Diese hält den Betrachter im Bild gefangen und fordert ihn auf, so wie Petrus über die Worte Jesu nachzudenken. Interessant ist dabei der Leuchter, der von oben herabzuschweben scheint. Die Kerzen befinden sich genau über den Bildfiguren von Jesus und Petrus und ahmen mit ihrer unterschiedlichen Höhe deren Bildpositionen nach. Die Blicke und Gesten der anderen Jünger deuten an, dass sie den Sinn des Geschehens nicht recht verstehen. Nur Jesus weiß und Petrus ahnt, welche Bedeutung die Fußwaschung hat.

Wiederum reduziert Dürer den Bildausschnitt gegenüber der Vorlage und rückt Figuren und Architektur auf engem Raum und in großer Nahsichtigkeit zusammen. Durch die frontale Ansicht der Szene und durch die bis an die vordere Bildkante im Halbkreis stehenden Jünger wird der Betrachter vor dem Bild in deren Kreis einbezogen. Das präsenste Künstlermonogramm am Hocker Petri wirkt dabei wie eine Aufforderung an den Betrachter, ebenfalls an dem Geschehen teilzuhaben.

540 Joh 13,6–11.

541 Joh 12,12.

542 Schneider, Erich: *Die Fußwaschung (um 1508/09). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 302.

4.2.11 *Gebet am Ölberg* (um 1508/09 und um 1510): Platons Ideenlehre oder mystische Vision der Gottesbegegnung?

Für seine *Kleine Passion* schuf Dürer zwei verschiedene Holzschnitte des *Gebets am Ölberg*. Die Forschung geht davon aus, dass die um 1508/09 entstandene erste Fassung zwei Jahre später durch eine zweite ersetzt wurde.⁵⁴³ Erstaunlicherweise gibt es von der verworfenen Fassung jedoch Drucke – ein Indiz dafür, dass Dürer mit der Bildkomposition nicht unzufrieden gewesen sein kann.



43 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (um 1508/09), *Kleine Passion* verworfene Fassung

Die erste Fassung des *Gebets am Ölberg* (Abb. 43) zeigt einen nächtlichen Garten. Jesus liegt, den gesamten horizontalen Bildmittelgrund ausfüllend, ausgestreckt auf dem Boden. Das Gesicht ruht auf der Erde, die Arme sind zur Seite ausgebreitet. Vor ihm erscheint in einem Wolkenband ein Kreuz tragender Engel, der auf Jesus hinabschaut. Im Bildvordergrund schlafen drei Jünger, im Hintergrund ist der herannahende Judas mit Soldaten zu sehen.

Traditionell wird Jesus im *Gebet am Ölberg*, wie im *Lukas-Evangelium*⁵⁴⁴ beschrieben, kniend dargestellt.⁵⁴⁵ Dagegen konzipiert Dürer mit seinem auf dem Boden liegenden Jesus eine ikonografisch neue Bildidee. Doch auch sie folgt einer kanonischen Textquelle, denn das *Matthäus-Evangelium* berichtet: „Und er ging ein wenig weiter, fiel nieder auf sein

Angesicht und betete“⁵⁴⁶. Dürer könnte einerseits bei seiner ungewöhnlichen Bildidee von Mantegna und dessen um 1459 gestalteten Altarbild *Gebet am Ölberg* der Veroneser Kirche San Zeno inspiriert worden sein.⁵⁴⁷ Andererseits weist die liegen-

543 Schneider, Erich: *Christus am Ölberg* (um 1508/09). *Kleine Passion*, *verworfenes Blatt*. In: *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al. München (2002), 345.

544 Vgl. Lk 22,41.

545 Ein kniender Jesus im *Gebet am Ölberg* kommt u.a. in der um 1475 datierten *Kupferstichpassion* von Schongauer und im *Schatzbehälter* (1491) vor (vgl. Kemperdick (2004), 102.; vgl. Fridolin (2012), 52. Figur.).

546 Mt 26,39.

547 Vgl. Kristeller, Paul: *Andrea Mantegna*. Berlin (1902), 148 und 161. In Mantegnas Gemälde ist die liegende Figur jedoch nicht Jesus, sondern ein schlafender Jünger, dessen Arme auch nicht zur Seite ausgebreitet sind.

de Jesusfigur auf die katholische Priesterweihe hin.⁵⁴⁸ So wie ein Priester bei der Weihe vor dem Altar und damit vor Gott liegt, um das Sakrament zu empfangen, so liegt auch Jesus am Ölberg betend vor Gott und empfängt die endgültige Gewissheit seines Kreuzestodes.

Der Evangelist Lukas erzählt von der Erregtheit des betenden Jesus: „Und er geriet in Todesangst und betete heftiger. Und sein Schweiß wurde wie Blutstropfen, die auf die Erde fielen.“⁵⁴⁹ Der ruhig am Boden liegende Jesus in Dürers Holzschnitt scheint diesem Text entgegenzustehen. Und doch zeugen die vielen Falten des linken Ärmels von der Unruhe, die Jesus ergriffen hat. Interessanterweise ahmt das weiße, konstruiert wirkende Wolkenband am Himmel die Figur Jesu nach und zeigt auch in Analogie zum Ärmel des Gewandes eine auffallend unruhige Struktur. Dieses Wolkenband kann einerseits – ähnlich wie schon bei der Raumkonstruktion im *Abendmahl der Großen Passion*⁵⁵⁰ – als geistige Abstraktion des realen Geschehens im Sinne der platonischen Ideenlehre interpretiert werden. Dies würde implizieren, dass der Opfertod Gottes für die Menschen bereits als ewige Idee in einer geistigen Seinswelt angelegt ist und – im Sinne des christologischen Heilsgeschehens – in der Passion Jesu seine irdische Form bekommt. Andererseits ist auch eine theologische Auslegung möglich. Danach würden die Entsprechungen zwischen Wolkenband und Jesusfigur darauf verweisen, dass Gott im Himmel und Jesus auf der Erde im Sinne der Trinität eine Einheit bilden und sich Gott selbst in Gestalt seines Mensch gewordenen Sohnes am Kreuz opfern wird.

Trotz der Textnähe und der Deutungsmöglichkeiten verwarf Dürer diese erste Fassung des *Gebets am Ölberg* für seine *Kleine Passion*. Ob ihm die mögliche Anspielung auf Platons Ideenlehre für diese Passionsfolge zu humanistisch-philosophisch erschien oder ihm die künstlerische Gestaltung des Holzschnitts nicht ausreichte,⁵⁵¹ bleibt Spekulation. Auffällig ist, dass Dürer die Ikonografie des am Boden liegenden Jesus – wie bereits erörtert – in zwei Federzeichnungen aus dem Jahr 1521 wieder aufgriff.⁵⁵²

Dürers zweite Fassung des *Gebets am Ölberg* der *Kleinen Passion* (Abb. 45) ist wesentlich konventioneller als die erste. Sie zeigt die traditionelle Bildkomposition, wie sie auch im *Speculum passionis* (Abb. 44) zu finden ist. Dabei ist der betende Jesus kniend im Bildmittelgrund dargestellt, während davor die schlafenden Jünger und dahinter der herannahende Judas zu erkennen sind. Anders als in den Vorlagen lässt Dürer Jesus jedoch nicht zu dem Engel oder dem Kelch aufschauen, sondern zeigt ihn mit gesenktem Kopf und geschlossenen Augen. Zudem ist in Dürers Holzschnitt der Engel in ein Wolkenband gehüllt. Beides – das Nicht-Aufschauen Jesu sowie das Wolkenband des Engels – weisen darauf hin, dass Dürer sich bewusst von der Vor-

548 Vgl. Wiederanders (1975), 99.

549 Lk 22,44.

550 Siehe Kapitel 3.2.2.2.

551 Sowohl Appuhn als auch Schneider kritisieren die künstlerische Ausführung des Holzschnittes (vgl. Appuhn (1985), 100; Schneider *Christus am Ölberg* (um 1508/09) (2002), 345.).

552 Siehe Kapitel 2.4 und Abb. 2.

lage absetzt, um dem Gebet einen visionären Charakter zu verleihen – als meditative Zwiesprache zwischen Jesus und Gott, in der Jesus mit seiner verzweifelten Bitte „Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir“⁵⁵³ alle menschliche Angst vor dem Tod ausdrückt und mit seiner bedingungslosen Hingabe „Doch nicht mein Wille, sondern dein Wille geschehe!“⁵⁵⁴ sein von Gott bestimmtes Schicksal annimmt.



44 Hans Schäufelein: *Gebet am Ölberg* (1507), *Speculum passionis*



45 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (um 1510), *Kleine Passion*

In diesem späteren Holzchnitt des *Gebets am Ölberg* führt das Close-up – Nahsichtigkeit, reduzierter Bildausschnitt, Engführung der Bildfiguren – dazu, dass der Betrachter unmittelbar an die Szene herangeführt wird. Dürers Monogramm, das auf einer kleinen, dunklen Tafel in der linken unteren Ecke steht, führt den Betrachter diesmal nicht zu der Figur Jesu, sondern imitiert durch die liegende Ausrichtung und die Verschattung den schlafenden Petrus. Das Gebet als mystische Zwiesprache zwischen Jesus und Gott kann keine der Bildfiguren miterleben. Nur der Betrachter vor dem Bild, der die Jünger in distanzierter Aufsicht, Jesus jedoch in frontaler Ansicht erlebt, wird Zeuge des Geschehens und dadurch aufgefordert, die innere Verzweiflung und Zerrissenheit Jesu in seiner eigenen Meditation nachzuvollziehen. Das Gedicht des Chelidonium geht dabei beispielhaft voran und formuliert ein persönliches Gebet, das sich an Christus als wahren Menschen richtet und dessen Leid in den Versen emotional wiederholt und reflektiert.⁵⁵⁵

553 Lk 22,42a.

554 Lk 22,42b.

555 Vgl. Appuhn (1985), 100/101.

4.2.12 *Gefangennahme (um 1508/09): Menschlicher Petrus und göttlicher Jesus*

Auch bei der *Gefangennahme* erscheinen die Bildkonzepte des *Speculum passionis* (Abb. 46) und der *Kleinen Passion* (Abb. 47) ähnlich. In beiden Darstellungen wird zum einen der Judaskuss und die Gefangennahme Jesu durch die Soldaten gezeigt.⁵⁵⁶ Zum anderen ist dargestellt, wie Petrus einem Knecht das Ohr abschlägt.⁵⁵⁷



46 Hans Schüpflein:
Gefangennahme (1507), *Speculum passionis*



47 Albrecht Dürer: *Gefangennahme*
(um 1508/09), *Kleine Passion*

Im *Speculum passionis* sind diese beiden Ereignisse nebeneinander angeordnet. Dürer zeigt sie dagegen hintereinander – mit Petrus und Malchus im Vordergrund und Jesus und Judas im Hintergrund. Dieser gestaffelte Bildaufbau erinnert an Dürers Komposition des *Gebets am Ölberg*, das dieser Szene vorausgeht. Auch dort ist im Bildvordergrund Petrus, im Bildmittelgrund Jesus zu sehen. Nur haben sich nun die Emotionen der Figuren umgekehrt. Während im *Gebet am Ölberg* Petrus schläft und Jesus voll innerer Verzweiflung betet, ist es in der *Gefangennahme* Petrus, der voll menschlicher Wut auf den am Boden liegenden Knecht einschlägt – die durch die Luft fliegende Lampe mag als Gradmesser seiner Gefühlslage gelten – während Jesus trotz der ihn ergreifenden Soldaten mit stoischer Ruhe seine Festnahme er-

⁵⁵⁶ Mk 14,45–46.

⁵⁵⁷ Joh 18,10.

duldet. Diese emotionale Umkehrung vermittelt dem Betrachter, dass sich nun auch die innere Einstellung Jesu verändert hat und er sein Schicksal des bevorstehenden Kreuzestodes annimmt, um den göttlichen Heilsplan zu erfüllen.

Wiederum führt Dürer den Betrachter in seinem Holzschnitt durch ein Close-up eng an das Geschehen heran. Er eliminiert den weiten Landschaftsausblick des *Speculum passionis* und staffelt die beiden Szenen von Petrus und Malchus sowie den Judaskuss so hintereinander, dass die Bildfiguren fast die gesamte Tiefe des Bildraums ausfüllen. Während das *Speculum passionis* die Szene in Aufsicht zeigt, ist in der *Kleinen Passion* zumindest der Judaskuss in Ansicht und damit als direktes Gegenüber zum Betrachter dargestellt. Die fliegende Lampe des Petrus droht bei ihrem Aufprall in den Bereich vor dem Bild zu fallen und schafft somit eine spannungsvolle Beziehung zwischen Bildgeschehen und Betrachter. Das fast versteckt am rechten Bildrand stehende Künstlermonogramm weist auf die Bilddiagonale hin, die die beiden Handlungen der *Gefangennahme* trennt.

Das Gedicht des Chelidoniumus leitet mit seinen Versen von dem *Gebet am Ölberg* zur *Gefangennahme* über und thematisiert ebenso wie der Holzschnitt den Judaskuss sowie das Ohrabschlagen Petri.⁵⁵⁸

4.2.13 *Jesus vor Hannas (um 1508/09): Jesus als Opfertier vor dem jüdischen Hohepriester*

Nun folgen die vier Verhörszenen Jesu vor den jüdischen Hohepriestern Hannas und Kaiphas, dem römischen Statthalter Pilatus und dem jüdischen König Herodes. Dürer übernimmt in seiner *Kleinen Passion* die Szenenfolge aus dem *Speculum passionis*, entwickelt aber für drei der vier Verhörszenen andere Bildkonzepte und setzt sich damit bewusst von der Vorlage ab.

Nur das *Johannes-Evangelium* berichtet, dass Jesus nach seiner Gefangennahme zunächst vor den Hohepriester Hannas geführt, von diesem verhört, von den Knechten geschlagen und schließlich gebunden zu dem Hohepriester Kaiphas gesandt wird.⁵⁵⁹

In der Darstellung *Jesus vor Hannas* des *Speculum passionis* (Abb. 48) sitzt der Hohepriester Hannas am rechten Bildrand. Mit leicht nach vorne gestrecktem Kopf und weit geöffneten Augen schaut er zu dem gebundenen Jesus, der von zwei Männern herangeführt wird. Im Gegensatz zu Hannas strahlt Jesus eine große Ruhe aus, seine Körperhaltung ist entspannt, sein Blick gesenkt. Die schlanke Säule des dunklen Rundbogenfensters im Hintergrund betont seine Gestalt, der steile Treppenabgang im Vordergrund scheint seinen weiteren Passionsweg anzudeuten.

558 Vgl. Appuhn (1985), 102.

559 Vgl. Joh 18,12–14.19–24.

Dürer konzipiert in seiner *Kleinen Passion* (Abb. 49) eine andere Szenerie. Der jüdische Hohepriester sitzt nun im Bildhintergrund frontal auf einem Baldachin bekrönten Thron⁵⁶⁰ und verfolgt ungerührt, wie ein Soldat im Vordergrund den gebückten Jesus heranzerrt.⁵⁶¹ Den Grund für Dürers Veränderung bei der Bildkomposition und der Figur Jesu könnte das dazugehörige Gedicht des Chelidoniums andeuten. Ein Vergleich von Text und Bild offenbart mehrere Analogien:



48 Hans Schüpflein: *Jesus vor Hannas* (1507), *Speculum passionis*



49 Albrecht Dürer: *Jesus vor Hannas* (um 1508/09), *Kleine Passion*

1. „Gefesselt führt der Tribun – o welch Verbrechen! – Jesus zu den Füßen des Hannas [...] ein winziger Mensch, wengleich geschmückt mit Purpur und Gold.“⁵⁶² – Nur in Dürers Holzschnitt wird Jesus durch seine gebückte Haltung im wahrsten Sinn des Wortes zu den Füßen des Hohepriesters gezerrt. Dieser erscheint durch seine sitzende Position im Bildhintergrund im Vergleich zu den anderen Bildfiguren klein, sein festliches Gewand und das erhobene Szepter deuten Reichtum und Macht an. Der Soldat, der Jesus an den Haaren vor den Hohepriester zerrt, könnte durch seine Rüstung auf einen römischen Militärtribun verweisen.

560 Dürers Figur des Hannas erinnert an den Kupferstich *Jesus vor Kaiphas* von Israhel von Meckenem. Auch dort sitzt der Hohepriester im Hintergrund und frontal auf einem Thron (vgl. Warburg (1930), Tafel 13.).

561 Für die Jesusfigur mit dem gebeugten Oberkörper und dem gesenkten könnte der kleine Holzschnitt *Die Führung Christi zum Richtstuhl* aus dem *Speculum passionis* als Anregung gedient haben (vgl. Pinder (1986), Abb. 41).

562 Appuhn (1985), 103.

2. „Als Jesus Antwort gab getreu nach der Wahrheit, mußte er die harte Faust eines Knechtes vom Hofe erdulden.“⁵⁶³ – Auch auf dem Holzschnitt der *Kleinen Passion* schlägt ein Soldat auf Jesus ein.

3. „Allein zwischen grimmigen, ruchlosen Feinden steht das Lamm, gütig und schuldlos, gebunden und von Wüstlingen geschlagen.“⁵⁶⁴ – Die von Chelidonius in seinem Gedicht zum *Abendmahl* vorbereitete Interpretation Jesu als Lamm Gottes wird in den Versen zu *Jesus vor Hannas* wieder aufgegriffen. Auch Dürer assoziiert Jesus in seinen Holzschnitten der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* und des *Abendmahls* eindeutig mit dem Lamm Gottes. In der Szene *Jesus vor Hannas* ist diese Entsprechung noch deutlicher, da Jesus mit der gebeugten Körperhaltung, dem gesenkten Kopf und den herunterhängenden Haaren an ein Lamm erinnert, das zum Opferaltar geführt wird.

Diese Parallelen zwischen dem Gedicht und dem Holzschnitt sprechen dafür, dass sowohl Chelidonius als auch Dürer gleich zu Beginn der Verhörszenen dem Betrachter Jesus als Opfertier, als Lamm Gottes, präsentieren.

Trotz der offensichtlichen bildkompositorischen Unterschiede zwischen dem *Speculum passionis* und der *Kleinen Passion* gibt es jedoch auch Hinweise, dass Dürer sich bei den architektonischen Bildelementen von der Vorlage inspirieren ließ. Da sind zum ersten die Treppenstufen im Bildvordergrund. Dürer zeigt eine Stufe, um den gefangenen Jesus von unten heraufzuführen. Damit inszeniert er Jesus als niedrigste Bildfigur und schafft ein Spannungsmoment zu dem erhöht sitzenden Hohepriester. Zum zweiten betont das *Speculum passionis* die Figur Jesu durch die schlanke Säule des Rundbogenfensters. Dürer übernimmt diese Bildidee, wandelt sie aber ab. In seinem Holzschnitt ist es eine voluminöse Säule, die aus der Figur Jesu herauszuwachsen scheint. Im Gegensatz zur Vorlage endet diese Säule auch nicht im Bild selbst, sondern ragt weit darüber hinaus. Diese Säule kann – wie in der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* – symbolisch als Verbindung zwischen Erde und Himmel, zwischen Jesus und Gott interpretiert werden und darauf verweisen, dass Jesus trotz aller Demütigung durch den Hohepriester in Gottes Hand ist. Zum dritten befindet sich in Dürers Holzschnitt im linken Bildhintergrund ein hoher Rundbogen. Auch dieses Bildelement erscheint im *Speculum passionis*. Doch während dort das Fenster vor allem zur architektonischen Gestaltung des Raumes beiträgt und mit seiner Dunkelheit lediglich indirekt auf das Leid Jesu verweist, zeigt in Dürers Holzschnitt der hohe, in die Finsternis weisende Durchgang an der Rückwand sehr real den weiteren Weg der Passion Jesu an. Somit kann gefolgert werden, dass Dürer in seiner Darstellung *Jesus vor Hannas* gegenüber dem *Speculum passionis* ein eigenständiges Bildkonzept entwickelt, das eine große Nähe zu dem Gedicht des Chelidonius aufweist, trotzdem aber auch architektonische Bildelemente des *Speculum passionis* aufgreift und diese neu interpretiert.

563 Appuhn (1985), 103.

564 Appuhn (1985), 103.

Hinsichtlich der Betrachterrezeption verringert Dürer den architektonischen Bildraum des *Speculum passionis*, ohne die Anzahl der Bildfiguren entscheidend zu reduzieren. Dieses Zusammenrücken der Bildelemente führt nicht nur zur Nahsichtigkeit der Szene, sondern auch dazu, dass viele Bildfiguren und Architekturelemente vom Bildrand angeschnitten werden und dadurch imaginär über das Bild hinausreichen. Dies trifft vor allem für die Figur Jesu zu, die aus dem Bereich des Betrachters in das Bild zu steigen scheint und diesen als Rückenfigur in das Geschehen hineinführt. Das Künstlermonogramm leitet den Blick dagegen von rechts in das Bild und durch seine schräge Ausrichtung in den Bildhintergrund zu Hannas. Im Gegensatz zum *Speculum passionis*, wo die Szene in Aufsicht zu sehen ist, werden in Dürers Holzschnitt dem Betrachter die vorderen Bildfiguren einschließlich Jesus in Ansicht präsentiert, so dass er sich auf einer Höhe und in unmittelbarer Nähe zu Jesus befindet und das grausame Geschehen hautnah erleben muss.

4.2.14 *Jesus vor Kaiphas* (um 1508/09): Der vertraute Ausweg als Trugschluss

Dürer wählt für die Darstellung *Jesus vor Kaiphas* der *Kleinen Passion* (Abb. 51) wie schon bei *Jesus vor Hannas* eine andere Bildkomposition als das *Speculum passionis* (Abb. 50).⁵⁶⁵

In der Vorlage sitzt der jüdische Hohepriester Kaiphas frontal in der Bildmitte. Sein Thron mit rückwärtigem Behang und krönendem Baldachin nimmt fast die Hälfte des gesamten Bildraums ein. Zu beiden Seiten finden sich jeweils fünf Männer. Links wird Jesus herangeführt, rechts stehen Diener und Berater. Dürers Darstellung der *Kleinen Passion* entspricht dagegen der traditionellen Ikonografie.⁵⁶⁶ Jesus steht auf der linken Seite, umringt von mehreren bewaffneten Soldaten, und schaut zu Kaiphas, der auf einem Thron am rechten Bildrand sitzt. Mit fast angewidertem Gesichtsausdruck blickt der Hohepriester zu Jesus, ergreift mit beiden Händen sein Obergewand und reißt es – wie im *Markus-Evangelium* beschrieben⁵⁶⁷ – auseinander.

Wiederum führt Dürer den Betrachter mit den bereits beschriebenen rezeptionsästhetischen Mitteln nahe an die Szene heran. Vor allem das Podest, das bis an die vordere Bildkante reicht, vermittelt einen Übergang zwischen Bildraum und Betrachterraum. Die helle Stufe führt den Blick des Betrachters dabei auf einer Fluchtlinie in den Hintergrund des Bildes. Dort ist eine fränkisch-anmutende Stadt

565 Das Verhör Jesu vor Kaiphas wird unter anderem bei Mk 14,53–65 erzählt.

566 Ein am rechten Bildrand sitzender Hohepriester findet sich in den *Jesus vor Kaiphas*-Darstellungen von Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475, vgl. *Martin Schongauer* (1991), 83.), im *Schatzbehalter* (1471, vgl. Fridolin (2012), 59. Figur.), auf einem anonymen Holzschnitt *Das Lyde Christi* (um 1490, vgl. Hass (2000), 193.) sowie in Dürers *Kupferstichpassion* (vgl. Abb. 113).

567 Vgl. Mk 14,63.

der Dürerzeit unter dunklem Nachthimmel zu sehen, die dem Betrachter einen vertrauten Ausweg aus der bedrückenden Situation im Bildvordergrund suggeriert. Und doch wird dieser rettende Ausblick durch die Balustrade hinter dem Podest verhindert. Die verhoffte Rettung ist ein Trugschluss – der Betrachter ist weiter in dem Leid Jesu vor Kaiphas gefangen.



50 Hans Schäufelein: *Jesus vor Kaiphas* (1507), *Speculum passionis*



51 Albrecht Dürer: *Jesus vor Kaiphas* (um 1508/09), *Kleine Passion*

4.2.15 *Verspottung* (um 1508/1509): Die universale und ewige Sündhaftigkeit des Menschen

Nach dem Verhör Jesu durch den jüdischen Hohepriester Kaiphas berichtet das *Markus-Evangelium*:

„Da fingen einige an, ihn anzuspeien und sein Angesicht zu verdecken und ihn mit Fäusten zu schlagen und zu ihm zu sagen: Weissage uns! Und die Knechte schlugen ihn ins Angesicht.“⁵⁶⁸

Die traditionelle Darstellung zeigt das Bildmotiv im *Speculum passionis* (Abb. 52).⁵⁶⁹ Jesus sitzt frontal und mit verbundenen Augen inmitten von mehreren Männern,

⁵⁶⁸ Mk 14,65.

⁵⁶⁹ Vgl. Laske, Katja: *Verspottung Jesu*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Band 4. Saba, Königin von – Zyperne. Nachträge; Stichwortverzeichnisse Englisch und Französisch. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Freiburg im Breisgau (1994), Spalte 444.

die entweder mit Händen oder Stöcken auf ihn einschlagen oder ihn mit Worten und Gesten verspotten. Dürers Holzschnitt der *Verspottung* (Abb. 53) scheint dieser Bildvorlage zu folgen. Auch dort ist der in der Bildmitte sitzende Jesus von Männern umringt, die ihn auf unterschiedlichste Weise verspotten. Ebenso sind bei den Figuren und der Architektur mit dem zu Jesus gewandten Mann links unten, dem erhobenen Arm des Mannes rechts hinten, den Rückenfiguren rechts vorne und dem dunklen Rundbogen im Hintergrund Parallelen zum *Speculum passionis* auszumachen.



52 Hans Schüefelein: *Verspottung* (1507), *Speculum passionis*



53 Albrecht Dürer: *Verspottung* (um 1508/09), *Kleine Passion*

Und doch löst sich Dürers Holzschnitt, der den Betrachter wiederum in großer Nahahtigkeit an das Geschehen heranführt, in zwei inhaltlichen Aspekten von der Vorlage. Zum einen wird Jesus nicht nur mit verhöhnenden Gesten und schlagend, sondern in vielfältiger Weise verspottet. Ein Soldat reißt Jesu Kopf herum, ein anderer Mann trötet in sein Ohr, einer erhebt die Hand zum Schlag, ein weiterer verhöhnt ihn anbetend und ein essender Mann straft Jesus mit Missachtung. Damit löst Dürer diese Szene der *Kleinen Passion* ungewöhnlicherweise aus dem biblischen Kontext und zeigt die Verspottung als zeitlose Handlung. Zum anderen sind in Dürers Holzschnitt gleich mehrere Utensilien zu sehen, die in die Welt des zeitgenössischen Betrachters um 1500 verweisen. Dies sind einerseits der Handtuchhalter an der linken Wand und das kleine Hängeschränkchen im rechten Bildhintergrund, andererseits das Horn, die Schüssel mit dem Löffel, der Becher sowie die kleine Ledertasche auf dem Rücken des knienden Mannes. In den anderen Holzschnitten der

Kleinen Passion reduziert Dürer die dargestellten Gegenstände auf das Nötigste.⁵⁷⁰ Den Geldbeutel des Judas im *Abendmahl*, Marterwerkzeuge in der *Kreuzannagelung* oder das Salbgefäß Maria Magdalenas in der *Beweinung*. Alles Dargestellte hat seine ikonografische Bedeutung, nichts ist überflüssig. Nur in der *Verspottung* zeigt Dürer diese zusätzlichen Möbel und Utensilien, die durch ihren eindeutigen Zeitbezug das biblische Passionsgeschehen in die Zeit des Betrachters um 1500 transferieren. Auf den ersten Blick scheint Dürers *Verspottung* die Darstellung des *Speculum passionis* weitgehend zu übernehmen. Auf den zweiten Blick ist aber zu erkennen, dass Dürer durch die verschiedenen Spottweisen sowie die zeitgenössischen Bezüge das Geschehen als universale Verspottung Jesu inszeniert. Damit nimmt Dürer die Verse des Titelblattes auf, in denen Christus den Betrachter der *Kleinen Passion* auffordert: „O Mensch, laß dir’s genügen, daß ich einmal dies habe erduldet; so laß doch ab, immer neu mich mit Sünden zu quälen.“⁵⁷¹

Doch nicht nur Dürers Holzschnitt, auch das Gedicht des Chelidonium zur *Verspottung* ist ungewöhnlich. Es beginnt mit drei kurzen, stakkatohaften Phrasen, die die Schläge der Spötter zu imitieren scheinen:

„Noctem. Musa sile. Referte dirae vmbrarum dominae.“⁵⁷²

*Nacht. Die Muse schweigt. Ihr, Herrinnen der Schatten,
bringt die unheilverkündenden Vorzeichen.*

Das nächtliche Geschehen der *Verspottung* ist für Chelidonium so schrecklich, dass davon nur die Rachegöttinnen, „die das Herz anstacheln zum Bösen“⁵⁷³, künden können. Es folgt eine grausame Schilderung der Ereignisse, in denen sich die Juden wie nächtliches Getier auf den göttlichen Adler Jesus stürzen: Lärmend, schlagend, mit Jauche beschmierend, an den Haaren zerrend, bedrängend, schreiend, verhöhnend.⁵⁷⁴ Die Vielzahl der Spottweisen deutet wie Dürers Holzschnitt die Universalität des Geschehens an – wiederum ergänzen sich Bild und Text.

4.2.16 *Jesus vor Pilatus (um 1508/09): Disput um den angeklagten Jesus*

Das *Markus-Evangelium* berichtet, dass am folgenden Morgen die jüdischen Hohepriester Jesus zu dem römischen Statthalter Pilatus bringen. Dieser befragt Jesus

570 Vgl. Musper, Heinrich Th.: *Albrecht Dürer. Der gegenwärtige Stand der Forschung*. Stuttgart (1952), 149.

571 Appuhn (1985), 87.

572 *Die Kleine Passion* (1985), lateinischer Text zur *Verspottung* (14v).

573 Appuhn (1985), 106

574 Vgl. Appuhn (1985), 105–106.

und erkennt, dass die Hohepriester ihn aus Neid überantwortet haben. Daher fragt Pilatus das jüdische Volk:

„Was wollt ihr dann, dass ich tue mit dem, den ihr den König der Juden nennt? Sie schrien abermals: Kreuzige ihn! Pilatus aber sprach zu ihnen: Was hat er denn Böses getan? Aber sie schrien noch viel mehr: Kreuzige ihn!“⁵⁷⁵

Im *Speculum passionis* (Abb. 54) ist die Szene *Jesus vor Pilatus* in der traditionellen Ikonografie zu sehen.⁵⁷⁶ Jesus kommt, gebunden und von mehreren Männern geführt, zu Pilatus, der ihn vor seinem Palast empfängt. Dürer zeigt in seinem Holzschnitt *Jesus vor Pilatus* (Abb. 55) eine neue Bildkomposition. Er verlegt das Geschehen in den Innenhof des Palastes. Links steht Jesus, von Soldaten umringt. Im



54 Hans Schäufelein: *Jesus vor Pilatus* (1507), *Speculum passionis*



55 Albrecht Dürer: *Jesus vor Pilatus* (um 1508/09), *Kleine Passion*

rechten Bildhintergrund ist Pilatus auf einem Podest zu sehen. Er schaut zu Jesus hinab, die rechte Hand in dessen Richtung gestreckt. Pilatus gegenüber – im rechten Bildvordergrund und als Rückenfiguren dargestellt – befinden sich auf einem weiteren Podest zwei Männer in langen orientalischen Gewändern. Die gekreuzten

575 Mk 15,12–14.

576 In der traditionellen Ikonografie wird Jesus von den Juden zu dem vor seinem Palast wartenden Pilatus geführt. Vgl. Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Passion Jesu Christi. Band 2.* Gütersloh (1968), 73.

Zeigefinger des stehenden Mannes deuten die Kreuzigungsforderung an und weisen ihn als Juden aus.

Dürers Bildkomposition wird von dem Figurendreieck Pilatus-Jesus-Jude beherrscht.⁵⁷⁷ Ihre Positionen innerhalb des stufigen Palasthofes weisen auf ihre jeweilige Machtposition hin: Pilatus als höchststehende Bildfigur wird das Urteil fällen, der Jude auf dem niedrigeren Podest wird mit seiner Kreuzigungsforderung das Urteil herbeiführen und Jesus, der auf dem Boden steht, wird das Urteil annehmen müssen. Doch auch andere architektonische Bildelemente können mit den Figuren assoziiert werden. So scheinen die drei Säulen im Hintergrund die drei Figuren von Pilatus, Jude und Jesus zu imitieren. Zudem ist jeder Bildfigur ein Rundbogen zugeordnet. Auffällig ist dabei, dass die beiden Rundbögen hinter Jesus und Pilatus den Blick in den hellen Himmel freigeben, während der niedrigere Rundbogen hinter dem Juden ins Dunkle führt. Wie schon bei der Szene *Ecce Homo* in Dürers *Kupferstichpassion*⁵⁷⁸ können auch bei dem Holzschnitt *Jesus vor Pilatus* Licht und Dunkelheit als Hinweis verstanden werden, inwiefern eine Bildfigur die Gottessohnschaft Jesu erkennt oder nicht. Dieser These folgend, verschließt der Jude vor dieser Botschaft die Augen. Pilatus, dessen Rundbogen teilweise von der Säule verdeckt wird, scheint sie zu erahnen. Und Jesus wird im hellen Licht des Gottessohnes präsentiert.

Dürer zeigt nicht nur eine gegenüber der Vorlage veränderte Bildkomposition, sondern auch einen anderen Zeitpunkt der Handlung. Das *Speculum passionis* stellt den Moment des Heranführens Jesu dar. In der *Kleinen Passion* steht dagegen der Disput zwischen Pilatus und den Juden im Vordergrund, wobei der die Kreuzigung fordernde Jude durch seine Bildpräsenz die dominante Figur repräsentiert. Diese hervorgehobene Rolle der Juden findet sich auch in dem Gedicht des Chelidonius. Dort werden zum einen die jüdischen Vorwürfe gegen Jesus ausführlich formuliert, zum anderen aber auch das gesamte jüdische Volk für ihr gottloses Handeln angeklagt.⁵⁷⁹ Wiederum kann Dürers innovatives Bildkonzept mit dem begleitenden Gedicht des Chelidonius in Verbindung gebracht werden.

Der Betrachter vor dem Bild verfolgt die Auseinandersetzung zwischen Pilatus und den Juden in direkter Ansicht. Die nahsichtige und angeschnittene Rückenfigur des stehenden Juden sowie das ebenfalls angeschnittene Podest im Bildvordergrund ziehen den Betrachter dabei in das Geschehen hinein. Dürers Künstlermonogramm befindet sich in frontaler Ausrichtung unterhalb von Pilatus. Eine solche Anordnung des Monogramms mitten im Bildraum ist für die *Kleine Passion* ungewöhnlich und könnte ebenfalls dafürsprechen, dass es Dürer in dieser Szene weniger um die Person Jesu als vielmehr um den entscheidenden Konflikt zwischen Pilatus und den Juden geht.

577 Vgl. Schneider, Erich: *Christus vor Pilatus (um 1508/09). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al. München (2002), 311.

578 Siehe 3.3.2.4.

579 Vgl. Appuhn (1985), 106/107.

4.2.17 *Jesus vor Herodes (1509): „Das ist Johannes der Täufer; er ist von den Toten auferstanden!“*⁵⁸⁰

Von dem Verhör Jesu vor dem galiläischen Herrscher Herodes Antipas berichtet nur das *Lukas-Evangelium*:

„Als aber Pilatus das hörte, fragte er, ob der Mensch aus Galiläa wäre. Und als er vernahm, dass er unter die Herrschaft des Herodes gehörte, sandte er ihn zu Herodes, der in diesen Tagen auch in Jerusalem war.“⁵⁸¹

Ein Vergleich der beiden Holzschnitte von *Speculum passionis* (Abb. 56) und *Kleiner Passion* (Abb. 57) zeigt im Gegensatz zu den drei vorhergehenden Verhörszenen eine Vielzahl von Analogien in der Bildanlage. In beiden Werken sitzt Herodes, mit Krone und Zepter geschmückt, am rechten Bildrand auf einem Thron. Ihm gegenüber steht Jesus, aufrecht und schweigend, die Augen gesenkt. Herodes und einige Männer reden auf ihn ein. Ein hohes Tonnengewölbe schließt den Raum nach oben ab. Beide Holzschnitte zeigen Jesus – wie schon beim *Einzug Jesu in Jerusalem* – im herrschaftlichen Profil und somit in Gegenwart des weltlichen Machthabers Herodes als königlichen Gottessohn. Eine Besonderheit an Dürers *Kleiner Passion* ist jedoch, dass Jesus nicht nur in dieser Szene im Profil zu sehen ist, sondern auch in den anderen Gerichtsszenen *Jesus vor Pilatus*, *Geißelung*, *Dornenkrönung* und *Handwaschung des Pilatus*. Inmitten der größten Erniedrigung von Verhör, Verspottung und Verurteilung inszeniert Dürer Jesus bewusst als herrschaftlichen Gottessohn.

Das einzig neue Bildelement in Dürers Darstellung ist ein Gefängnis, das durch die Gitterstäbe unter dem Thron des Herodes angedeutet ist. Nach Schneider weist das Kerkergitter unmissverständlich auf den weiteren Fortgang der Handlung mit der Verurteilung Jesu hin.⁵⁸² Auch Fehl interpretiert die Gitterstäbe als Hinweis darauf, dass Jesus nach dem Verhör in das Gefängnis gebracht wird.⁵⁸³ Diese Auslegung macht jedoch bei der Texttreue der *Kleinen Passion* keinen Sinn, da Jesus weder von Herodes noch von Pilatus ins Gefängnis geworfen, sondern nach der Verurteilung direkt nach Golgatha geführt wird. Das Gefängnis kann vielmehr als Verweis auf eine andere biblische Geschichte verstanden werden, die von Herodes und Johannes dem Täufer handelt. Das *Matthäus-Evangelium* leitet die Erzählung vom Tod des Johannes mit den Worten ein:

580 Mt 14,2.

581 Lk 23,6–7.

582 Vgl. Schneider, Erich: *Christus vor Herodes (1509). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al. München (2002), 311.

583 Vgl. Fehl (1989), 198.

„Zu der Zeit kam die Kunde von Jesus vor den Landesfürsten Herodes. Und er sprach zu seinen Knechten: Das ist Johannes der Täufer; er ist von den Toten auferstanden, und darum wirken solche Kräfte in ihm. Denn Herodes hatte Johannes ergriffen, gefesselt und in das Gefängnis geworfen [...] und ließ Johannes im Gefängnis enthaupten.“⁵⁸⁴

In diesem Kontext erscheint das Gefängnis wie eine Reminiszenz an Johannes den Täufer. Es reflektiert die Vorstellung des Herodes, Jesus sei der von ihm hingerichtete und auferstandene Täufer. Damit bekommt Jesus eine übernatürlich-göttliche



56 Hans Schäufelein: *Jesus vor Herodes* (1507), *Speculum passionis*



57 Albrecht Dürer: *Jesus vor Herodes* (1509), *Kleine Passion*

Dimension. Dürer inszeniert diese Erhöhung auch bildkompositorisch, indem er Jesus als größte und höchste Bildfigur zeigt, die zudem von dem Tonnengewölbe und dem Dreiecksgiebel – möglicherweise als Zeichen der Trinität – umfassen wird. Das Gedicht des Chelidonius zu *Jesus vor Herodes* beginnt mit den Worten:

„Pontius sendet Jesus zu Herodes, da er aus Nazareth stammte in Galiläa, zu dem Ehebrecher, der zuvor den Tisch besudelt hatte mit dem unschuldigen Blut des Propheten“⁵⁸⁵.

584 Mt 14,1–3 und 10.

585 Appuhn (1985), 107.

Somit greift auch Chelidonium in seinen Versen explizit die Enthauptung des Täufers auf und unterstützt damit die obige These, dass die Gitterstäbe als Verweis auf Johannes zu verstehen sind.

Die veränderte Betrachterrezeption der *Kleinen Passion* im Vergleich zur Vorlage ergibt sich vor allem dadurch, dass Dürer die Aufsicht des *Speculum passionis* in eine Ansicht ändert und den Betrachter in großer Nahsichtigkeit an die Szene heranführt. Der obere Treppenabsatz läuft dabei exakt auf den Betrachter vor dem Bild zu und fordert diesen auf, am Geschehen teilzuhaben. Dürers Monogramm auf der kleinen Tafel dient dabei als Vorbild.

4.2.18 *Geißelung* (um 1509): Der nachdenkliche Pilatus

Das Ereignis der Geißelung Jesu wird in den kanonischen Evangelien nur sehr kurz erwähnt. So endet das Verhör des Pilatus im *Markus-Evangelium* mit den Worten:

„Pilatus aber wollte dem Volk Genüge tun und gab ihnen Barabbas los und ließ Jesus geißeln und überantwortete ihn, dass er gekreuzigt würde.“⁵⁸⁶

Im *Speculum passionis* (Abb. 58) ist die *Geißelung* in der traditionellen Ikonografie dargestellt.⁵⁸⁷ Jesus steht, frontal und mittig, im Inneren des Palastes an der Geißelsäule und wird von mehreren Schergen geschlagen, während andere Männer einschließlich Pilatus das Geschehen verfolgen. Dürer zeigt in der *Kleinen Passion* (Abb. 59) eine neue Bildkomposition. Er verlegt das Geschehen in eine offene Loggia des Palastes und teilt die Szene in zwei asymmetrische Bildhälften. Auf der linken Seite steht Pilatus unter einem hohen Rundbogen, den Blick nachdenklich gesenkt, die Arme vor der Brust gekreuzt. Auf der rechten Seite befindet sich eine überdachte Vorhalle mit der Geißelsäule. Daran steht Jesus im Profil nach links gewandt,⁵⁸⁸ zwei Schergen schlagen mit Rute und Geißel auf ihn ein.

Wie schon bei *Jesus vor Pilatus* spielen auch bei der *Geißelung* die architektonischen Bildelemente eine besondere Rolle. Jesus ist einerseits eng mit der Säule verbunden, andererseits aber auch mit den Stufen des Podestes. Trotz der erniedrigenden Geißelung steht er auf der obersten Ebene und stellt die höchste Bildfigur dar – ein Ausdruck seiner göttlichen Macht. Pilatus dagegen ist von einem hohen, hellen Rundbogen umfassen. Sein nachdenklich gesenkter Blick scheint seine Ohn-

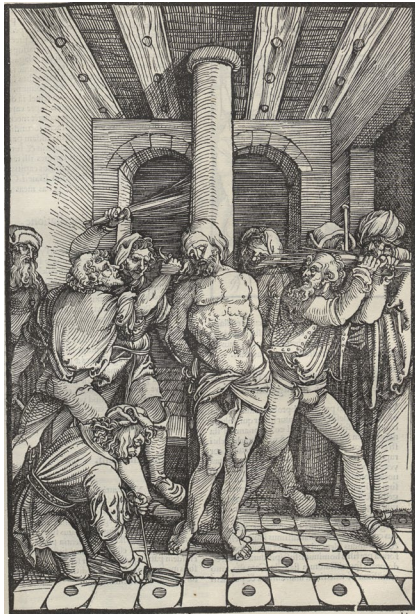
586 Mk 15,15.

587 Traditionell steht die Geißelsäule in der Mitte und Jesus ist frontal zu sehen (vgl. Schweicher, Curt: *Die Geißelung Jesu*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 2. Fabelwesen – Kynokephalen*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Freiburg im Breisgau (1994), Spalte 127.).

588 Eine seitlich der Geißelsäule stehende Jesusfigur findet sich bereits in Dürers 1502 datierten Zeichnung *Geißelung*. Vgl. Winkler (1936), Abb. 185.

macht angesichts der jüdischen Kreuzigungsforderung auszudrücken. Dies wird durch die Verse des Gedichts unterstützt, das über Pilatus berichtet:

„versucht er in wiederholtem Bemühen, Gott, der armselig, doch in Schwei-
gen duldet, von den Ruchlosen zu befreien. Als sich aber die Wut des Vol-
kes zum Übermaß sich gesteigert, glaubt Pilatus, sie besänftigen zu können,
wenn er dem Beklagten furchtbare Wunden zufügen lasse, die zwar nicht
todbringend, doch nicht leichter waren als der Tod.“⁵⁸⁹



58 Hans Schäufelein: *Geißelung*
(1507), *Speculum passionis*



59 Albrecht Dürer: *Geißelung*
(um 1509), *Kleine Passion*

Schneider sieht in der kleinen, in sich versunkenen Gestalt des Pilatus auf Dürers Holzschnitt einen Hinweis auf die politische und charakterliche Schwachheit des römischen Statthalters.⁵⁹⁰ Der Rundbogen, der Pilatus umfängt und der den Blick auf den Himmel freigibt, macht jedoch eine andere Auslegung wahrscheinlicher. Wie schon in *Jesus vor Pilatus* könnte die Architektur ein Verweis darauf sein, dass Pilatus die himmlische Macht Jesu erahnt und mit allen Mitteln versucht, die Juden zu besänftigen und Jesus freizulassen. Pilatus mag in der Bildkomposition scheinbar eine Nebenrolle spielen. Jedoch verweisen sowohl das Künstlermonogramm als

589 Appuhn (1985), 109.

590 Vgl. Schneider, Erich: *Die Geißelung Christi (um 1509). Kleine Passion*. In: Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 314.

auch der Fluchtpunkt des Bildes auf den römischen Statthalter. Zudem wird der Blick des Betrachters, der durch die angeschnittenen Bildfiguren und Podeststufen nahe an die Szene herangeführt wird, durch die zur Seite gewendete Jesusfigur von der Geißelsäule in den linken Bildbereich und damit wiederum zu Pilatus gelenkt. Dieser verfolgt nicht – wie in der Vorlage des *Speculum passionis* – mit unbeteiligter Miene die brutale Folter, sondern hat seinen Kopf nachdenklich gesenkt, als wolle er die Qual, die Jesu erleiden muss, nicht mit ansehen.

4.2.19 *Dornenkrönung* (um 1509): „Gegrüßet seist du, der Juden König!“⁵⁹¹

In der Passion Jesu schließt sich an die *Geißelung* die *Dornenkrönung* an. Das *Markus-Evangelium* berichtet:

„Die Soldaten aber führten ihn hinein in den Palast, das ist ins Prätorium, und riefen die ganze Abteilung zusammen und zogen ihm einen Purpurmantel an und flochten eine Dornenkrone und setzten sie ihm auf und fing an, ihn zu grüßen: Gegrüßet seist du, der Juden König! Und sie schlugen ihn mit einem Rohr auf das Haupt und spien ihn an und fielen auf die Knie und huldigten ihm.“⁵⁹²

In der *Dornenkrönung* des *Speculum passionis* (Abb. 60) ist ein Palasträum zu sehen. In der Mitte wird der schräg sitzende Jesus von einem vor ihm knienden Mann mit einem Stab spöttisch als König der Juden begrüßt. Um die beiden zentralen Figuren herum stehen weitere Männer, die Jesus foltern oder das Geschehen verfolgen.

In der *Dornenkrönung* der *Kleinen Passion* (Abb. 61) löst Dürer sich von dieser traditionellen Ikonografie und verlegt die Handlung in einen Arkadenhof. Jesus rückt an den rechten Bildrand. Die Bildmitte wird von einem knienden Mann dominiert, der Jesus voller Spott anblickt und die Zunge herausstreckt. Dadurch steht weniger das Leid Jesu als vielmehr das spöttische „Gegrüßet seist du, der Juden König!“⁵⁹³ im Zentrum des Geschehens. Trotz der gesenkten Miene ist das Gesicht Jesu, wie schon in den vier Gerichtsszenen und in der *Geißelung*, ins Profil gewandt. Somit deutet Dürer auch in der *Dornenkrönung* die göttliche Herrschaft Jesu an.

Die frontale Ansicht und die Nahsichtigkeit der Szene konfrontieren den Betrachter mit dem Passionsgeschehen. Die vorderen Bildfiguren rücken nahe an die untere Bildkante heran, das angeschnittene Podest scheint in den Betrachterraum überzugehen. Dürers Monogramm verweist wieder auf die eher unscheinbar im Hintergrund stehende Figur des Pilatus, der wie schon in der *Geißelung* als passiver Beobachter das Geschehen verfolgt.

591 Mk 16,18.

592 Mk 15,16–19.

593 Mk 15,18.



60 Hans Schäufelein: *Dornenkrönung* (1507), *Speculum passionis*



61 Albrecht Dürer: *Dornenkrönung* (um 1509), *Kleine Passion*

4.2.20 *Ecce Homo* (um 1509): „Seht den ganzen Elenden!“⁵⁹⁴

Der Holzschnitt *Ecce Homo* aus Dürers *Kleiner Passion* (Abb. 63) wurde bereits ausführlich vorgestellt.⁵⁹⁵ Im Gegensatz zur *Ecce Homo*-Darstellung im *Speculum passionis* (Abb. 62) wählt Dürer nicht die traditionelle Ikonografie, sondern entwickelt einen neuen Bildtypus, der das Motiv der *Schaustellung* mit dem des *Schmerzensmannes* kombiniert. Das Gedicht des Chelidoniums erzählt das biblische Ereignis mit eigenen Worten. Dabei ist auffällig, dass in der wörtlichen Rede des Pilatus an das jüdische Volk fünfmal die lateinische Interjektion *en* (seht) vorkommt.⁵⁹⁶ Die deutsche Übersetzung lautet:

„Seht ihn, an dem keine Schuld ist, seht den Menschen, den ihr zum Tode fordert! Seht euren wunden König, den halbtoten Gott, von erbärmlichster Gestalt dieser Mann! Seht die Augen, von milden Tränen entstellt, von Dornen das Haupt, von Speichel die Wangen! Seht den ganzen Elenden!“⁵⁹⁷

594 Appuhn (1985), 111.

595 Siehe Kapitel 3.3.2.3.

596 Vgl. *Die kleine Passion* (1985), lateinisches Gedicht zu *Ecce Homo*.

597 Appuhn (1985), 111.

Mit der Repetition verdeutlicht der Textdichter, wie sehr Pilatus bestrebt ist, die Juden von ihrer Kreuzigungsforderung abzubringen. Die wiederholte Aufforderung *Seht!* gilt aber auch dem Betrachter vor dem Bild, der ebenso erkennen soll, wer dieser Jesus ist. Dürers Holzschnitt mit der gegenüber der Tradition veränderten Bildkomposition präsentiert die Jesusfigur in frontaler Ausrichtung als echtes Gegenüber. In Kombination mit dem Close-up der Szene – Nahsichtigkeit, direkte Ansicht, Bildfiguren an der vorderen Bildgrenze, Podest als architektonischer Übergang zwischen Bild- und Betrachterraum – wird der Betrachter in besonderer Weise aufgefordert, sich mit den Worten des Pilatus auseinanderzusetzen.



62 Hans Schäufelein: *Ecce Homo* (1507), *Speculum passionis*



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

Die beiden jüdischen Männer, die in Dürers Holzschnitt als Rückenfiguren am vorderen Bildrand stehen und als Identifikationsfiguren für den Betrachter gelten können, erinnern an die beiden Juden in Dürers Darstellung *Jesus vor Pilatus* (Abb. 55). Auch dort deutet einer der beiden Juden mit den gekreuzten Zeigefingern die Forderung der Kreuzigung an. In beiden Darstellungen präsentiert Dürer die Juden als große, hell gekleidete Männer ohne weitere Gestik oder Mimik – anders als im Gedicht des Chelidonius. Dort werden die Juden als gottloses und undankbares Volk der Beschnittenen in höchstem Maße verachtet:

„Darauf schreien voll Blutgier Väter und Söhne, vom blinden Wüten gestachelt, wie im Pferche hungrige Stiere, Schweine, Wölfe und Hunde, dem Statthalter in donnerndem Stimmengewirr zwei-, dreimal entgegen: hinweg mit dem Schuldigen!“⁵⁹⁸

Eine solch drastische Anklage, die das ganze jüdische Volk für den Kreuzestod Jesu verantwortlich macht und sich in fast allen Gedichten des Chelidonium bei den Gerichtsszenen der *Kleinen Passion* wiederfindet, kann in den Holzschnitten nicht nachvollzogen werden. Dürer stellt sich hier gegen die Auslegung des Chelidonium und zeigt die Vertreter des jüdischen Volkes zwar den biblischen Ereignissen gemäß als Widersacher Jesu, aber ohne weitere antisemitische Anspielungen. In diesem Punkt grenzt sich Dürer bewusst von Chelidonium ab.

4.2.21 *Handwaschung des Pilatus* (um 1509): Dunkler Okulus und helle Säule

Nur das *Matthäus-Evangelium* berichtet davon, dass Pilatus sich vor seinem Urteilspruch über Jesus die Hände in Unschuld wäscht:

„Da aber Pilatus sah, dass er nichts ausrichtete, sondern das Getümmel immer größer wurde, nahm er Wasser und wusch sich die Hände vor dem Volk und sprach: Ich bin unschuldig am Blut dieses Menschen; seht ihr zu!“⁵⁹⁹

Dürer orientiert sich in seinem Holzschnitt *Handwaschung des Pilatus* der *Kleinen Passion* (Abb. 65) an der Vorlage des *Speculum passionis* (Abb. 64) in seitenverkehrter Ausführung. Beide Werke sind zweigeteilt. Auf der einen Hälfte sitzt Pilatus auf einem erhöhten Stuhl mit einer Schale auf dem Schoß, während ein Diener Wasser über seine Hände gießt. Auf der anderen Hälfte wird Jesus von mehreren Soldaten abgeführt.

Dürer verändert jedoch das Ambiente und verlegt die Szene aus dem langgestreckten Innenraum der Vorlage in eine offene Loggia mit Rückwand, Säulen und Architrav. Diese Raumänderung führt zu einer Reduktion des Bildraumes und einer Engführung der Figuren, die zudem an beiden Seitenrändern angeschnitten sind. Damit konzentriert Dürer die beiden Teilhandlungen des Geschehens in großer Nahsichtigkeit. Ein Teil des Podestes läuft auf den Betrachterraum zu. Der Betrachter selbst erlebt die Szene in Ansicht, während im *Speculum passionis* das Geschehen wie auf einer Theaterbühne in Aufsicht präsentiert wird. Dürers Monogramm verweist auf Pilatus – wie in allen Szenen der *Kleinen Passion*, in denen der

⁵⁹⁸ Appuhn (1985), 111.

⁵⁹⁹ Mt 27,24.

römische Statthalter zu sehen ist. Es scheint, als wolle der Künstler den Betrachter besonders auf den römischen Statthalter aufmerksam machen, der zwar die Göttlichkeit Jesu erahnt, letztlich aber den Forderungen der Juden nachgibt und somit Jesu Tod verantwortet.

Dürer spielt in seiner Darstellung mit den architektonischen Bildelementen und den Lichtverhältnissen. Pilatus und die beiden Diener stehen zwar im Licht, der dunkle Baldachin sowie die verschattete Rückwand des Palastes mit dem dunklen Okulus – eine Analogie zu der Schale mit dem Wasser – verweisen jedoch auf die



64 Hans Schüpflein: *Handwaschung des Pilatus* (1507), *Speculum passionis*



65 Albrecht Dürer: *Handwaschung des Pilatus* (um 1509), *Kleine Passion*

Schuld, die Pilatus am Tod Jesu hat. Dies verdeutlichen auch die Verse des Chelidonius, die sich am Ende an den römischen Statthalter richten und ihn fragen: „Hältst du dich also für schuldlos und rein, Pilatus?“⁶⁰⁰ Die Bildfigur Jesu ist dagegen mit einer hellen Säule assoziiert. Diese kann – analog zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* – als Verbindung zwischen Himmel und Erde und somit als Symbol für die göttliche Macht Jesu in der Passion gedeutet werden.

600 Appuhn (185), 113.

4.2.22 Kreuztragung (1509): Der Kreuzweg im historischen Jerusalem?

Nachdem Pilatus das Todesurteil über Jesu gesprochen hat, wird dieser nach Golgatha geführt. Das *Markus-Evangelium* berichtet:

„Und sie führten ihn hinaus, dass sie ihn kreuzigten. Und zwangen einen, der vorüberging, mit Namen Simon von Kyrene, der vom Feld kam, den Vater des Alexander und des Rufus, dass er ihm das Kreuz trage. Und sie brachten ihn zu der Stätte Golgatha, das heißt übersetzt: Schädelstätte.“⁶⁰¹

Sowohl die *Kreuztragung* des *Speculum passionis* (Abb. 66) als auch Dürers *Kreuztragung* der *Kleinen Passion* (Abb. 67) zeigen die traditionelle und um 1500 weit verbreitete Ikonografie der Passionsszene. Am linken Bildrand ist ein Stadttor zu sehen, durch das die Menschen drängen, die Jesus nach Golgatha folgen. Dieser ist



66 Hans Schüpflein: *Kreuztragung* (1507), *Speculum passionis*



67 Albrecht Dürer: *Kreuztragung* (1509), *Kleine Passion*

unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen. Sowohl sein erschöpfter Blick zu der am Wegrand knienden Veronika als auch seine Bildposition als niedrigste Figur verweisen in Dürers Darstellung auf das Leid Jesu und fordern den Betrachter zur *compassio* auf. Nikodemus trägt einen Kreuzbalken, Maria und Johannes folgen, Soldaten und Juden begleiten den Zug.

601 Mk 15,20–22.

Anders als traditionell üblich zeigt Dürer in seinem Holzschnitt das Stadttor um 90° gedreht. Das impliziert, dass sich der Zug unmittelbar nach dem Durchschreiten des Tores nach links gewandt haben muss. In der Forschungsliteratur findet dieses Detail kaum Beachtung. Ein Grund für die ungewöhnliche Ikonografie könnte jedoch der als historisch angesehene Kreuzweg Jesu sein. Auf einem skizzenhaften Stadtplan von Jerusalem aus dem späten 15. Jahrhundert⁶⁰² ist zu erkennen, dass der Kreuzweg Jesu vom Haus des Pilatus durch ein großes Tor und dann nach links weiter Richtung Grabeskirche führt. Dürers Holzschnitt greift diese Wegführung mit dem massiven Tor als Teil der Burg des römischen Statthalters und dem nach links abknickenden Weg auf. Er lässt ihn dann aber anders als auf dem Stadtplan, jedoch der historischen Begebenheiten zur Zeit Jesu entsprechend, zu dem außerhalb der Stadtmauern liegenden Golgathahügel laufen. Eine solche Auslegung könnte darauf hinweisen, dass Dürer – analog zur Texttreue der *Kleinen Passion* – in der *Kreuztragung* auch die historische Geografie möglichst exakt nachzeichnen wollte. Die entsprechenden Kenntnisse könnte Dürer von Personen erworben haben, die die heiligen Stätten in Jerusalem besucht hatten. Dazu gehörte beispielsweise der Nürnberger Patrizier Hans Tucher VI., der um das Jahr 1480 eine Pilgerfahrt nach Jerusalem unternommen hatte⁶⁰³ und dessen Reisebericht 1482 publiziert wurde.⁶⁰⁴ Der oben erwähnte skizzierte Stadtplan von Jerusalem wird Tuchers Pilgergefährten Sebald Rieter d. Ä. zugeschrieben. Dürer, der Hans Tucher VI. und weitere Mitglieder der Tucher-Familie im Jahr 1499 porträtierte,⁶⁰⁵ könnte somit nicht nur aus dem veröffentlichten Reisebericht, sondern auch persönlich von Hans Tucher VI. über die Örtlichkeiten in Jerusalem unterrichtet worden sein.

In Dürers Holzschnitt finden sich mit der Nahsichtigkeit, dem Zusammenführen der Bildfiguren auf engstem Raum bis an die vordere Bildkante sowie der direkten Ansicht des Geschehens alle Stilmittel, die ein Close-up der Szene bedingen. Die Rückenfigur der Veronika und die Signaturtafel Dürers führen den Betrachter von beiden Seiten in das Bild hinein und zu Jesus hin.

Das Gedicht des Chelidoniums beschreibt die *Kreuztragung* nach den biblischen Vorlagen und lässt folgerichtig die Geschichte der Veronika aus.⁶⁰⁶ Diese wird aber in Bild und Text in der folgenden Szene thematisiert.

602 Die Zeichnung des Stadtplans von Jerusalem befindet sich in der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek unter der Signatur Cod.icon. 172.

603 Vgl. Hirschfelder (2012), 108–109.

604 Vgl. Hans Tucher VI.: *Reise in das gelobte Land. 1. Druckausgabe*. Augsburg (1482).

605 Vgl. Suckale (2009), 81–82.

606 Vgl. Appuhn (1985), 114.

4.2.23 *Veronika mit Petrus und Paulus (1510): Das Schweißstuch Jesu als reale Reliquie in Rom*

Die Geschichte der Veronika, die Jesus während des Kreuzweges ein Tuch reicht, auf dem sich das Antlitz Jesu abzeichnet, fehlt in der Bibel. Sie wird aber in der *Legenda aurea* erzählt und erfuhr damit eine weite Verbreitung.⁶⁰⁷ Im 15. Jahrhundert war das Motiv des *Schweißstuchs der Veronika* ein beliebtes Bildmotiv,⁶⁰⁸ da es auf die Präsentation der Reliquie in Rom verwies⁶⁰⁹ und auch in Passionsspielen vorkam.⁶¹⁰

Bei dem Bildmotiv, das im *Speculum passionis* fehlt, wird traditionell Veronika alleine gezeigt, die das Schweißstuch mit dem Antlitz Jesu präsentiert. Die von Dürer in der *Kleinen Passion* (Abb. 69) gewählte Ikonografie von Veronika mit den beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus ist dagegen äußerst selten. Sie findet sich aber auf einem anonymen Holzschnitt, der um das Jahr 1480 datiert wird (Abb. 68) und Dürer als Inspiration für seine Darstellung gedient haben könnte. In beiden Werken steht Veronika in der Bildmitte, vor ihr befindet sich das frontal ausgerichtete Schweißstuch mit dem Antlitz Jesu, links und rechts stehen Petrus mit dem Schlüssel und Paulus mit dem Schwert.

Trotz dieser Parallelen zeigt Dürer in seinem Holzschnitt zwei Besonderheiten, die eine neue Bildaussage bedingen. Zum einen stellt er die drei Bildfiguren in einen engen, zentralperspektivisch ausgerichteten Raum und fügt mit der Jahreszahl 1510 eine in der *Kleinen Passion* seltene Datierung hinzu. Dadurch verliert die Darstellung den visionären Charakter der Vorlage und verortet das Geschehen in Raum und Zeit. Zum anderen wird in der Vorlage das Schweißstuch von Petrus, Veronika und Paulus gleichermaßen gehalten, wobei alle drei Figuren auf einer Bildhöhe angeordnet sind. In Dürers Holzschnitt sind die Figuren dagegen in der Bildtiefe gestaffelt: Veronika, die das Schweißstuch alleine hält, befindet sich im Hintergrund, während Petrus und Paulus deutlich vor ihr stehen und mit ihren Gewändern fast an die vordere Bildkante reichen. Damit differenziert Dürer zwischen der Legende der Veronika, die auf die Passion Jesu verweist, und den beiden Apostelfürsten, die in Rom für ihren Glauben gestorben sind und für die Alte Kirche stehen.⁶¹¹

In Dürers Holzschnitt werden die drei Bildfiguren als Heilige mit einem Nimbus dargestellt. Das ist einzigartig in der *Kleinen Passion*, in der – wenn überhaupt – nur Jesus bzw. Christus mit Kreuznimbus zu sehen ist. Zudem wirken die scheibenförmigen Nimben der *Veronika*-Szene ikonografisch antiquiert – in Dürers

607 Die Erzählung der Veronika findet sich in der *Legenda aurea* (vgl. de Voragine, Jacobus: *Legenda aurea/Goldene Legende. Lateinisch/Deutsch. Band 1.* Einleitung, Übersetzung, Kommentar und herausgegeben von Bruno W. Häuptli. Freiburg (2014), 729.).

608 Auch Dürer gestaltete 1513 einen Kupferstich und 1516 eine Eisenradierung mit dem Motiv des *Schweißstuchs der Veronika* (vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band I* (2001), 164 und 205.).

609 Vgl. Belting, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen.* München (2005), 118.

610 Vgl. Appuhn (1985), 116.

611 Vgl. Koch ²(2014), 422–424.



68 Anonym: *Die heiligen Veronika, Petrus und Paulus mit dem Schweißstuch* (um 1480), Holzschnitt



69 Albrecht Dürer: *Veronika mit Petrus und Paulus* (1510), *Kleine Passion*

Oeuvre kommen ähnliche Nimben nur in seinen Frühwerken wie der *Albertina-Passion* vor.⁶¹² Der Verweis auf diese ältere Ikonografie könnte von Dürer gezielt eingesetzt worden sein, um auf die Alte Kirche und damit auf das beginnende Christentum zu verweisen, das durch Petrus und Paulus begründet wurde.

Auch das Gedicht des Chelidonius geht über die Passion Jesu hinaus und stellt den Bezug zur Alten Kirche her. Die Verse, die mit den Worten „Sei tausendmal begrüßt, heiliges Antlitz des ewigen Königs“⁶¹³ beginnen und sich somit in einem Gebet direkt an das Antlitz Jesu wenden, verweisen am Ende auf die Reliquie in Rom:

„Das göttliche Bildnis liegt nun in Rom
und wohnt im gastlichen Haus des Petrus.
In seiner herrlichen Stadt kannst du es verehren.“⁶¹⁴

Dürer greift in seinem Holzschnitt diesen Rombezug auf und präsentiert neben Veronika die Apostelfürsten Petrus und Paulus als Begründer der christlichen Kirche. Text und Bild ergänzen sich in ihrer Grundaussage. Trotzdem sind Gedicht und Holzschnitt in ihrer Detailgestaltung verschieden, da der Apostel Paulus nur

612 Vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band II* (2002), 503–508.

613 Appuhn (1985), 115.

614 Appuhn (1985), 116.

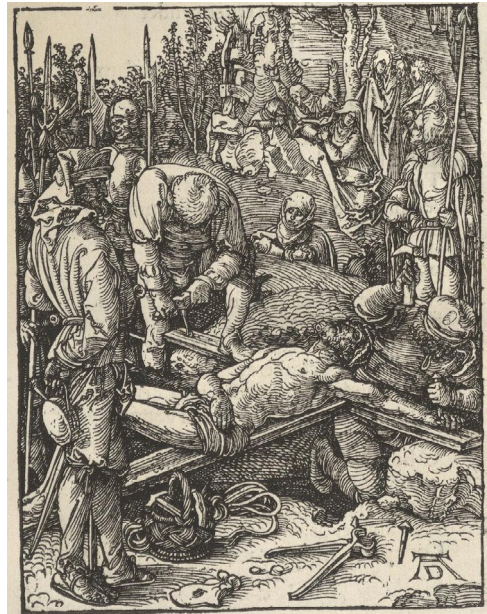
bei Dürer, nicht aber bei Chelidonium vorkommt. Dies muss jedoch nicht als Widerspruch interpretiert werden. Vielmehr bieten beide Werke dem Leser und Betrachter der *Kleinen Passion* verschiedene Zugänge zu einem Thema mit derselben Gesamtaussage.

4.2.24 Kreuzannagelung (um 1509): Die Marterwerkzeuge führen zum Kreuz

Die Darstellungen der *Kreuzannagelung* in *Speculum passionis* (Abb. 70) und *Kleiner Passion* (Abb. 71) sind ähnlich. Jesus wird von Soldaten auf das am Boden liegende Kreuz genagelt, während andere Menschen die Szene verfolgen. Die am Boden liegende Zange sowie die für die *Kleine Passion* ungewöhnliche Schraffierung des Hintergrunds scheint Dürer aus dem *Speculum passionis* übernommen zu haben.



70 Hans Baldung Grien: Kreuzannagelung (1507), *Speculum passionis*



71 Albrecht Dürer: Kreuzannagelung (um 1509), *Kleine Passion*

Im Gegensatz zur Vorlage ist in der *Kleinen Passion* das Kreuz jedoch nur von Soldaten umringt, während die Trauernden – realistischerweise – im Hintergrund bleiben. Dürers Holzschnitt wandelt die distanzierte Aufsicht des *Speculum passionis* in eine nahsichtige Ansicht und konfrontiert den Betrachter in drastischer Weise mit dem Geschehen. So wie die Trauernden die Szene aus dem Hintergrund verfolgen, so schaut der Betrachter von vorne auf das Geschehen. Vor allem die Figur Jesu ist in der *Kleinen Passion* wesentlich lebensnaher dargestellt – im *Speculum passionis*

erinnert sie eher an ein kleines Kreuzifix. Dürer platziert den rechten Soldaten nicht wie in der Vorlage vor dem Kreuzbalken, sondern dahinter. Dadurch kann der Betrachter unmittelbar auf Jesus schauen. Zwischen ihnen befinden sich eine Zange, ein Nagel, ein Korb mit Hammer und Seil sowie Dürers Monogramm, das den Betrachter über die Marterwerkzeuge in das Bild und zu Jesus führt.

4.2.25 *Kreuzigung* (um 1509): „Und zur sechsten Stunde kam eine Finsternis“⁶¹⁵

Auch in der *Kreuzigung* sind die Bildkompositionen von *Speculum passionis* (Abb. 72) und *Kleiner Passion* (Abb. 73) ähnlich. Das in der Bildmitte stehende und frontal zum Betrachter ausgerichtete Kreuz Jesu ist links von trauernden Frauen und Johannes, rechts von bewaffneten Soldaten umgeben. Doch während das *Speculum passionis* die Kreuzigung bei hellem Tageslicht zeigt, hat sich der Himmel in Dürers Holzschnitt verdunkelt. Damit folgt Dürer den Kreuzigungsberichten der Evangelien, wo es heißt: „Und zur sechsten Stunde kam eine Finsternis über das ganze Land bis zur neunten Stunde.“⁶¹⁶



72 Hans Schäufelein: *Kreuzigung* (1507), *Speculum passionis*



73 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (um 1509), *Kleine Passion*

615 Mk 15,33.

616 Mk 15,33–34.

Die Finsternis in Dürers *Kreuzigung* ist auch noch in der Szene der *Kreuzabnahme* (Abb. 77) zu sehen. Nur zögerlich bricht das Tageslicht durch die Dunkelheit. Erst in den anschließenden Holzschnitten der *Beweinung* (Abb. 79) und der *Grablegung* (Abb. 81) ist wieder heller Tageshimmel zu erkennen. Diese textgenaue Umsetzung des Himmels findet sich in der *Kleinen Passion* nicht nur bei den Szenen von Golgatha. Dürer inszeniert in fast allen Holzschnitten die der Textquelle entsprechenden Lichtverhältnisse.⁶¹⁷ So umfängt in den Szenen am Abend vor Pessach – *Gebet am Ölberg*, *Gefangennahme*, *Jesus vor Kaiphas* – dunkler Nachthimmel die Szenerie. Dagegen ist in den Ereignissen am Pessachmorgen – *Jesus vor Pilatus* bis *Kreuztragung* – heller Tageshimmel zu sehen. Dürer hält sich in den Holzschnitten der *Kleinen Passion* somit genau an die im Bibeltext vorgegebenen Tageszeiten und beweist wieder einmal seine Intention, dem Betrachter die Textquelle möglichst anschaulich vor Augen zu führen. Wie ungewöhnlich und neuartig diese Art der Darstellung ist, zeigt ein Vergleich mit anderen Passionsfolgen. So ist in Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475)⁶¹⁸, im *Schatzbehälter* (1491)⁶¹⁹ und auch im *Speculum passionis* (1507)⁶²⁰ ungeachtet der im Passionstext beschriebenen Tageszeit ein heller Himmel zu sehen.

Auch in der *Kreuzigung* führt Dürer den Betrachter in einem Close-up unmittelbar an das Kreuz und damit an das Leid Jesu heran. Die Ansicht der Szene, das Zusammenrücken der Bildfiguren auf engem Raum, die Reduktion des Bildhintergrunds sowie die angeschnittenen Bildfiguren verstärken diesen Effekt. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Figur von Maria Magdalena zu. In Dürers Holzschnitt kniet sie mit gebeugtem Oberkörper vor dem Kreuz und küsst Jesu Füße. Dies ist im Vergleich zum *Speculum passionis* überhaupt nur möglich, weil bei Dürer die Jesusfigur deutlich niedriger ans Kreuz geschlagen ist und sich damit – unrealistisch, aber rezeptionsästhetisch wirkungsvoll – inmitten der anderen Bildfiguren befindet. Vor Maria Magdalena liegt ein Totenschädel sowie ein Stein mit dem Künstlermonogramm. Diese beiden Bildelemente werden von den langen Haaren der Trauenden sowie ihrem rechten Arm umfangen. Dürers Monogramm in unmittelbarer Nähe des Totenschädels als Vanitassymbol sowie in enger Beziehung zu der einzigen Bildfigur der *Kreuzigung*, die Jesus tatsächlich berührt, kann als persönliches Glaubensbekenntnis des Künstlers interpretiert werden.

Während Dürer in seinem Holzschnitt lediglich die Finsternis als Wunder zur Todesstunde Jesu inszeniert, verweist das Gedicht des Chelidonius auch auf die anderen im *Matthäus-Evangelium* erwähnten Ereignisse zur Todesstunde Jesu: Das Erdbeben, das Zerreißen des Vorhangs im Tempel, das Bersten der Felsen sowie das

617 Nur bei der *Geburt Jesu* (Abb. 32) ist trotz des nächtlichen Ereignisses heller Himmel zu sehen. Dieses Licht kann durch das Erscheinen der Engel erklärt werden.

618 Vgl. Kemperdick (2004), 102–111.

619 Vgl. Fridolin (2012).

620 Vgl. Pinder (1986).

Öffnen der Gräber.⁶²¹ In den abschließenden Zeilen seines Gedichts überträgt Chelidonius die Verse auf den Leser, indem er diesen direkt anspricht: „Den die Elemente betrauern, beweine, erbebe, zerreiß deine Brust, o Mensch [...] sein Herz öffnet er und ruft unter Tränen dich wieder und wieder.“⁶²² Genau diese seelische Erschütterung des Menschen beim Anblick des gekreuzigten Jesus vermag auch Dürer in seinem Holzschnitt zu inszenieren.

4.2.26 *Höllenfahrt Christi* (um 1509): Zwischen *Nikodemus-Evangelium* und antiker Mythologie

Dürers *Höllenfahrt Christi* der *Kleinen Passion* (Abb. 75) wurde bereits ausführlich vorgestellt.⁶²³ Dabei ergab sich, dass Dürer sich bei der Bildkomposition an den bekannten künstlerischen Vorlagen und damit auch an der *Höllenfahrt Christi* des *Speculum passionis* (Abb. 74) orientiert, jedoch neue Elemente einführt und dabei eine große Nähe zu den zugrundeliegenden Textquellen zeigt.

Dies ist zum einen der hinabsteigende Christus, der auf das Apostolische Glaubensbekenntnis verweist, zum anderen der auf Christus deutende Johannes im Kreis der Geretteten, der seine textliche Entsprechung im apokryphen *Nikodemus-*



74 Hans Schüpflein: *Höllenfahrt Christi* (1507), *Speculum passionis*



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

621 Vgl. Mt 27,51–52; vgl. Appuhn (1985) 118.

622 Appuhn (1985), 118.

623 Siehe Kapitel 3.1.2.1.

Evangelium hat. Zudem positioniert Dürer die *Höllenfahrt Christi* in der *Kleinen Passion* nicht, wie traditionell üblich, vor der *Auferstehung*, sondern nach der *Kreuzigung* und interpretiert somit den Kreuzestod Jesu als heilsbringendes Ereignis im Sinn der *theologia crucis*.

Wie gezeigt werden konnte, verbildlicht Dürer in etlichen Details textgetreu die Quelle des *Nikodemus-Evangeliums*. Erstaunlicherweise sind in dem zur *Höllenfahrt Christi* gehörigen Gedicht keinerlei Anspielungen auf diese Quelle zu finden. Chelidonium berichtet zwar vom Sieg Christi über den Fürsten des Volkes der Tiefe, er erwähnt jedoch weder Johannes den Täufer noch den Dialog zwischen Satan und Hades noch die Ankunft der Erretteten im Paradies bei dem Erzengel Michael.⁶²⁴ Stattdessen kommen mit *Orcus*, *Cerberus*, *Elysium*, *Averno* sowie *Päene* etliche Verweise auf die griechische bzw. römische Mythologie vor.⁶²⁵ Während Dürer sich bei seiner Darstellung der *Höllenfahrt Christi* an den religiösen Text des apokryphen *Nikodemus-Evangeliums* hält, verweist Chelidonium bei dieser nicht-kanonischen Passionsszene auf die antike Mythologie. Wiederum vermitteln Bild und Text dasselbe Grundmotiv – Christus errettet die Seelen aus der Unterwelt – doch die Zugänge sind verschieden. Dabei erstaunt, dass ausgerechnet der Kleriker Chelidonium den mythologischen Zugang wählt. Diese Antikenrezeption verweist nicht nur auf die humanistische Bildung des Mönchen, sondern zeigt auch dessen Freigeist im religiösen Denken, unabhängig von den Dogmen und Vorgaben der katholischen Kirche.

4.2.27 *Kreuzabnahme* (um 1509/10): Der verborgene Jesus

Das Ereignis der *Kreuzabnahme* wird im *Johannes-Evangelium* erwähnt. Dort wird berichtet, dass Joseph von Arimathäa und Nikodemus mit Erlaubnis des römischen Statthalters den Leichnam Jesu vom Kreuz abnehmen, um ihn zu begraben.⁶²⁶

Im *Speculum passionis* fehlt diese Szene. Daher wird als Vergleich für Dürers *Kreuzabnahme* der *Kleinen Passion* (Abb. 77) die vor 1443 entstandene *Kreuzabnahme* von Rogier van der Weyden (Abb. 76) herangezogen. In van der Weydens Bildkomposition ist der Leichnam Jesu die zentrale Bildfigur. Der helle, ermattete Körper wurde gerade vom Kreuz genommen und wird nun von Joseph von Arimathäa und Nikodemus gehalten, während die umstehenden Frauen und Männer trauern. In Dürers Holzschnitt ist der tote Jesus dagegen zunächst kaum auszumachen. Der erste Blick fällt auf die ans Kreuz gelehnte Leiter, auf der Joseph von Arimathäa

624 Vgl. *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. I. Band*⁷(2012), 257–261.

625 Vgl. Appuhn (1985), 119/120.

626 Joh 19,38–39.

steht.⁶²⁷ Die Arme nach oben gestreckt, umfängt er den toten Körper Jesu, der in einer Stoffbande vom Kreuzbalken heruntergelassen wird. Jesu Gesicht ruht, verdeckt von den langen Haaren, auf Josephs Schulter, die Arme fallen schwer an den Seiten herab. Die Füße sind noch an den Kreuzstamm genagelt, werden aber von einer hinter der Leiter kauernnden Figur gelöst. Nikodemus steht mit einem Leinentuch bereit, weitere Trauernde umgeben die Szene.

Van der Weyden rückt in seinem Gemälde die Figur Jesu in den Mittelpunkt und führt dem Betrachter damit das unermessliche Leid der Passion vor Augen. Dürer geht es dagegen in seinem Holzschnitt mehr um den Akt der Kreuzabnahme an sich. Die Leiter stellt Dürer präsent in den Bildvordergrund. Nicht Jesus, sondern der ihn



76 Rogier van der Weyden: *Kreuzabnahme*
(vor 1443), Öl auf Holz



77 Albrecht Dürer: *Kreuzabnahme*
(um 1509/10), *Kleine Passion*

vom Kreuz abnehmende Joseph von Arimathäa ist die dominante Bildfigur. Dessen gestreckte Körperhaltung und das straff gespannte Stoffband lassen erahnen, wie schwer der Leichnam Jesu auf seinen Schultern lastet – ganz im Gegenteil zu von der Weydens Gemälde, in dem Joseph und Nikodemus den toten Jesus voller Leichtigkeit zu tragen scheinen. Ebenso vergisst Dürer auch nicht das Lösen der Nägel an Jesu Füßen. So malt er in seinem Holzschnitt den Akt der Kreuzabnahme in all ihren realistischen Details aus – ebenso wie das Gedicht des Chelidoniumus, in dem es über Joseph und Nikodemus heißt:

627 Eine mögliche Inspiration für den als Rückenfigur auf der Leiter stehenden Joseph von Arimathäa könnte das 1462 entstandene Altargemälde *Die Kreuzabnahme Christi* von Hans Pleydenwurff gewesen sein (vgl. *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 299 - Kat. 25.). Dürer hätte das Breslauer Altarbild in Abzeichnungen gekannt haben können, da sein Lehrer Michael Wolgemut 1473 den Vorlagenschatz und die Zeichnungen von Pleydenwurff nach dessen Tod übernommen hatte (vgl. Suckale (2009), 8.).

„Dann steigen sie eilig zum Kreuz empor, lösen die erkalteten Hände und Füße, legen schluchzend den ehrwürdigen Leib nieder und küssen die göttlichen Wangen.“⁶²⁸

Dürers *Kreuzabnahme* ist jedoch nicht nur wegen der veränderten Intention, sondern auch rezeptionsästhetisch interessant. In seiner innovativen Bildkomposition rückt Dürer die Leiter am Kreuz Jesu nicht nur in den Bildvordergrund, sondern auch unmittelbar an die vordere Bildkante und damit an den Übergang zum Betrachterraum. Dies kann in Kombination mit der Rückenfigur des Joseph von Arimathäa als Aufforderung an den Betrachter verstanden werden, imaginär ebenfalls auf die Leiter zu steigen und den toten Jesus vom Kreuz abzunehmen.

4.2.28 *Beweinung* (um 1509/10): Maria Magdalena am Altar Jesu Christi

Die *Beweinung* hat keine biblische Textgrundlage, wird aber in der Marienmystik erwähnt. So erzählt der Karthäuser Philipp von Seitz in seinem im 14. Jahrhundert entstandenen *Marienleben*, wie Maria ihren toten Sohn in Empfang nimmt:

„jamerlich sî in ane sach, dô er tôter vor ir lac. [...]
 sî kust ouch alle sîne wunden [...]
 ouch kust sî daz vil reine bluot dâ von sîn lip was worden rôt. [...]
 sîn anlütze schoen was worden bleich,
 bluotic und geschwollen gar: mit jâmer grôz nam sî des war.
 ûf sîner brust und sînem herzen mit riwen und mit grôzen smerzen
 unmehtic sî ein wîle lac, weder hôrte noch ensach.“⁶²⁹

*Jämmerlich sah sie ihn an, da er tot vor ihr lag. [...]
 Sie küsste auch alle seine Wunden [...].
 Auch küsste sie das viele reine Blut, davon seine Lippen rot geworden waren. [...]
 Sein schönes Antlitz war bleich geworden,
 blutig und geschwollen gar: mit großem Jammer nahm sie das wahr.
 Auf seiner Brust und seinem Herzen mit Riefen und mit großen Schmerzen
 lag sie ohnmächtig eine Weile, hörte und sah nichts.*

Um 1500 war das Bildmotiv der *Beweinung* weit verbreitet, da es den Betrachter zur *compassio* aufrief. Auch Dürer gestaltete mit der *Holzschuher-Beweinung*

⁶²⁸ Appuhn (1985), 121.

⁶²⁹ Bruder *Philippus des Carthäusers Marienleben* (1966), Verse 7764–7765, 7770–7774 und 7779–7785.

(um 1499/1500) und der *Glimmschen Beweinung* (um 1501) zwei Gemälde für Nürnberger Familien, die in Epitaphien Verwendung fanden.⁶³⁰

Ein Vergleich von Dürers Holzschnitt der *Beweinung* in der *Kleinen Passion* (Abb. 79) mit der *Beweinung* im *Speculum passionis* (Abb. 78) lässt einige Ähnlichkeiten in seitenverkehrter Ausrichtung erkennen. Dazu gehören der den Leichnam aufrichtende Joseph von Arimathäa, der Oberkörper des toten Jesus, die trauernde Maria sowie die Dornenkrone im Vordergrund. Trotzdem erscheint Dürers Werk wie eine neue Bildkomposition. Dies liegt vor allem an dem engen Bildausschnitt, der im Gegensatz zur Vorlage das Kreuz und die daran stehende Leiter nur noch andeutet und auch die Grabhöhle auslässt. Wiederum sind es die Figuren, die in direkter Ansicht, auf engem Raum und in großer Nahsichtigkeit das Geschehen dominieren, während der Bildhintergrund deutlich reduziert ist.



78 Hans Schäufelein: *Beweinung* (1507), *Speculum passionis*



79 Albrecht Dürer: *Beweinung* (um 1509/10), *Kleine Passion*

Im vorderen Bildbereich führen Felsstufen auf ein Plateau, auf dem die Dornenkrone und der Korb mit den Kreuznägeln und dem Seil wie auf einem Altar liegen. Davor verbeugt sich Maria Magdalena, um die Füße des toten Jesus zu küssen. Das Salbgefäß bringt sie wie eine Opfergabe dar. Dürers Monogramm macht auf genau diese Szene aufmerksam. Der Bildausschnitt hat seine Parallele in der *Kreuzigung* der *Kleinen Passion* (Abb. 73). Auch dort küsst Maria Magdalena in gebeugter Haltung die Füße Jesu und bildet zusammen mit dem Künstlermonogramm und dem

630 Vgl. Hess (2012), 416.

Totenschädel ein Bild im Bild. Das Gedicht des Chelidonius erwähnt Maria Magdalena dagegen nicht, sondern stellt die um ihren Sohn trauernde Mutter Maria in den Vordergrund, die den Leser am Ende auch im Sinne der Marienmystik auffordert: „Kommt her nun; trauert mit mir, daß solch gütiger Jüngling, ein Opfer des Hasses, eines solchen Todes gestorben!“⁶³¹

In einer traditionellen Passionsfolge wie dem *Speculum passionis* ist die *Beweinung* eines der eindringlichsten Bildmotive im Sinne einer *compassio*. Dürer stellt jedoch die Reihenfolge der *Kleinen Passion* in der Form um, dass er an die *Kreuzigung* die *Höllenfahrt Christi* anschließt und erst danach die *Kreuzabnahme* und die *Beweinung* folgen. Damit vermittelt er dem Betrachter die Gewissheit, dass Christus unmittelbar nach seinem Kreuzestod in die Unterwelt hinabsteigt, den Satan besiegt und die Menschen vom Tod befreit. Durch dieses Wissen verliert die nachfolgende Passionsszene der *Beweinung* zwar nicht ihre Aufforderung zur *compassio*, doch der Betrachter kann sie – im Gegensatz zu Maria Magdalena und den anderen Trauernden im Bild – in einer anderen Gewissheit erleben. Zwar lehnt Jesu Leichnam am Kreuz, Christus wirkt aber zeitgleich voller Tatkraft in der Vorhölle und errettet die Menschen vom Tod. Die ersten Zeilen des Gedichtes greifen diesen Gedanken auf: „Da Christi tot vom Kreuze gelöst war, durch das er die Sünden tilgte und den Himmel uns schenkte“⁶³² Dies deutet darauf hin, dass auch Chelidonius nicht die Auferstehung, sondern bereits den Kreuzestod Jesu als heilsbringendes und von Sünde und Tod befreiendes Ereignis ansieht. Die Tatsache, dass Dürer die *Höllenfahrt Christi* in der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion* entgegen aller künstlerischen Tradition und entgegen der katholischen Lehrmeinung unmittelbar hinter der *Kreuzigung* positioniert, könnte demnach auf Dürers Auseinandersetzung mit den theologischen Vorstellungen des Benediktinermönches Chelidonius zurückzuführen sein.

4.2.29 *Grablegung* (um 1509/10): Der tote Jesus zum Greifen nah

Das *Johannes-Evangelium* berichtet nach der Kreuzabnahme Jesu durch Joseph von Arimathäa und Nikodemus weiter:

„Da nahmen sie den Leichnam Jesu und banden ihn in Leinentücher mit Spezereien, wie die Juden zu begraben pflegen. Es war aber an der Stätte, wo er gekreuzigt wurde, ein Garten und im Garten ein neues Grab, in das noch nie jemand gelegt worden war. Dahin legten sie Jesus wegen des Rüsttags der Juden, weil das Grab nahe war.“⁶³³

631 Appuhn (1985), 122.

632 Appuhn (1985), 122.

633 Joh 19,40–42.

In kaum einer anderen Szene sind die Parallelen zwischen *Speculum passionis* (Abb. 80) und *Kleiner Passion* (Abb. 81) so auffällig wie bei der *Grablegung*. Vor einer dunklen Grabhöhle steht parallel zur vorderen Bildkante ein Sarkophag, in der



80 Hans Schäufelein: *Grablegung* (1507), *Speculum passionis*



81 Albrecht Dürer: *Grablegung* (um 1509/10), *Kleine Passion*

Leichnam Jesu gelegt wird. Maria, Johannes, Maria Magdalena und weitere Trauernde begleiten die Szene. Ein Holzzaun trennt den Garten von der Stadt im Hintergrund. Gerade weil diese beiden Holzschnitte so große Entsprechungen aufweisen, kann bei einem Vergleich nachgewiesen werden, welche Bildelemente Dürer ändert und welche Auswirkung dies auf die Betrachterrezeption hat:

1. Dürer rückt den Sarkophag sehr nah an die vordere Bildkante. Dadurch wird dieser an beiden Bildrändern angeschnitten und scheint in den Betrachterraum überzugehen. Zudem ist die Grasnarbe vor dem Sarkophag so schmal, dass der dort stehende Nikodemus mit seinem Schuh die untere Bildkante berührt und als Mittler zwischen Bildraum und Betrachterraum fungiert.

2. In der *Kleinen Passion* ruht der linke Arm Jesu nicht wie in der Vorlage auf seinem Körper, sondern hängt seitlich herab. Dabei fällt die Hand sehr präsent in den Blick des Betrachters. Das Wundmal an der Hand sowie die unmittelbar darunter liegende Dornenkrone verweisen auf die Ereignisse von

Dornenkrönung und *Kreuzigung* und binden die *Grablegung* in das Passionsgeschehen ein.

3. Dürer präsentiert die dunkle Grabhöhle nicht in leicht seitlicher Ausrichtung wie im *Speculum passionis*, sondern sehr nah hinter dem Sarkophag und in frontaler Ansicht. Der Blick des Betrachters, der entlang der Jesusfigur von links nach rechts durch das Bild wandert, wird am Ende in die dunkle Grabhöhle und damit in die Ausweglosigkeit des Todes geleitet. Auch das Gedicht zur *Grablegung* verweist am Ende auf Grabhöhle und Tod, wenn es heißt: „Christus, der Quell des Lebens, wird in dieser Gruft hier bestattet, der, den Tod zu besiegen, selbst liegt im Tode.“

4. In der *Kleinen Passion* wird die Szene nicht in Aufsicht, sondern in Ansicht gezeigt. Dadurch schaut der Betrachter nicht von oben auf das Geschehen, sondern steht als Pendant der Bildfiguren unmittelbar vor der Szene. Dürer erweitert den Bildraum über die vordere Bildkante hinaus und integriert den Betrachter im Bild, so dass die dort gezeigten Ereignisse zum Greifen nah erscheinen. In seiner Meditation kann der Betrachter das biblische Ereignis daher nicht nur in der Auseinandersetzung mit den Bildfiguren nachempfinden, sondern erlebt sich selbst als Bildfigur, die imaginär vor dem Sarkophag des toten Jesus steht.

Mit diesen, in der *Kleinen Passion* universal eingesetzten rezeptionsästhetischen Stilmitteln schafft Dürer für den Betrachter ein vollkommen neues Bilderleben und fordert ihn zu einer intensiven und aktiven Auseinandersetzung mit der Passion Jesu auf.

4.2.30 *Auferstehung* (um 1510): Der Aufgang der allsehenden Sonne

Auch Dürers *Auferstehung* der *Kleinen Passion* (Abb. 83) ähnelt auf den ersten Blick der Darstellung im *Speculum passionis* (Abb. 82). In beiden Werken steht der aufgestandene Christus vor dem Sarkophag und schaut den Betrachter frontal an. Die rechte Hand ist zum Redegestus erhoben, die linke hält die Siegesfahne. Den Sarkophag umlagern schlafende oder beim Anblick Christi erschreckende Soldaten. Von hinten nähern sich drei Frauen. Mit dieser Ikonografie greifen beide Holzschnitte nicht nur den Osterbericht der Evangelien auf – wobei dort die eigentliche Auferstehung nicht beschrieben wird⁶³⁴ – sondern auch die traditionelle deutsche Iko-

⁶³⁴ Vgl. Mt 28,1–8; Mk 16,1–8; Lk 24,1–8; Joh 20,1–11.

nografie des Bildthemas.⁶³⁵ Doch trotz ähnlicher Bildanlagen schafft es Dürer, durch drei kleine Änderungen seiner Darstellung hinsichtlich der Textnähe und der theologischen Aussage neue Perspektiven zu verleihen:



82 Hans Schäufelein: *Auferstehung* (1507), *Speculum passionis*



83 Albrecht Dürer: *Auferstehung* (um 1510), *Kleine Passion*

Zum ersten ist der Sarkophag im *Speculum passionis* offen, der Deckel liegt quer darüber. Diese Ikonografie kommt in etlichen Darstellungen der *Auferstehung* um 1500 vor.⁶³⁶ Dürer hingegen stellt den Sarkophag nicht nur geschlossen, sondern sogar versiegelt dar. Damit weist er den Betrachter eindeutig darauf hin, dass er die Auferstehung Christi als ein transzendentes, übernatürlich-göttliches Geschehen versteht, welches mit menschlicher Vernunft nicht zu begreifen ist. Eine mögliche

635 Vgl. Schneider, Erich: *Die Auferstehung (um 1510). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al. München (2002), 333.

636 Ein offener Sarkophag ist beispielsweise auf folgenden *Auferstehungs*-Darstellungen zu sehen: In Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475, vgl. *Martin Schongauer, das Kupferstichwerk*. Katalog zur Ausstellung zum 500. Todesjahr in München vom 11. September bis 10. November 1991. Bearbeitet von Tilman Falk und Thomas Hirthe. München (1991), 101.); in der *Kupferstichpassion* von Israhel von Meckenem (um 1480, vgl. Warburg (1930), Tafel 17.), auf dem Hochaltar der Nürnberger Kirche St. Katharina (1458–1460; vgl. Suckale (2009), 52.); auf dem Altarbild der St. Michaeliskirche in Hof aus der Pleyendorffschule (1435; vgl. Suckale (2009), 163.); auf dem Hochaltar der Kirche San Zeno in Verona (1456–59; vgl. de Nicolò Salmazo, Alberta: *Andrea Mantegna*. Köln (2004), Abb. 113.). Auch in Dürers frühem Holzschnitt *Die drei Frauen am Grabe* (1493) ist der Sarkophag offen dargestellt (vgl. *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band III: Buchillustrationen*. Bearbeitet von Rainer Schoch und Berthold Hinz. München (2004), 69.).

Vorlage für den versiegelten Sarkophag könnte der Holzschnitt der *Auferstehung* in der *Koberger-Bibel* (1483) gewesen sein. Dort steigt Christus durch die geschlossene Sarkophagplatte hindurch, so dass der Oberkörper und das linke Bein Christi bereits zu sehen, das rechte Bein und das Unterteil des Gewandes aber noch verborgen sind.⁶³⁷

Zum zweiten verändert Dürer das Gewand Christi. Im *Speculum passionis* umhüllt es den Körper des Auferstandenen voller Leichtigkeit. In Dürers Holzschnitt hängt es dagegen schwer an Christus herunter und scheint den Körper fast niederzudrücken. Auch das Wehen, das die Siegesfahne flattern lässt, ergreift das Gewand nicht. Dieses schwere Gewand könnte ein Verweis auf die menschliche Natur Jesu Christi sein. Im ersten Holzschnitt der *Kleinen Passion*, dem *Sündenfall* (Abb. 27), sind Adam und Eva in der göttlich-paradiesischen Welt noch nackt dargestellt. Erst in der *Vertreibung aus dem Paradies* (Abb. 28) markiert das Feigenblatt als Bekleidung den Übergang in den menschlich-irdischen Zustand der Ureltern. Somit könnte auch das schwere Gewand in der *Auferstehung* auf die menschliche Natur Jesu Christi verweisen, während der strahlende Nimbus dessen göttliche Natur symbolisiert. In diesem Kontext ist bemerkenswert, dass Dürer diese Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi auch in seiner zeitgleich zur *Kleinen Passion* geschaffenen Gedichtsammlung thematisiert:

„Ein ydliche seel, die do ewiglich soll leben, die wirdt erquickt jnn Jhesu Christo, der da ist auß zweyen substantzen inn einer person gott vnd mensch, daz allein durch die gnad geglaubt, vnd durch natürlich vernunft nimmermehr verstanden würdt.“⁶³⁸

„Ein jegliche Seel, die da ewiglich soll leben, die wird erquickt in Jesu Christi. Der da ist aus zweien Substanzen in einer Person, Gott und Mensch, der allein durch die Gnade geglaubt und durch natürlich Vernunft nimmermehr verstanden wird.“⁶³⁹

Die Verse unterstützen die obige These. Dürer bekennt sich einerseits zur Zwei-Naturenlehre Jesu Christi,⁶⁴⁰ die er in seinem Holzschnitt der *Auferstehung* wohl mit Kreuznimbus und Gewand andeutet. Andererseits verweist er mit dem versiegelten Sarkophag darauf, dass sich die Menschen nicht durch Vernunft, sondern allein durch die Gnade des Glaubens dem Geheimnis Christi nähern können.

Zum dritten findet im *Speculum passionis* die Auferstehung bei hellem Tageslicht statt. Im *Markus-Evangelium* beginnt der Osterbericht jedoch mit den Worten:

637 Vgl. *Biblia* (1483), 485r.

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

639 *Albrecht Dürer: Schriften* (1961), 88.

640 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 279.

„Und als der Sabbat vergangen war, kauften Maria Magdalena und Maria, die Mutter des Jakobus, und Salome wohlriechende Öle, um hinzugehen und ihn zu salben. Und sie kamen zum Grab am ersten Tag der Woche, sehr früh, als die Sonne aufging.“⁶⁴¹

Dürer taucht die Szenerie der *Auferstehung* in dunklen Nachthimmel und lässt am Horizont die Sonne aufgehen. Damit inszeniert er einmal mehr den Himmel nach den Angaben der Textquelle. Der Sonnenaufgang kann dabei auch als Symbol für die Auferstehung Christi gedeutet werden. Darauf weist das Gedicht des Chelidonius hin, in dem es heißt:

„Das ist jener Tag [...] an dem die allsehende Sonne, ans Kreuz jüngst geheftet und im schwarzen Untergang des Todes verborgen, aufging und wieder von neuem erstrahlte.“⁶⁴²

Chelidonius stellt zudem – wie schon bei der *Höllenfahrt Christi* – einen Antikenbezug her, wenn er in dem Gedicht den griechischen Gott Phoebus erwähnt.⁶⁴³ Phoebus ist, entsprechend dem römischen Apoll, der Gott des Lichts und hat damit eine Entsprechung zu Christus als Licht der Welt.⁶⁴⁴ Auch auf den Göttervater Zeus wird indirekt verwiesen: „Vor dem Blitz stürzten zitternd zu Boden jene verblendeten Wächter des heiligen Grabes.“⁶⁴⁵ Mit der Erwähnung der beiden antiken Gottheiten Zeus und Phoebus/Apoll – Vater und Sohn – schafft Chelidonius eine Analogie zu Gottvater und seinen Sohn Jesus Christus. Wiederum wird die christliche Heilsgeschichte als universales Ereignis interpretiert.

4.2.31 *Christus erscheint Maria (um 1510): Die spirituelle Gegenwart des auferstandenen Christus*

Das Erscheinen des Auferstandenen bei seiner Mutter findet sich in der Marienmystik. So erzählt der Karthäuser Philipp von Seitz in seinem *Marienleben*, dass Christus sich unmittelbar nach der Auferstehung seiner Mutter Maria zeigt und sie tröstet.⁶⁴⁶

Ein Vergleich der Holzschnitte von *Speculum passionis* (Abb. 84) und *Kleiner Passion* (Abb. 85) zeigt, dass Dürer sich in spiegelverkehrter Ausrichtung an der

641 Mk 16,1–2.

642 Appuhn (1985), 125.

643 Vgl. *Die Kleine Passion* (1985), Lateinischer Text zur *Auferstehung* (29v).

644 Bremmer, Jan N.: *Griechische Religion. Der Triumph des Zeus: Die olympische Götterwelt*. In: *Brockhaus. Die Bibliothek, Kunst und Kultur. Band 2. Säulen, Tempel und Pagoden. Kulturen im antiken Europa und in Asien*. Hrsg. von der Brockhaus-Redaktion. Leipzig (1997), 130.

645 Appuhn (1985), 125.

646 Vgl. *Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben* (1966), Verse 7974–8027.

Vorlage orientiert. Maria kniet in einem häuslichen Ambiente betend vor einem Leseput, als der auferstandene Christus mit Siegesfahne und Redegruß zu ihr kommt.



84 Hans Schäufelein: *Christus erscheint Maria* (1507), *Speculum passionis*



85 Albrecht Dürer: *Christus erscheint Maria* (um 1510), *Kleine Passion*

Doch während Maria im *Speculum passionis* erstaunt aufschaut, zeigt die *Kleine Passion* sie weiterhin ins Gebet vertieft. Dürer interpretiert das Geschehen demnach nicht als reales Ereignis, sondern als Vision.⁶⁴⁷ Damit ahmt er die Situation des Betrachters vor der Bild nach, der ebenfalls in ein Buch – die *Kleine Passion* – schaut, um durch das Betrachten der Passionsfolge die spirituelle Gegenwart Jesu Christi zu erleben.

Der visionäre Charakter der Bildszene wird dadurch unterstützt, dass Dürer durch das Leseput die Bildkomposition in zwei gegensätzliche Bereiche teilt. Auf der linken Seite ist die irdische Welt mit der betenden Maria in dem häuslichen Ambiente zu sehen, auf der rechten Seite die göttliche Welt mit dem auferstandenen Christus, dessen Nimbus den gesamten Hintergrund überstrahlt. In diesem Kontext ist auch das spiegelverkehrte Künstlermonogramm am Leseput zu erklären, das durch seine ungewöhnliche Ausrichtung ausschließlich in die irdische Welt der Maria weist und den auferstandenen Christus nicht sieht.

647 Vgl. Schneider, Erich: *Christus erscheint seiner Mutter (um 1510). Kleine Passion*. In: *Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 334.

In dem Gedicht des Chelidonium kommen wiederum Verweise auf die antike Mythologie vor. So wird der Stachel der Furie Tisiphones, der Duft von Ambrosia sowie die Zeitangabe der Lustren erwähnt.⁶⁴⁸ Wie schon in der *Auferstehung* und auch in der nachfolgenden Szene *Christus erscheint Maria Magdalena*, bei der das Gespann des Titans genannt wird, kann dieser Antikenbezug als Indiz für die Universalität des auferstandenen Christus gedeutet werden.

4.2.32 *Christus erscheint Maria Magdalena (um 1510): Der Auferstandene zwischen Himmel und Erde*

Im Gegensatz zu den synoptischen Evangelien kommt im *Johannes-Evangelium* am Ostermorgen Maria Magdalena alleine zu Jesu Grab. Johannes berichtet:

„Und als sie das sagte, wandte sie sich um und sieht Jesus stehen und weiß nicht, dass es Jesus ist. Spricht Jesus zu ihr: Frau, was weinst du? Wen suchst du? Sie meint, es sei der Gärtner, und spricht zu ihm: Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir: Wo hast du ihn hingelegt? Dann will ich ihn holen. Spricht Jesus zu ihr: Maria! Da wandte sie sich um und spricht zu ihm auf Hebräisch: Rabbuni!, das heißt: Meister! Spricht Jesus zu ihr: Rühre mich nicht an! Denn ich bin noch nicht aufgefahren zum Vater.“⁶⁴⁹

In der Szene des *Speculum passionis* (Abb. 86) ist Maria Magdalena kniend mit einem Salbgefäß zu sehen. Die Hände zum Gebet gehalten, schaut sie mit ernstem Blick zu dem vor ihr stehenden Christus auf. Dieser blickt, mit Nimbus und Siegesfahne ausgestattet, zu ihr hinab. Heller Himmel umfängt die Szene. In Dürers Holzschnitt *Christus erscheint Maria Magdalena* (Abb. 87) ist dagegen am Horizont ein Sonnenaufgang zu sehen, dessen Strahlen den noch dunklen Nachthimmel ausfüllen. Diese Analogie zur *Auferstehung* weist auf die Gleichzeitigkeit der beiden Ereignisse hin. Zudem zeigt Dürer den Auferstandenen, wie im Bibeltext beschrieben, als Gärtner. Dabei ersetzt er den Nimbus der Vorlage durch einen großen Hut und die Siegesfahne durch die geschulterte Schaufel. Erst durch diese innovative Darstellung wird glaubhaft, dass Maria Magdalena den Auferstandenen tatsächlich nicht erkennt. Erst als dieser ihren Namen ruft, spürt sie, wen sie vor sich hat. Dürer komponiert die Hände beider Bildfiguren auf einer vertikalen Linie in der Bildmitte. Den gekreuzigten sowie den toten Jesus darf Maria Magdalena berühren – Dürer zeigt dies in seinen Holzschnitten der *Kreuzigung* und der *Beweinung* – den auferstandenen Christus dagegen nicht. So deutet ihr rechter Mittelfinger zwar auf das Wundmal an der Hand Christi, bleibt aber auf Distanz.

648 Vgl. Appuhn (1985), 126.

649 Joh 20,14–17.



86 Hans Schäufelein:
Christus erscheint Maria Magdalena
(1507), *Speculum passionis*



87 Albrecht Dürer:
Christus erscheint Maria Magdalena
(um 1510), *Kleine Passion*

Ein wichtiges Element in der Bildkomposition stellt der Spaten auf Christi Schulter dar. Als Diagonale unterteilt er den Vordergrund in zwei Bereiche: Der obere umfasst den Kopf Christi vor der aufgehenden Sonne, der untere den restlichen Körper Christi sowie die vollständige Figur Maria Magdalenas. Somit kann ein göttlicher Bereich von einem irdischen Bereich unterschieden werden. Die Tatsache, dass die Figur Christi beiden Bereichen angehört, könnte auf die Worte des Auferstandenen verweisen: „Ich bin noch nicht aufgefahren zum Vater.“⁶⁵⁰ und andeuten, dass Christus – wie in der *Auferstehung* – wahrer Mensch und wahrer Gott ist.

In diesem Kontext ist auffällig, wie Dürer das Gewand Christi gestaltet. Auf der hinteren Seite erscheint es strahlend hell mit großen, weißen Flächen und ruhigem Faltenwurf. Auf der vorderen Seite liegt das Gewand dagegen im Dunklen und wirkt mit den Schraffierungen und den langen Falten unruhig. Diese beiden Gewandhälften könnten ebenfalls ein Ausdruck dafür sein, dass sich der auferstandene Christus zwischen Himmel und Erde, zwischen göttlicher und irdischer Welt befindet. Ein solcher Hell-Dunkel-Kontrast findet sich auch in der gesamten Bildanlage. Dort stehen sich einerseits die helle Sonne und der noch dunkle Nachthimmel gegenüber, andererseits aber auch der noch weitgehend im Schatten liegende vordere Bildbereich mit Christus und Maria Magdalena und der hell erleuchtete hintere Bereich mit dem Stadttor von Jerusalem.

650 Joh 20,17.

Die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena stellt einen intimen Moment dar, der jeden Betrachter zum Voyeur degradiert. Trotzdem rückt Dürer die beiden Bildfiguren so nah an die vordere Bildkante, dass der Fuß Christi und das Gewand von Maria Magdalena fast in den Betrachterraum hineinzureichen scheinen. Durch ihre Bildgröße dominieren die beiden Figuren das Geschehen, wobei die Rückenfigur Maria Magdalenas als Identifikationsfigur für den Betrachter fungiert. Dürers Monogramm verweist dagegen durch seine Ausrichtung auf die drei Frauen, die sich von hinten nähern und – anders als Maria Magdalena und der Betrachter – nur das leere Grab vorfinden werden, auch wenn das göttliche Licht ihren Weg bereits übernatürlich-hell erleuchtet.

4.2.33 *Christus und die Emmausjünger (um 1510): Vom Abendmahl zur Eucharistiefeier*

Nur das *Lukas-Evangelium* erzählt von den Emmausjüngern, die dem auferstandenen Christus begegnen, ihn zunächst aber nicht erkennen. Sie laden ihn zum Abendessen in ihr Haus und „es geschah, als er mit ihnen zu Tisch saß, nahm er das Brot, dankte, brach's und gab's ihnen. Da wurden ihre Augen geöffnet und sie erkannten ihn.“⁶⁵¹



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



89 Albrecht Dürer: *Christus und die
Emmausjünger* (um 1510), *Kleine Passion*

651 Lk 24,30.31.

Das Bildmotiv ist in der älteren Kunst sehr selten.⁶⁵² Es findet sich weder im *Speculum passionis*⁶⁵³ noch im *Schatzbehalter*⁶⁵⁴. Als Vergleichswerk für Dürers Darstellung *Christus und die Emmausjünger* (Abb. 89) soll daher das *Abendmahl der Kleinen Passion* (Abb. 88) herangezogen werden. In beiden Holzschnitten sitzt Jesus bzw. Christus in frontaler Ausrichtung mit mehreren Jüngern an einem Tisch. Der Kreuznimbus verweist nicht nur auf den Gottessohn, sondern auch auf die Göttlichkeit der Szene an sich: Im *Abendmahl* sind es die Einsetzungsworte, mit denen Christus seinen Kreuzestod ankündigt, in *Christus und die Emmausjünger* ist es das Brotbrechen. Dürer verändert in seinem Emmaus-Holzschnitt jedoch die geometrischen Formen der Vorlage. Während das *Abendmahl* an einem runden Tisch in einem rechteckigen Raum stattfindet, ist bei *Christus und die Emmausjünger* ein rechteckiger Tisch von einem hohen Rundbogen gerahmt. Die veränderte Geometrie könnte trotz der Parallelen auf den Unterschied zwischen dem biblischen Passionsereignis und der christlich-liturgischen Feier hinweisen. Das dazugehörige Gedicht des Chelidonium schließt mit den Worten:

„Unter der Tischgenossen Gestalt brach er dann mit den Händen wie mit durchdringendem Eisen das Brot und enthüllte sich so den Männern als Christus, das Brot des Himmels.“⁶⁵⁵

Dürer setzt diese Zeilen in seinem Holzschnitt um. Christus bricht das Brot mit seinen Händen so glatt in zwei Hälften, als wäre es mit einem Messer geschnitten. Die Enthüllung der wahren Natur Christi demonstrieren die Strahlen, die von dem Kreuznimbus ausgehen und den ganzen hinteren Bildraum überstrahlen – wiederum eine Analogie zum Sonnenaufgang in der *Auferstehung* – und Christus als Brot des Himmels ausweisen.⁶⁵⁶ Text und Bild haben demnach dieselbe Intention, das Brotbrechen als überirdisches Geschehen zu präsentieren.

Die Zentralperspektive rückt Christus in den Mittelpunkt des Bildes. Der Rundbogen verstärkt die Fokussierung auf den Auferstandenen. Anders als im *Abendmahl* kann der Betrachter nun ungehindert an den Tisch treten und imaginär an dem Mahl teilhaben. Er erkennt in der Emmaus-Geschichte die ihm vertraute Eucharistiefeier und kann das Heilsgeschehen auch auf sich selbst beziehen.

652 Vgl. Pfarl (1999), 139. Es kommt allerdings in der *Kupferstichpassion* von Israhel von Meckenem (um 1480) vor (vgl. Warburg (1930), Tafel 17.).

653 Vgl. Pinder (1507).

654 Vgl. Fridolin (2012).

655 Appuhn (1985), 129.

656 Vgl. Joh 6,32–36.

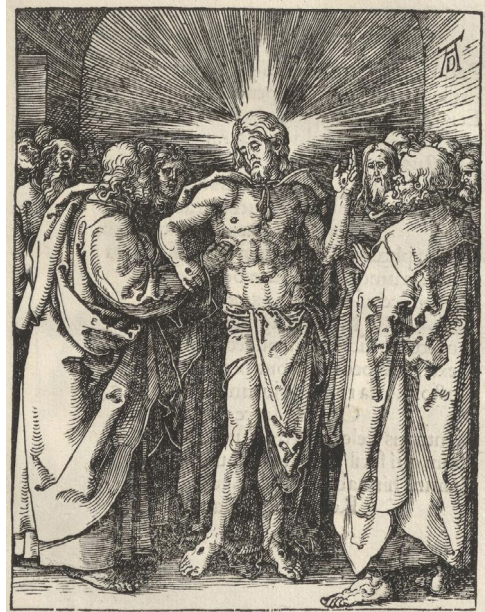
4.2.34 *Der ungläubige Thomas* (um 1510): Christus als göttlich-antiker Held

Das *Johannes-Evangelium* berichtet, dass Christus eines Abends den Jüngern erschien.⁶⁵⁷ Thomas, der bei der Begegnung fehlte, erklärt: „Wenn ich nicht in seinen Händen die Nagelmale sehe und lege meine Hand in seine Seite, kann ich’s nicht glauben.“⁶⁵⁸

Speculum passionis und *Kleine Passion* stellen die Begebenheit *Der ungläubige Thomas* in unterschiedlichen Bildkonzepten dar. Im *Speculum passionis* (Abb. 90) ist ein hoher Raum mit seitlichem Durchgang und Rundbogenfenster im Hintergrund zu sehen. Christus steht, von den Jüngern umringt und die Siegesfahne haltend, vor Thomas, der als zentrale Bildfigur mit erstaunter Miene vorsichtig die Seitenwunde Christi berührt. In Dürers *Kleiner Passion* (Abb. 91) befindet sich dagegen Christus in der Bildmitte. Der nackte, muskulöse Oberkörper, der Kontrapost und



90 Hans Schäufelein: *Der ungläubige Thomas* (1507), *Speculum passionis*



91 Albrecht Dürer: *Der ungläubige Thomas* (um 1510), *Kleine Passion*

die ungewöhnliche Körperhaltung erinnern an antike Götterstatuen und zeigen den Auferstandenen auch ohne Siegesfahne als göttlichen Helden. Anders als die Gedichte des Chelidonius, die in etlichen Szenen auf die antike Mythologie verweisen,

657 Vgl. Joh 20,19–23.

658 Joh 20,25.

ist dies neben der *Auferstehung* der einzige Holzschnitt der *Kleinen Passion*, in dem Dürer Christus tatsächlich in der Tradition der antiken Mythologie präsentiert.

Rezeptionsästhetisch fordert die frontale Gestalt Christi den Betrachter eindringlich zur Teilnahme an dem Geschehen auf. Die beiden Jünger in Seiten- bzw. Rückenansicht leiten den Betrachter dabei in das Bild hinein und zu Christus hin. Die Bildfiguren auf engem, nach hinten begrenztem Raum sowie der Fuß Petri unmittelbar an der vorderen Bildkante vermitteln dem Betrachter die Illusion, dass er in das Bildgeschehen eintreten und selbst Teil der Handlung werden kann.

4.2.35 *Himmelfahrt Christi* (um 1510): „Auf diesen Felsen will ich meine Gemeinde bauen“⁶⁵⁹

Die *Apostelgeschichte* berichtet, dass der auferstandene Christus, während er in Jerusalem im Kreis seiner Jünger lehrt, von einer Wolke aufgehoben und vor ihren Augen weggenommen wird.⁶⁶⁰

Sowohl das *Speculum passionis* (Abb. 92) als auch die *Kleine Passion* (Abb. 93) orientieren sich bei der *Himmelfahrt Christi* an der traditionellen Ikonografie.⁶⁶¹ Die Jünger und Maria knien oder stehen um einen runden Felsblock, auf dessen



92 Hans Schäufelein: *Himmelfahrt Christi* (1507), *Speculum passionis*



93 Albrecht Dürer: *Himmelfahrt Christi* (um 1510), *Kleine Passion*

659 Mt 16,18.

660 Vgl. Apg 1,6–9.

661 Vgl. Pfarl (1999), 142.

Oberseite Fußabdrücke zu erkennen sind. Christus wird bereits von einer Wolke in den Himmel emporgehoben, so dass nur noch der untere Teil seines Gewandes sowie seine Füße zu sehen sind.

Im *Speculum passionis* knien Maria und Petrus mittig vor dem Felsen. In Dürers Holzschnitt rückt Maria an den Rand, so dass allein Petrus zur zentralen Figur im Bildvordergrund wird. Dabei inszeniert Dürer den Kopf Petri wirkungsvoll vor dem unnatürlich hellen Felsen. Petrus vor dem Felsen – will Dürer mit dieser ungewöhnlichen Gestaltung vielleicht auf einen Vers des *Matthäus-Evangeliums* verweisen, in dem Jesus zu Petrus sagt: „Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Gemeinde bauen.“⁶⁶² Ist es in diesem Kontext vielleicht sogar Absicht, dass sich die linke Hand des Petrus im Bildmittelpunkt befindet und einen Übergang von dem dunklen zu dem hellen Felsbereich markiert? Geht Dürer trotz seiner scheinbar traditionellen Bildkomposition mit dieser Hervorhebung Petri möglicherweise einen großen theologischen Schritt weiter und präsentiert Petrus als Nachfolger Christi auf Erden, wenn dieser mit seiner Himmelfahrt die Erde verlässt? In dem Gedicht des Chelidonium geht es alleine um Christus. Dort heißt es:

„fährt Christus aus eigener Kraft siegreich auf zu den hohen Hallen des Himmels empor, trotz seines Leibes, durch das erhabene All, und durchheilt im raschen Fluge den gewaltigen Weltraum. Ihn empfing heimkehrend Phoebus.“⁶⁶³

Sowohl das Durchfliegen des Weltalls als auch die Identifikation von Gottvater mit dem Lichtgott Phoebus stellen einen Bezug zur antiken Mythologie dar. Chelidonium interpretiert die *Himmelfahrt Christi* demnach als weltumspannendes Ereignis.

4.2.36 *Pfingsten* (um 1510): „Es erschienen ihnen Zungen, zerteilt und wie von Feuer“⁶⁶⁴

Auch das Pfingstereignis wird in der *Apostelgeschichte* erzählt:

„Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie von einem gewaltigen Sturm und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt und wie von Feuer, und setzten sich auf einen jeden von ihnen, und sie wurden alle erfüllt von dem Heiligen Geist“⁶⁶⁵.

662 Mt 16,18.

663 Appuhn (1985), 131.

664 Apg 2,3.

665 Apg 2,3–4.



94 Hans Schäufelein: Pfingsten
(1507), *Speculum passionis*



95 Albrecht Dürer: Pfingsten
(um 1510), *Kleine Passion*

Die Holzschnitte zu *Pfingsten* im *Speculum passionis* (Abb. 94) und in der *Kleinen Passion* (Abb. 95) entsprechen sich in ihrer Bildanlage und folgen der traditionellen Ikonografie.⁶⁶⁶ Maria sitzt, umringt von den Jüngern, in einem häuslichen Ambiente. Von oben schwebt eine Taube als Symbol des Heiligen Geistes herab. Dürers Holzschnitt weicht jedoch in zwei Aspekten von der Vorlage ab. Zum einen beweist er wiederum seine Texttreue und verbildlicht die wie von Feuer zerteilten Zungen auf den Köpfen der Bildfiguren. Zum anderen überstrahlt das übernatürliche Licht, das von der Taube auszugehen scheint, die gesamte hintere Szene, so dass bis auf eine Bank im Bildhintergrund jegliche Verweise auf das im Text erwähnte Haus fehlen. Dieses Überstrahlen der Szene durch das göttliche Licht gestaltet Dürer in fast allen österlichen und nachösterlichen Holzschnitten seiner *Kleinen Passion*. Somit deutet er auch das Pfingstereignis als transzendentes Ereignis.

Ein Vergleich von *Speculum passionis* und *Kleiner Passion* offenbart wiederum die rezeptionsästhetischen Unterschiede beider Werke. Dürer rückt die Bildfiguren und damit das gesamte Geschehen bis an die vordere Bildkante und somit nah an den Betrachter heran. Der freie Platz zwischen den beiden als Identifikationsfiguren fungierenden Jüngern im Bildvordergrund lädt den Betrachter ein, in das Bild einzutreten und den Kreis der Jünger und Jüngerinnen zu schließen. Das Künstlermonogramm weist dem Betrachter dabei den Weg.

⁶⁶⁶ Vgl. Pfarl (1999), 143.

4.2.37 *Jüngstes Gericht* (um 1510): Eine Reminiszenz an die *Apokalypse*

Die *Kleine Passion* endet mit dem *Jüngsten Gericht*. Bei der Bildkomposition greift Dürer auf Holzschnitte seiner eigenen, 1498 publizierten *Apokalypse* zurück, die ebenfalls das Endgericht thematisiert.



96 Albrecht Dürer:
Die sieben Posaunenengel
(um 1496/97), *Apokalypse*



97 Hans Schüpfelin:
Jüngstes Gericht
(1507), *Speculum passionis*



98 Albrecht Dürer:
Jüngstes Gericht
(um 1510), *Kleine Passion*

Ein Vergleich des Holzschnitts *Die sieben Posaunenengel* (um 1498, Abb. 96) mit der Darstellung des *Jüngsten Gerichts* der *Kleinen Passion* (Abb. 98) fallen etliche Parallelen auf. Diese finden sich bei den Figuren von Gott und Christus, bei den Posaune blasenden Engeln sowie bei der Aufteilung der unteren Bildebene in den Himmel auf der linken und in die Hölle auf der rechten Seite. Interessant ist auch, dass in beiden Werken das Paradies nicht figürlich, sondern geometrisch-abstrakt durch einen Kometen bzw. eine helle, strahlende Sonne dargestellt ist. Dürer fügt in seinem *Jüngsten Gericht* die Deesisgruppe hinzu und übernimmt damit die Bildidee des *Speculum passionis* (Abb. 97). Allerdings knien Maria und Johannes in Dürers Holzschnitt nicht auf dem Boden, sondern schweben als Mittler zwischen Himmel und Erde. Auch diese Ikonografie stellt Dürer bereits in der *Apokalypse* in dem Holzschnitt *Johannes vor Gott und den Ältesten* (1497/98)⁶⁶⁷ vor, wobei Johannes in seiner Vision des Thronsaals auf einem Wolkenband kniet. Dürers Monogramm, das im *Jüngsten Gericht* – einzigartig in der *Kleinen Passion* – klein, frontal und nahezu mittig an der unteren Bildkante eingefügt ist, imitiert dabei die Signaturweise des Künstlers in der *Apokalypse*. Diese Parallelen zwischen dem *Jüngsten Gericht* der *Kleinen Passion* und den Holzschnitten der *Apokalypse* können als Reminiszenz Dürers an sein eigenes früheres Werk angesehen werden.

⁶⁶⁷ Vgl. *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 440 (Kat. 24).

Hierbei ist zu bedenken, dass Dürer die Blätter der *Apokalypse* im Jahr 1511 nochmals als Buch publizierte und dieses somit zeitgleich zur *Kleinen Passion* auf dem Markt erschien.

Rezeptionsästhetisch wirkt das *Jüngste Gericht* der *Kleinen Passion* wesentlich ergreifender als die Darstellung des *Speculum passionis*. Dies liegt zum ersten an den schattierten Bildbereichen des Himmels und des Meeres, die das Auge des Betrachters nicht zur Ruhe kommen lassen. Zum zweiten ist Dürers Holzschnitt mit einer Vielzahl von Figuren unterschiedlicher Größe gefüllt, die die Klarheit des *Speculum passionis* aufheben. Zum dritten werden im unteren Bildbereich mit Himmel und Hölle die Auswirkungen des Jüngsten Gerichts ausdrucksstark vorgestellt, wobei der Erzengel Michael die Erretteten zu einem hellen Licht führt, während die Verdammten von einem fabelhaften Höllendrachen verschlungen werden. Himmel und Hölle werden unmittelbar vor der unteren Bildkante gezeigt und sind zum Teil sogar von dieser angeschnitten, so dass der Betrachter in großer Nahsichtigkeit in das Bildgeschehen einbezogen wird. Dominierend sind jedoch die Bildfiguren von Maria und Johannes, die mit ihrer Bildpräsenz in Größe und Helligkeit den Betrachter als Rückenansichten direkt in das Geschehen hineinleiten. Mit ihrer Hinwendung zu Christus haben sie Vorbildcharakter für den Betrachter. In Dürers Holzschnitt werden Himmel und Hölle zwar gezeigt, spielen jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Die entscheidende Botschaft des Holzschnitts ist die bedingungslose Anbetung Christi, der als Weltenrichter am Ende der Zeit kommen und alle Menschen richten wird.

Auch das Gedicht malt die Szenerie des *Jüngsten Gerichts* in eindrucksvollen Versen aus.⁶⁶⁸ Dabei kommen mehrfach Anspielungen auf das Gleichnis vom Weltgericht – die Scheidung der Schafe und Böcke – aus dem *Matthäus-Evangelium* vor.⁶⁶⁹ Die Verse des Chelidonium beschreiben, dass Christus am Jüngsten Tag als Richter zu seiner Herde kommen und diese scheiden wird, wobei die unreinen Schafe im schwarzen Styx oder in ewigen Schwefelbränden versinken, die reinen Lämmer hingegen mit Freuden in den Himmel kommen werden.⁶⁷⁰ Im Gegensatz zu Dürers Holzschnitt erwähnt das Gedicht die Deesisfiguren nicht. Dafür finden sich mit Tartarus und Styx zwei weitere Verweise auf die antike Mythologie, die auch das Weltgericht als abschließende Szene der *Kleinen Passion* in das ewige Weltgeschehen einbinden.

668 Vgl. Appuhn (1985), 134.

669 Vgl. Mt 25,31–46.

670 Vgl. Appuhn (1985), 134.

4.2.38 Exkurs: Der Kreuznimbus in der *Kleinen Passion*

Bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts war es bei Passionsdarstellungen üblich, Jesus mit einem Kreuznimbus darzustellen und damit seine Göttlichkeit auch im Leiden und Sterben hervorzuheben. So ist die Figur Jesu in Giotto's 1301 bis 1303 gestalteten Passionsszenen der *Scrovegli-Kapelle* in Padua immer mit Kreuznimbus zu sehen.⁶⁷¹ Im ausgehenden 15. Jahrhundert wurde – nicht zuletzt durch den aufkommenden Humanismus – mehr und mehr die Menschlichkeit Jesu betont und der Kreuznimbus als göttliches Symbol ausgelassen. So findet sich in der *Kupferstichpassion* von Schongauer (um 1475) nur bei den beiden abschließenden Szenen *Christus in der Vorhölle* und *Auferstehung* der Kreuznimbus – ein Hinweis darauf, dass die Göttlichkeit Jesu erst mit seiner Auferstehung und der von Schongauer zeitgleich gedachten Höllenfahrt offensichtlich wird. Folgerichtig ist Jesus in allen anderen Passionsszenen Schongauers von *Gebet am Ölberg* bis zur *Grablegung* ohne Nimbus dargestellt.⁶⁷² Diesem Beispiel folgen sowohl die Holzschnitte des *Speculum passionis*⁶⁷³ als auch die Darstellungen in Dürers *Kupferstichpassion*.⁶⁷⁴ In seiner *Kleinen Passion* weicht Dürer jedoch von dem Vorbild Schongauers ab und zeigt Jesus vor der *Auferstehung* auch in den Szenen *Einzug Jesu in Jerusalem*, *Abendmahl*, *Ecce Homo* und *Kreuzigung* mit Nimbus. In der Literatur wird dieser Umstand zwar beschrieben, aber nur selten gedeutet. So könne nach Hass der Kreuznimbus in den Szenen von *Abendmahl* und *Kreuzigung* noch liturgisch erklärt werden, die Präsenz in den Szenen *Einzug Jesu in Jerusalem* und *Ecce Homo* erscheine dagegen obskur.⁶⁷⁵ Somit stellt sich die Frage: Warum wählt Dürer gerade diese vier Passionsszenen, um Jesus mit dem göttlichen Nimbus zu inszenieren?

Bei der Durchsicht der Textquellen fällt auf, dass in drei dieser vier Passions-szenen ein Mensch erwähnt wird, der Jesus als Gottessohn erkennt und dies auch kundtut. So titulierte beim *Einzug Jesu in Jerusalem* die Volksmenge Jesus als *König von Israel* und verweist damit auf den im *Alten Testament* angekündigten Messias.⁶⁷⁶ In *Ecce Homo* ist es Pilatus, der Jesus mit den Worten „Sehet, welch ein Mensch!“⁶⁷⁷ und „Seht, euer König!“⁶⁷⁸ präsentiert und wiederum auf den Mensch gewordenen

671 Vgl. Wolf, Norbert: *Giotto. 1267–1337. Die Erneuerung der Malerei*. Köln (2006), 28–43.

672 Vgl. Kemperdick (2004), 102–111.

673 In Schäufeleins Holzschnitten des *Speculum passionis* findet sich zusätzlich nur in der Vorpassionsszene *Jesu Abschied von Maria* ein Kreuznimbus (vgl. Pinder (1986), Abb. neben 86).

674 Vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band I. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. (2001), 125–152.

675 Vgl. Hass (2000), 190–191.

676 Vgl. Joh 12,12–15.

677 Joh 19,5b.

678 Joh 19,14b.

Gottessohn hinweist. In der *Kreuzigung* sind es der römische Hauptmann bzw. die Zuschauer, die erkennend aufrufen: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“⁶⁷⁹

Allein beim *Abendmahl* fehlt diese auch verbal geäußerte Erkenntnis eines Menschen, dass Jesus Gottes Sohn ist. Trotzdem zeigt Dürer Jesus in dieser Szene der *Kleinen Passion* mit Kreuznimbus. Als Grund dafür kann angeführt werden, dass die biblische Abendmahlsfeier das Vorbild für die katholische Eucharistiefeier darstellt. Dieses als göttliches Opfer bezeichnete Sakrament geht von der Realpräsenz Christi aus.⁶⁸⁰ Ein zeitgenössischer Betrachter von Dürers *Abendmahl* konnte die Darstellung daher nicht nur mit der ihm vertrauten Eucharistiefeier assoziieren, sondern auch davon ausgehen, dass die Jünger im biblischen Abendmahl die Göttlichkeit Jesu ebenso erkennen konnten wie er selbst in der katholischen Eucharistiefeier.

Diese Überlegungen unterstützen die These, dass Dürer in seiner *Kleinen Passion* den Kreuznimbus als Symbol für die menschliche Erkenntnis der göttlichen Natur Jesu inszeniert. Dies wäre zudem ein weiteres Indiz dafür, wie intensiv sich Dürer mit den zugrundeliegenden Textquellen und ihrer exegetischen Interpretation auseinandersetzte.

4.2.39 Zusammenfassende Bewertung der Holzschnitte der *Kleinen Passion* hinsichtlich Textquelle, Theologie und Rezeptionsästhetik

Die Vorstellung der Holzschnitte der *Kleinen Passion* und der Vergleich mit früheren Werken führt zu folgenden Schlussfolgerungen:

1. Aemulatio: Dürer orientiert sich bei den Bildkompositionen seiner Holzschnitte der *Kleinen Passion* an verschiedenen Vorlagen. Dazu gehören neben eigenen Werken aus der *Apokalypse*, dem *Marienleben* und der *Grünen Passion* vor allem die Holzschnitte des *Speculum passionis*. Dabei übernimmt Dürer oft die Grundkomposition der Vorlage, verändert sie aber dergestalt, dass seine Holzschnitte hinsichtlich Textgenauigkeit, theologischer Aussage und Betrachterrezeption die früheren Werke übertreffen. Dadurch vermitteln sie dem Betrachter in einem scheinbar vertrauten Ambiente ein neuartiges Bilderlebnis. Die obigen Ergebnisse bestätigen die These von Winkler, dass die Holzschnitte des *Speculum passionis* als Anstoß für Dürers *Kleine Passion* angesehen werden können. Mit seinen eigenen Bildkompositionen übertrifft Dürer jedoch die Darstellungen seines Werkstattmitarbeiters Hans Schäufelein und nutzt sein Passionsbuch gerade in der Konkurrenz zum *Speculum passionis*, um seine eigene Kunstfertigkeit zu präsentieren.

2. Textgenauigkeit: In etlichen Holzschnitten der *Kleinen Passion* ist offensichtlich, dass Dürer sich in seiner Bildgestaltung an der jeweiligen Textquelle orientiert und diese möglichst detailgetreu umzusetzen sucht. So zeigt er im *Sündenfall* Adam

679 Mt 27,54.

680 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 350.

und Eva ohne Feigenblätter, Jesus im *Einzug Jesu in Jerusalem* im königlichen Profil, die Geißel in der *Vertreibung der Händler* als einfachen Strick und den Auferstandenen in *Christus erscheint Maria Magdalena* als Gärtner. Zudem inszeniert er in fast allen Holzschnitten die dem Text entsprechende Tageszeit. All diese Bildelemente fehlen in den vorgestellten Vorlagen und können somit als bewusste Einfügungen Dürers angesehen werden, um dem bibelkundigen Betrachter ein detailreiches und textgetreues Bild der Passion Jesu zu vermitteln. Bei den Darstellungen der Passion Jesu greift Dürer in seiner *Kleinen Passion* auf alle vier kanonischen Evangelien zurück. So wird beispielsweise der kniende Jesus im *Gebet am Ölberg* nur bei Lukas⁶⁸¹ erwähnt, das Verhör *Jesu vor Hannas* findet sich nur bei Johannes⁶⁸², das Verhör *Jesu vor Herodes* wiederum nur bei Lukas⁶⁸³ und nur Matthäus⁶⁸⁴ und Markus⁶⁸⁵ berichten, dass Kaiphas nach dem Verhör Jesu sein Gewand zerreißt. Dürer erzählt demnach die Passion Jesu im Sinne einer Evangeliumsharmonie.

3. Theologische Aussage: In den Holzschnitten der *Kleinen Passion* finden sich immer wieder Verweise darauf, dass es Dürer nicht nur um eine Verbildlichung der Textquelle, sondern auch um eine theologische Deutung der Passionsszene geht, die den Vorlagen fehlt. Als Beispiele seien hier die *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* mit der Anspielung auf das Jüngste Gericht, die Inszenierung Jesu als Opferlamm in *Jesu vor Hannas* sowie die Erinnerung an Johannes den Täufer in *Jesu vor Herodes* genannt. In all diesen Fällen können die theologischen Deutungen durch die Gedichte des Chelidonium gestützt werden. Zudem finden sich vor allem bei den Gerichtsszenen Assoziationen zwischen den Bildfiguren und der Architektur, wobei Stufen, Rundbögen und Säulen als Bedeutungsträger auf die hierarchische Stellung sowie die Gottesnähe der jeweiligen Figuren verweisen. Auch die Präsentation des Kreuznimbus in vier Szenen vor der *Auferstehung* kann theologisch interpretiert werden. Hinzu kommt, dass Dürer die *Höllenfahrt Christi* unmittelbar nach der *Kreuzigung* positioniert und damit sein eigenes Glaubensverständnis ungeachtet aller künstlerischen und religiösen Konvention bezeugt.

4. Rezeptionsästhetik: Die wohl auffälligste Innovation in Dürers Holzschnitten der *Kleinen Passion* ist die Art und Weise, wie der Betrachter in das Geschehen eingebunden wird. Dürer zeigt seine Szenen nicht wie in den Vorlagen in distanzierter Aufsicht, sondern in direkter Ansicht. Zudem rückt er die Bildfiguren oft in großer Nahsichtigkeit bis an die vordere Bildkante heran, so dass sie als Mittler zwischen Bildraum und Betrachterraum fungieren. Auch architektonische Bildelemente werden genutzt, um dem Betrachter den Weg in das Bild zu offerieren. So scheint das Podest in *Jesu vor Pilatus* in den Raum vor dem Bild überzugehen und in der *Geburt Jesu* suggeriert der scheinbar über das Bild hinausragende Dachbalken, dass

681 Vgl. Lk 22,41.

682 Vgl. Joh 18,13.

683 Vgl. Lk 23,6–12.

684 Vgl. Mt 26,65.

685 Vgl. Mk 14,63.

sich der Betrachter ebenfalls im Stall von Bethlehem befindet. Dieses rezeptionsästhetische Close-up führt dazu, dass die Holzschnitte der *Kleinen Passion* zu einem intimen Dialog zwischen Bild und Betrachter in Sinne von Kemp⁶⁸⁶ auffordern und so ein innovatives Bilderlebnis erlauben. Dabei verfolgt der Betrachter die Passion Jesu nicht nur als passiver Zuschauer, sondern kann imaginär in den Kreis der Bildfiguren eintreten und so in seiner Meditation das Geschehen in spiritueller Weise nachvollziehen.⁶⁸⁷

5. Künstlersignatur: Alle Holzschnitte der *Kleinen Passion* tragen das Monogramm Dürers. In 32 der 36 Passionsszenen – den Titel ausgenommen – befindet sich das Monogramm im unteren Viertel des Bildes. Dabei weist es den Betrachter durch seine Ausrichtung oft auf eine besondere Bildfigur – Pilatus in der *Handwaschung des Pilatus* und Maria Magdalena in der *Beweinung* – oder auf entscheidende Bildgegenstände wie den Geldbeutel des Judas im *Abendmahl* hin.⁶⁸⁸

In vier Szenen – *Vertreibung aus dem Paradies*, *Verkündigung*, *Einzug Jesu in Jerusalem* und *Der ungläubige Thomas* – ist das Monogramm in der rechten oberen Ecke zu sehen. Interessanterweise können diese Szenen paarweise in Beziehung gesetzt werden. Zum einen wird die Vertreibung der Menschen aus dem Paradies heilsgeschichtlich durch die Verkündigung der Geburt Jesu aufgehoben. Zum anderen wird Jesus bzw. Christus in den beiden Holzschnitten *Einzug Jesu in Jerusalem* und *Der ungläubige Thomas* als königlich-göttlicher Herrscher präsentiert. Im *Einzug Jesu in Jerusalem* geschieht dies durch das königliche Herrscherprofil, in der Szene des *Ungläubigen Thomas* durch die Analogie zu einer antiken Götterstatue.

In drei Holzschnitten der *Kleinen Passion* – *Geburt Jesu*, *Einzug Jesu in Jerusalem* sowie *Christus erscheint Maria* – wird das Künstlermonogramm in seitenverkehrter und somit scheinbar falscher Ansicht präsentiert. Appuhn's Annahme, es handle sich hierbei um ein Versehen der Werkstattmitarbeiter, welches Dürer aus Zeit- und Kostengründen nicht mehr korrigiert habe,⁶⁸⁹ muss bei einem so aufwändigen Werk wie der *Kleinen Passion* ausgeschlossen werden. Tatsächlich können für alle drei Holzschnitte stimmige Erklärungen für die ungewöhnliche Ausrichtung des Monogramms gefunden werden. So inszeniert Dürer sein AD in der *Geburt Jesu* und im *Einzug Jesu in Jerusalem* durch die seitenverkehrte Ausrichtung als Rückenfigur und imitiert damit die Bildfiguren der anbetenden Hirten bzw. der durch das Tor schreitenden Menschen. In der Szene *Christus erscheint Maria* steht das seitenverkehrte Monogramm am Lesepult Mariens. Dieses trennt den irdischen Bereich der Maria von dem göttlich-visionären Bereich Christi. Die Ausrichtung des Monogramms in Richtung von Maria impliziert, dass Dürer den auferstandenen Christus

686 Vgl. Belting⁶(2004), 460.

687 In ähnlicher Weise fasst Schneider die Rezeptionsästhetik der *Kleinen Passion* zusammen, wenn er postuliert, dass Dürer „für den Betrachter die Illusion, daß ihm das Geschehen als unmittelbar Beteiligten erlebbar gemacht werde.“ Schneider *Die Kleine Passion* (2002), 284.

688 Vgl. Fehl (1989), 201.

689 Vgl. Appuhn (1985), 150.

ebenfalls nicht sieht und der visionäre Charakter der Szene dadurch noch verstärkt wird.

6. Bild und Text: In der *Kleinen Passion* werden alle 37 Passionsszenen von einem Holzschnitt Dürers und einem Gedicht des Nürnberger Mönch Chelidonium gestaltet. Bild und Text stellen dabei verschiedene, sich ergänzende Zugänge zu demselben Thema dar. Dies soll im nun folgenden Kapitel genauer erläutert werden.

4.3 Bild und Text in der *Kleinen Passion*: Die Frage nach dem Beitrag von Dürer und Chelidonium

In der *Kleinen Passion* werden die 37 Passionsszenen in Bild und Text präsentiert. Dürer schuf die Holzschnitte, der Nürnberger Benediktinermönch Chelidonium verfasste die Gedichte. Doch wie wurde das Gesamtkonzept der Folge entwickelt und welchen Anteil haben Dürer und Chelidonium dabei? Dies soll im Folgenden diskutiert werden.

4.3.1 Das Verhältnis von Bild und Text in der *Kleinen Passion* im Vergleich zu anderen Andachtsbüchern um 1500

Die *Kleine Passion* enthält neben dem Titelholzschnitt 36 ganzseitige Holzschnitte. Diese werden jeweils von einem 20- bis 23-zeiligen lateinischen Gedicht begleitet, das die Passionsthematik beschreibt.⁶⁹⁰ Diese Gedichte stammen – wie im Titelblatt der *Kleinen Passion* ausgewiesen⁶⁹¹ – von Benedictus Chelidonium Musophilus, einem Benediktinermönch aus dem Nürnberger St. Aegidienkloster. Chelidonium war humanistisch gebildet und hatte Kontakt zu den humanistischen Kreisen Nürnbergs um Konrad Celtis und Willibald Pirckheimer.⁶⁹² Neben Widmungsgedichten, poetischen Vorreden und Epigrammen verfasste Chelidonium auch die Texte für Dürers 1511 publizierten Andachtsbücher der *Großen Passion* und des *Marienlebens*.⁶⁹³

In der *Kleinen Passion* ist auf jeder Doppelseite rechts der Holzschnitt und links das dazugehörige Gedicht zu sehen. Eine solch gleichberechtigte Darstellung von Bild und Text in einem Andachtsbuch war um 1500 ungewöhnlich. So enthält der *Mainzer Schatzbehalter* (1491) auf 354 Seiten lediglich 96 Holzschnitte.⁶⁹⁴ In der lateinischen Ausgabe des *Speculum passionis* (1507) sind auf 182 Seiten nur 41 ganz-

690 Vgl. *Die Kleine Passion* (1985).

691 Der vollständige Titel lautet: Passio Christi ab Alberto Dürer Nurenbergensi effigata cu vanij generis carminibus Fratris Benedicti Chelidonij Musophili (vgl. *Die Kleine Passion* (1985), Titelblatt.).

692 Vgl. Scherbaum (2004), 117.

693 Vgl. Scherbaum (2004), 117–119.

694 Vgl. Bartl (2012), 11–12.

seitige Holzschnitte zu sehen.⁶⁹⁵ Und in dem 1508 in Straßburg erschienenen Werk *Das leben Jesu Christi gezogen auß den vier Evangelisten*⁶⁹⁶ finden sich auf den 343 Seiten sogar nur 46 Holzschnitte.⁶⁹⁷ Dies spricht für eine deutliche Textdominanz in der damaligen Andachtsliteratur. Anders scheint es dagegen bei dem ebenfalls in Straßburg publizierten Andachtsbuch *Passio Jesu Christi salvatoris mundi* zu sein.⁶⁹⁸ Dort stehen sich – wie bei Dürers *Kleiner Passion* – jeweils eine Textseite und eine Bildseite gegenüber. Allerdings beschreibt der Text der Recto-Seite das Bild der nächsten Verso-Seite. Dies bedeutet, dass zunächst nur der Text und erst nach dem Umblättern das dazu gehörige Bild zu sehen ist – was ebenfalls für eine eindeutige Textdominanz spricht.

Hinzu kommt, dass im *Schatzbehalter*, im *Speculum passionis* und im *Das leben Jesu Christi* der die Holzschnitte begleitende Prosa-Text als Lehrtext verfasst ist. Darin werden neben biblischen Texten auch Deutungen der Kirchenväter vermittelt,⁶⁹⁹ typologische Entsprechungen zum *Alten Testament* aufgezeigt⁷⁰⁰ oder Gebete vorgegeben⁷⁰¹. In der *Kleinen Passion* besteht der Textbeitrag dagegen aus Gedichten, die in einer oft emotionalen Reflexion das Passionsgeschehen aufgreifen, die biblische Erzählung aber prinzipiell beim Rezipienten als bekannt voraussetzen. Dies mag eine Gegenüberstellung der Texte im *Speculum passionis* und in der *Kleinen Passion* zur *Auferstehung* zeigen. Im *Speculum passionis* beginnt der deutsche Text zur *Auferstehung* mit den Worten:

„Als nun der Herr mit einer grossen Menge der Engeln an dem Sonntag in aller Frühe ankommen / ist sein allerheiligster Leib auß dem vesigleten Grab heraußgegangen / vnnd auß aigner Krafft erstanden. Augustinus spricht: Nach den Streichen vnnd Verspottungen / nach dem Tranck deß Essigs vnd der Gallen / nach der Marter deß Creutzes und der Wunden / und letztlich nach dem Todt selbst ist auß der Höllen auffstanden / auß einer Leich ein neues Fleisch ... [...] damahls ist Jonas auß dem Bauch deß Wahlfischs

695 Vgl. Pinder (1986). In der 1507 erschienenen lateinischen Ausgabe sind auf 182 gedruckten Seiten 41 ganzseitige Holzschnitte zu finden.

696 Vgl. *Das leben Jesu Christi gezogen aus den vier Evangelisten*. Hrsg. von Johann Schott. Straßburg (1508).

697 Vgl. *Das leben Jesu Christi* (1508).

698 Vgl. *Passio Jesu Christi salvatoris mundi vario Carminu genere F. Benedicti Chelidonij Musophili doctissime descripta cum figuris artificiosissimus Ioannis Vuechtelin*.

699 So beginnt u.a. *Das leben Jesu Christi* mit einem Zitat des Kirchenvaters Augustinus (vgl. *Das leben Jesu Christi* (1508), Folio II.).

700 Im *Schatzbehalter* werden den Passionsszenen typologische Szenen des Alten Testaments gegenübergestellt, die als Gegenentwürfe die Würde und das Leid Christi repräsentieren (vgl. Bartl (2012), 13.).

701 Im *Speculum passionis* findet sich zu jeder Passionsszene 1. ein Artikel, der mit Zitaten aus dem Alten und Neuen Testament die biblische Geschichte erklärt, 2. eine Lehre, die das Ereignis deutet und mit Kirchenväterzitaten ausschmückt und 3. ein abschließendes Gebet (vgl. Pinder (1986), 180–184 (als Beispiel der Text zur *Kreuztragung*)).

unverletzt außgangen [...] Das ist nun der Tag / welchen der Herr gemacht / laßt uns an dem frohlocken vnd frölich seyn“.⁷⁰²

Als nun der Herr mit einer großen Engelsschar an dem Sonntag in aller Frühe ankam, ist sein allerheiligster Leib aus dem versiegelten Grab herausgegangen und aus eigener Kraft erstanden. Augustinus spricht: Nach den Schlägen und den Verspottungen, nach dem Trank aus Essig und Galle, nach der Marter des Kreuzes und der Wunden und letztlich nach dem Tod selbst ist er aus der Hölle auferstanden, aus einer Leiche ein neues Fleisch [...] damals ist Jona aus dem Bauch des Walfischs unverletzt herausgegangen [...] Das ist nun der Tag, den der Herr machte, lasst uns an dem frohlocken und fröhlich sein.

Hier wird nach einer kurzen Beschreibung des Ostermorgens mit den Worten des Kirchenvaters Augustinus die Auferstehung Christi typologisch im Licht der Jona-Geschichte des *Alten Testaments* gedeutet⁷⁰³ und mit einem Psalmwort⁷⁰⁴ als Gebetsaufruf fortgeführt. Das Gedicht des Chelidonium zur *Auferstehung* in der *Kleinen Passion* beginnt dagegen mit folgenden Versen:

„Der dritte Tag war gekommen, der zweiten Nacht im Gefolge, als der Löwe vom Schlaf sich erhob und die steinernen Fesseln des Grabes mit Wächtern und Siegeln zermalmte. [...] Das ist jener Tag, am dem den Erdkreis zu bilden der Weltenschöpfer begann, der in immerwährender Verehrung geheiligt sein soll dem Herrn des Himmels und dem Phoebus geweiht; an dem die allsehende Sonne, ans Kreuz jüngst geheftet und im schwarzen Untergange des Todes verborgen, aufging und wieder von neuem erstrahlte, mit unsterblichem Leib und befreit von allen Schmerzen.“⁷⁰⁵

Diese Verse des Chelidonium kann ein Leser nur verstehen, wenn er einerseits mit der biblischen Geschichte der Auferstehung vertraut und andererseits in theologisch-christologischer und humanistischer Weise gebildet ist. Nur dann wird er in dem Löwen⁷⁰⁶, in Phoebus⁷⁰⁷ und in der allsehenden Sonne⁷⁰⁸ den auferstandenen Christus erkennen und nachvollziehen, wie gekonnt Chelidonium das christliche Ereignis in

702 Pinder (1986), 257.

703 Die Jona-Geschichte (Jon 1–2) kann als Typologie von Tod und Auferstehung Jesu Christi gedeutet werden (vgl. *Grundinformation Altes Testament. Eine Einführung in Literatur, Religion und Geschichte des Alten Testaments*. Hrsg. von Jan Christian Gertz. Göttingen 4(2010), 395.).

704 Vgl. Ps 118,24.

705 Appuhn (1985), 125.

706 In der *Apokalypse* berichtet Johannes aus seiner Vision des Thronsaals Gottes: „Und einer von den Ältesten spricht zu mir: Weine nicht! Siehe, es hat überwunden der Löwe aus dem Stamm Juda, die Wurzel Davids, aufzutun das Buch und seine sieben Siegel.“ (Apk 5.5.).

707 Phoebus (Apoll) ist der Lichtgott der griechischen Mythologie. Vgl. Bremmer (1997), 130.

708 In Joh 8,12 bezeichnet sich Jesus selbst als Licht der Welt.

den Kontext des *Alten* und *Neuen Testaments* sowie der griechischen Mythologie stellt, ohne diese Anspielungen näher auszuführen oder gar zu erklären.

Die *Kleine Passion* stellt somit ein neuartiges Konzept für ein Andachtsbuch dar, das mit der Gleichwertigkeit von Bild und Text und der lyrischen Reflexion des Passionsgeschehens den Leser und Betrachter zu einer eigenständigen und mündigen Auseinandersetzung mit der Passionsthematik anzuregen sucht.

4.3.2 Übernahm Dürer die Gedichte des Chelidoniumus aus dem Straßburger Andachtsbuch *Passio Jesu Christi* ?

In den Widmungen der *Kleinen Passion* ist vermerkt, dass Chelidoniumus die Gedichte in nur zwei Monaten verfasste.⁷⁰⁹ Daher ging die frühere Forschung davon aus, dass Dürer den Nürnberger Mönch Chelidoniumus mit der Abfassung der 37 Gedichte für seine *Kleine Passion* beauftragte.⁷¹⁰ Dann stellte sich jedoch heraus, dass dieselben Gedichte, die in der *Kleinen Passion* zu finden sind, auch in dem Straßburger Andachtsbuch *Passio Jesu Christi* enthalten sind, dort zusammen mit Holzschnitten von Johannes Wechtlin. Dieses undatierte Werk wurde zunächst auf das Jahr 1506 datiert – und damit fünf Jahre vor Dürers *Kleiner Passion*.⁷¹¹ Diese Datierung impliziert, dass Dürer die Gedichte des Chelidoniumus für seine *Kleine Passion* aus dem früheren Straßburger Andachtsbuch *Passio Jesu Christi* übernommen hat.

Weitere Forschungen ergaben jedoch, dass die ursprüngliche Datierung des *Passio Jesu Christi* in das Jahr 1506 nicht gehalten werden konnte und auf „nach August 1508“⁷¹² korrigiert wurde. Die Begründung ist die Folgende: Die Holzschnitte von Johannes Wechtlin, die sich im *Passio Jesu Christi* finden, sind zum Teil auch in drei anderen, datierten Passionsbüchern erschienen. Dies sind das 1507 von Johannes Geiler von Kaysersberg publizierte Buch *Der text des passions oder leydens christi auß den vier euangelisten zusammen in ein sinn bracht (Ringmannsche Passion)*, das 1508 erschienene Buch *Passio domini nostri Jesu Christi* von Matthias Ringmann und das ebenfalls 1508 von Johann Schott verlegte Buch *Das leben Jesu Christi gezogen auß den vier Evangelisten*. Ein Vergleich der Holzschnitte zur *Auferstehung* in den drei Werken zeigt, dass der Druckstock in der *Ringmannschen Passion* von 1507 noch unversehrt ist, in den beiden 1508 erschienenen Werken jedoch eine Ausbrechung am linken oberen Rand aufweist. Diese Ausbrechung ist auch in dem Holzschnitt der *Auferstehung* aus dem Straßburger *Passio Jesu Christi* mit den Versen des Chelidoniumus zu sehen. Demnach muss dieses undatierte Werk nach der *Ringmannschen Passuion* (1507) entstanden sein. Lipowski und Wiener gehen davon aus, dass es noch Ende 1508 publiziert wurde. Als Grund führen sie an,

709 Vgl. Appuhn (1985), 136.

710 Vgl. Appuhn (1985), 146.

711 Vgl. Lipowsky/Wiener (2005), 39.

712 Vgl. Lipowsky/Wiener (2005), 43–44.

dass Chelidonium sich mit seinen Gedichten am Hof von Kaiser Maximilian I. empfehlen wollte.⁷¹³ Allerdings wurde Chelidonium nicht 1508, sondern erst 1514 – und damit nach dem Erscheinen der *Kleinen Passion* – nach Wien gerufen.⁷¹⁴ Zeitgleich begannen die kaiserlichen Aufträge an Dürer.⁷¹⁵ Es wäre demnach denkbar, dass der kaiserliche Hof Chelidonium erst aufgrund der Publikation seiner Gedichte in der *Kleinen Passion* nach Wien berief.

Tatsache ist, dass das Straßburger *Passio Jesu Christi* mit den Versen des Chelidonium frühestens 1507 entstanden sein kann. Dieser *terminus post quem* erlaubt nun aber keine exakte Aussage mehr hinsichtlich des genauen Publikationsjahres. Das Andachtsbuch könnte im Herbst 1508 erschienen, aber ebenso gut erst nach der *Kleinen Passion* im Jahr 1511 auf dem Markt gekommen sein. Trotz dieser Unklarheit geht die Forschung bis heute davon aus, dass das Straßburger *Passio Jesu Christi* vor der *Kleinen Passion* publiziert wurde und Dürer die Gedichte des Chelidonium in seiner *Kleinen Passion* ein zweites Mal veröffentlichte.⁷¹⁶ Aber ist diese Annahme korrekt?

Die Gedichte des Chelidonium im Vergleich zu den Holzschnitten im *Passio Jesu Christi* und den Holzschnitten der *Kleinen Passion*

Das Straßburger Andachtsbuch *Passio Jesu Christi* enthält neben den 37 Gedichten des Chelidonium, die auch in Dürers *Kleiner Passion* vorkommen, 28 Holzschnitte von Johann Wechtlin.⁷¹⁷ Lipowski und Wiener belegen, dass diese Holzschnitte ursprünglich für das 1508 datierte Straßburger Andachtsbuch *Das leben Jesu Christi gezogen auß den vier Evangelisten* von Johann Schott gestaltet wurden und erst danach ein zweites Mal im *Passio Jesu Christi* zusammen mit den Versen des Chelidonium erschienen.^{718, 719} Somit wäre anzunehmen, dass Chelidonium bei der Abfassung seiner Gedichte für das *Passio Jesu Christi* die Holzschnitte Wechtlins vorlagen und er sich daran orientierte. Ein Vergleich der Holzschnitte von Wechtlin und der Gedichte von Chelidonium im *Passio Jesu Christi* lässt jedoch erhebliche Zweifel an dieser Annahme aufkommen. Die folgenden Überlegungen sprechen vielmehr für

713 Vgl. Lipowski/Wiener (2005), 44.

714 Vgl. Scherbaum (2004).

715 Vgl. Grebe ²(2013), 103.

716 Vgl. Schneider (2002), 282 und Drescher (2005), 25.

717 Vgl. *Passio Jesu Christi salvatoris mundi vario Carminu genere F. Benedicti Chelidonij Musophili doctissime descripta cum figuris artificiosissimus Ioannis Vuechtelin*. Hrsg. von Johann Knobloch. Straßburg. Titelblatt.

718 Vgl. Lipowski/Wiener (2005), 44.

719 Das *Passio Jesu Christi* war nach der *Ringmannschen Passion* (1507), dem *Passio domini nostri Jesu Christi* (1508) sowie nach *Das leben Jesu Christi* (1508) bereits das vierte bei Knobloch in Straßburg verlegte Andachtsbuch, in dem die Holzschnitte von Wechtlin mit unterschiedlichen Texten publiziert wurden. Eine Wiederverwendung bereits gedruckter Holzschnitte war gerade bei Passionsbüchern zu dieser Zeit möglich (vgl. Lipowsky/Wiener (2005), 39.).

die These, dass die Gedichte des Chelidoniumus im Kontext von Dürers *Kleiner Passion* entstanden sind:

1. Wenn Chelidoniumus die Holzschnitte Wechtlins aus dem Andachtsbuch *Das leben Jesu Christi* kannte und als Anregung für seine eigenen Verse im *Passio Jesu Christi* nutzte, warum formuliert er dann 37 und nicht 28 Gedichte – für jeden Holzschnitt Wechtlins eines? Diese Diskrepanz führt im *Passio Jesu Christi* dazu, dass einige Passionsthemen wie die *Vertreibung der Händler*, *Veronika mit Petrus und Paulus* und *Christus bei den Emmausjüngern* zwar in Versen beschrieben werden, aber keine bildliche Umsetzung erfahren. Umgekehrt gibt es mit der *Predigt Jesu* einen Holzschnitt, der kein passendes Gedicht aufweist – hier steht eine Elegie zum *Abschied von Maria*. Warum aber sollte Chelidoniumus Gedichte ohne entsprechende Bildäquivalente verfassen oder ein vorliegendes Bildthema außer Acht lassen? In der *Kleinen Passion* findet sich dagegen für jeden der 37 Holzschnitte Dürers ein thematisch passendes Gedicht des Chelidoniumus.

2. Einige Holzschnitte des *Passio Jesu Christi* stellen Simultanszenen von zwei aufeinanderfolgenden Passionsmotiven dar. So ist auf dem Holzschnitt *Jesus vor Pilatus* im Hintergrund das Verhör *Jesus vor Herodes* zu sehen. Diesem Simultanholzschnitt sind nun aber zwei Gedichte des Chelidoniumus – *Jesus vor Pilatus* und *Jesus vor Herodes* – zugeordnet, die aus Platzgründen nicht auf die dazugehörige Textseite passen. Dieses mehrfach im *Passio Jesu Christi* auftretende Problem – ein Holzschnitt, zwei Gedichte – wird dergestalt gelöst, dass zwei aufeinanderfolgende Holzschnitte von drei Gedichten begleitet werden, wobei das mittlere Gedicht auf zwei Textseiten verteilt ist. So steht im obigen Beispiel das Gedicht zu *Jesus vor Herodes* zum Teil bei dem Simultanholzschnitt *Jesus vor Pilatus/Jesus vor Herodes*, zum Teil bei der nachfolgenden *Geißelung*. Diese Problematik hätte umgangen werden können, wenn für den Simultanholzschnitt nur ein Gedicht verfasst worden wäre, das beide Verhörsszenen vor Pilatus und Herodes thematisiert. Stattdessen schreibt Chelidoniumus für jede Verhörsszene ein eigenständiges Gedicht – passend zu den beiden Holzschnitten Dürers in der *Kleinen Passion*.

3. Dürers *Kleine Passion* beginnt mit den Holzschnitten des *Sündenfalls* und der *Vertreibung aus dem Paradies*. Diesen beiden Darstellungen ist ein 21- bzw. ein 20-zeiliges Gedicht des Chelidoniumus zugeordnet. Im *Passio Jesu Christi* werden *Sündenfall* und *Vertreibung aus dem Paradies* als Simultanholzschnitt gezeigt. Analog zu dem obigen Beispiel unter 2. können auch hier aus Platzgründen nur 12 der 20 Zeilen des zweiten Gedichts, den Versen zur *Vertreibung aus dem Paradies*, bei dem Simultanholzschnitt gezeigt werden. Die fehlenden acht Zeilen wären bei dem nachfolgenden Holzschnitt der *Verkündigung* zu erwarten. Aber dort stehen sie nicht. Das Gedicht zur *Vertreibung aus dem Paradies* bricht im *Passio Jesu Christi* nach 12 Zeilen ab.

Appuhn begründet das Fehlen dieser acht Zeilen damit, dass der Drucker sie einfach abgeschnitten habe.⁷²⁰ Lipowski und Wiener postulieren, die Verse seien „versehentlich nicht auf das nächste Blatt übernommen“⁷²¹ worden. Aber hätte Chelidonius als Textdichter einem solchen Vorgehen tatsächlich zugestimmt und sein Gedicht bei der vermeintlichen Erstpublikation im *Passio Jesu Christi* unvollständig gezeigt – zumal der Nürnberger Mönch sich wohl mit den Versen als neuer Hofdichter für Kaiser Maximilian I. empfehlen wollte?⁷²² Ebenso ist zu fragen, woher Dürer die fehlenden acht Zeilen des Gedichts zur *Vertreibung aus dem Paradies* kannte, wenn er das *Passio Jesu Christi* als Textvorlage verwendete.

Diese Gedanken legen nahe, dass die Gedichte des Chelidonius zunächst in voller Länge in der *Kleinen Passion* publiziert wurden und später im *Passio Jesu Christi* ein zweites Mal, nun aber unter Auslassung der acht Zeilen, aufgegriffen wurden. Doch wie konnte es dabei zu der Reduktion des Gedichtes kommen? Warum wurden die fehlenden Verse nicht – wie bei den anderen Simultanholzschnitten – auf der nachfolgenden Seite der *Verkündigung* gezeigt?

Ein solches Vorgehen hätte dazu geführt, dass im *Passio Jesu Christi* bei dem Holzschnitt der *Verkündigung* sowohl die acht abschließenden Zeilen zur *Vertreibung aus dem Paradies* als auch das vollständige Gedicht zur *Verkündigung* gestanden hätten. Nun greift das Gedicht der *Verkündigung* aber noch einmal die Thematik der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies auf, bevor es die Verkündigung an Maria dagegenstellt. Damit hätten auf der Textseite zur *Verkündigung* 20 der 32 Zeilen von der Sündhaftigkeit der Menschen und der Herrschaft des Todes gehandelt. Die eigentliche Botschaft der Szene, die heilsbringende Erlösung der Menschen durch das Kommen Jesu Christi, wäre dabei in den Hintergrund getreten. Somit ist denkbar, dass das Gedicht zur *Vertreibung aus dem Paradies* im *Passio Jesu Christi* bewusst gekürzt wurde, um die Dominanz der Zeit des *Alten Testaments* gegenüber der neuen Heilszeit Christi zu unterbinden.

4. Im *Passio Jesu Christi* findet sich nach der Simultanszene *Abschied von Maria/Einzug Jesu in Jerusalem* die Darstellung einer *Predigt Jesu*. Zu diesen beiden Holzschnitten wären drei passende Gedichte in der entsprechenden Reihenfolge zu erwarten. Stattdessen beschreiben die dazugehörigen Verse des Chelidonius den *Einzug Jesu in Jerusalem*, die *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (ohne Bildäquivalent) und erst dann den *Abschied von Maria*. Diese Reihenfolge stimmt in keiner Weise mit den Holzschnitten Wechtlins überein, folgt aber bezeichnenderweise der Abfolge in der *Kleinen Passion*, wobei dort jedem der drei Gedichte der passende Holzschnitt zugeordnet ist. Die Abfolge der drei Gedichte im *Passio Jesu*

720 Vgl. Schneider, Erich: „Von Pontius zu Pilatus laufen“ *Beobachtungen zu Dürers Kleiner Holzschnittpassion*. In: *50 Jahre Sammler und Mäzen*. Hrsg. im Auftrag des Historischen Verlags Schweinfurt von Uwe Müller et al.. Schweinfurt (2002), 303.

721 Lipowski/Wiener (2005), 45–46.

722 Vgl. Lipowski/Wiener (2005), 44.

Christi kann sinnvoll nur erklärt werden, wenn sie von der *Kleinen Passion* übernommen wurde.

5. Die meisten der im *Passio Jesu Christi* dargestellten Holzschnitte sind bereits in dem Andachtsbuch *Das leben Jesu Christi* von 1508 zu sehen.⁷²³ Das frühere Werk thematisiert neben der Passion auch das Marienleben und das Leben Jesu und enthält daher etliche Holzschnitte wie den *Tempelgang Mariens* oder die *Berufung der Jünger*, die im *Passio Jesu Christi* aufgrund ihrer Thematik ausgelassen wurden. Erstaunlicherweise fehlt im *Passio Jesu Christi* aber auch das Passionsmotiv der *Kreuzaufrichtung*, obwohl ein entsprechender Holzschnitt Wechtlins vorliegt. Wenn Chelidonius seine Gedichte für das *Passio Jesu Christi* geschaffen hätte, wäre zu vermuten, dass er zu allen Passionsholzschnitten Wechtlins entsprechende Verse verfasste. Doch warum sollte er gerade dieses eine Passionsthema nicht berücksichtigen? Wiederum liefert die *Kleine Passion* eine mögliche Erklärung. Auch dort fehlt das Motiv der *Kreuzaufrichtung* – als Holzschnitt und als Gedicht. Wenn die Verse des Chelidonius ursprünglich für Dürers *Kleine Passion* gestaltet und im *Passio Jesu Christi* ein zweites Mal publiziert wurden, kann das fehlende Gedicht zur *Kreuzaufrichtung* der Grund dafür gewesen sein, dass der vorhandene Holzschnitt von Wechtlin im *Passio Jesu Christi* nicht übernommen wurde.

All diese Beobachtungen unterstützen die These, dass Chelidonius seine Gedichte nicht für die Holzschnitte Wechtlins und damit auch nicht für das *Passio Jesu Christi* verfasste. Die aufgezeigten Beziehungen zwischen den Gedichten und Dürers Holzschnitten der *Kleinen Passion* lassen vielmehr vermuten, dass die Verse im Zusammenhang mit Dürers Andachtsbuch entstanden sind. Dies würde bedeuten, dass der Straßburger Verleger Knobloch für sein *Passio Jesu Christi* zum einen Wechtlins Holzschnitte aus dem früheren Andachtsbuch *Das leben Jesu Christi* (1508) und zum anderen die Gedichte des Chelidonius aus Dürers *Kleiner Passion* (1511) übernommen hat. Dabei musste er – weil Text und Bild nicht füreinander geschaffen waren – die oben genannten Kompromisse eingehen. Aus dieser These wäre zu folgern, dass das Straßburger Andachtsbuch *Passio Jesu Christi* frühestens im Jahr 1511, auf alle Fälle aber nach der *Kleinen Passion* erschienen ist.

Theoretisch bestünde auch die Möglichkeit, dass Chelidonius seine 37 Gedichte ohne vorliegende Holzschnitte als eigenständige Lyrik formulierte und Dürer sie – wie der Verleger des *Passio Jesu Christi* – übernahm. Allerdings erscheint diese Überlegung unwahrscheinlich, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden wird.

⁷²³ Vgl. *Das leben Jesu Christi* (1508).

4.3.3 Der Anteil von Dürer und Chelidonium am Gesamtkonzept der *Kleinen Passion*

Ausgehend von der obigen These, Chelidonium habe seine Gedichte im Zusammenhang mit der *Kleinen Passion* verfasst, kann nun die Frage nach einer möglichen Zusammenarbeit von Dürer und Chelidonium bei der Konzeption der *Kleinen Passion* gestellt werden. Hierbei sind drei verschiedene Ansätze denkbar:

- A. Dürer hat das Konzept der *Kleinen Passion* selbstständig entwickelt und Chelidonium mit der Gestaltung der Gedichte beauftragt.
- B. Chelidonium hat seine Verse als eigenständiges Werk verfasst, das Dürer als Anregung für seine Holzschnitte der *Kleinen Passion* diente.
- C. Dürer und Chelidonium haben die *Kleine Passion* gemeinsam konzipiert.

Diese drei Möglichkeiten sollen im Folgenden diskutiert werden.

A. Dürer hat das Konzept der *Kleinen Passion* selbstständig entwickelt und Chelidonium mit der Abfassung der Gedichte beauftragt.

Für diese These sprechen mehrere Indizien:

1. Bereits im Jahr 1498 brachte Dürer sein Buch der *Apokalypse* mit Bild und Text im Eigenverlag heraus.⁷²⁴ Somit ist auch ein von ihm selbstständig konzipiertes Andachtsbuch wie die *Kleine Passion* vorstellbar.

2. Die Szenenauswahl der *Kleinen Passion* orientiert sich weitgehend an dem 1507 in Nürnberg publizierten Andachtsbuch *Speculum passionis*.⁷²⁵ Von den darin enthaltenen 39 großen Holzschnitten finden sich 30 Bildthemen auch in der *Kleinen Passion*. Somit liegt nahe, dass Dürer das frühere Werk als Anstoß für sein eigenes Passionsbuch nutzte – unabhängig von einer Gedichtfolge des Chelidonium.

3. Auf dem Titelblatt der *Kleinen Passion* werden sowohl Dürer als auch Chelidonium namentlich genannt – allerdings in unterschiedlicher Wertigkeit (Abb. 25). Dürers Name erscheint in der ersten Zeile fettgedruckt und in großen Lettern, der Name von Chelidonium ist dagegen deutlich kleiner und erst in der dritten Zeile des Titels zu lesen. Diese Dominanz Dürers könnte die besondere Bedeutung des Künstlers bei der Ausarbeitung des Werks anzeigen.⁷²⁶

⁷²⁴ Vgl. Grebe ²(2013), 48.

⁷²⁵ Siehe Kapitel 4.1.1.

⁷²⁶ Die hervorgehobene Namensnennung Dürers im Titel der *Kleinen Passion* kann nicht allein durch die Tatsache erklärt werden, dass Dürer die *Kleine Passion* selbst druckte und publizierte, da in der ebenfalls von Dürer 1511 verlegten *Großen Passion* im Titel der Textdichter Chelidonium vor Dürer genannt wird (vgl. Fröhlich, Anke: *Der Schmerzensmann und der Landsknecht. Titelblatt der Großen Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, bearbeitet von Rainer Schoch et al.. München (2002), 181.).

4. Neben dem späteren Titelblatt existiert auch ein Probedruck, der als ursprüngliches und später verworfenes Titelblatt der *Kleinen Passion* gilt.⁷²⁷ Es zeigt Dürers Holzschnitt *Christus als Schmerzensmann* sowie die Überschrift *Passionis domini nostri iesu cristi cum figuris*. In dieser ersten Fassung des Titelblattes fehlt nicht nur der Verweis auf Chelidonius und die Gedichte. Es fehlt auch das vierzeilige Gedicht selbst, das in der späteren Version Dürers Holzschnitt begleitet. Warum aber sollte Dürer einen Titel-Holzschnitt der *Kleinen Passion* als möglichen Probedruck ohne die dazugehörigen Zeilen des Chelidonius gestalten, wenn die Gedichte als Teil des Andachtsbuchs angedacht waren? Ein solches Titelblatt erscheint wohl nur sinnvoll, wenn zum Zeitpunkt des Druckes das Gedicht des Chelidonius noch nicht als Bestandteil der *Kleinen Passion* vorlag.

B. Chelidonius hat seine Gedichte als eigenständiges Werk verfasst, das Dürer als Anregung für seine Holzschnitte der *Kleinen Passion* diente.

Für diese These ergeben sich zwei Probleme: Zum einen hat Chelidonius vor seiner Zusammenarbeit mit Dürer – soweit bekannt – keine biblisch-religiösen Gedichte, sondern vorwiegend humanistische Widmungs- und Lobgedichte verfasst.⁷²⁸ Im Jahr 1511 erschienen mit der *Kleinen Passion*, der *Großen Passion* und dem *Marienenleben* drei Andachtsbücher, die alle Holzschnitte von Dürer und Gedichte von Chelidonius aufweisen.⁷²⁹ Keines der Gedichte ist als eigenständige Publikation bekannt. Demnach scheint Chelidonius diese Verse immer im Kontext des jeweiligen Dürer-Werks verfasst zu haben. Zum anderen schreibt Chelidonius in einer Widmung am Ende der *Kleinen Passion* über seine Muse (die Gedichte): „zwei Monate alt, da sie nicht zehn Jahre verborgen bleiben kann.“⁷³⁰ Diese Worte können trotz des Antikenbezugs auf Horaz⁷³¹ als Hinweis gedeutet werden, dass Chelidonius seine 37 Gedichte der *Kleinen Passion* in kurzer Zeit gestaltete – was weniger für ein eigenständiges Werk als vielmehr für eine Auftragsarbeit sprechen würde.

C. Dürer und Chelidonius haben die *Kleine Passion* gemeinsam entwickelt.

Die obigen Argumente sprechen somit eher dafür, dass Dürer das Konzept der *Kleinen Passion* eigenständig entwickelte und Chelidonius erst später mit den Gedichten beauftragte. Allerdings stellt sich dabei die Frage, woher der Nürnberger Künstler die theologischen Impulse nahm, die er in seinen Holzschnitten verwirklichte. Die Bibelkenntnisse, die Dürer in den Darstellungen der *Kleinen Passion* beweist, sind noch durch das Eigenstudium mit einer deutschsprachigen Bibel – wohl der seines

727 Vgl. Appuhn (1985), 141.

728 Vgl. Scherbaum (2004), 117.

729 Scherbaum (2005), 25.

730 Vgl. Appuhn (1985), 136.

731 Vgl. Appuhn (1985), 136.

Patenonkels Anton Koberger aus dem Jahr 1483⁷³² – zu erklären. Trotzdem erstaunt die Souveränität, mit der Dürer die Bibeltexte in seine Bildsprache übersetzt und dabei immer wieder auch theologisch-christologische Aspekte – allen voran die ungewöhnliche Positionierung der *Höllenfahrt Christi* – inszeniert. Dies ist wohl nur zu erklären, wenn Dürer in der Zeit um 1508/09 einen kompetenten, in Bibelkunde und Hermeneutik geschulten Theologen als Gesprächspartner an seiner Seite hatte. Für diese Rolle wäre der Nürnberger Benediktinermönch Chelidoniumus prädestiniert. Dürer hätte Chelidoniumus über den gemeinsamen Freund Willibald Pirckheimer kennengelernt haben können. Zudem lag das Nürnberger Aegidienkloster, in dem Chelidoniumus um 1510 lebte, nur wenige Gehminuten von Dürers Haus am Tiergartenplatz entfernt.⁷³³ Eine Bekanntschaft zwischen Dürer und Chelidoniumus erscheint so auch ohne einen erhaltenen Briefwechsel vorstellbar.⁷³⁴

Für eine nähere Bekanntschaft der beiden Nürnberger spricht auch, dass Dürer im Jahr 1509 – zeitgleich zur Entstehung der *Kleinen Passion* – mit der Abfassung von Gedichten beginnt.⁷³⁵ In seinen Versen thematisiert er nicht nur seine eigene Frömmigkeit, sondern auch christologische Gedanken wie die Zwei-Naturen-Lehre Christi.⁷³⁶ Wiederum scheint eine solch intellektuelle Auseinandersetzung mit dogmatischen Fragenstellungen für einen theologischen Laien wie Dürer ohne professionelle Unterstützung kaum denkbar. Der dichtende Mönch Chelidoniumus könnte dabei als Vorbild und Berater gewirkt haben.

Diese Gedanken legen nahe, dass Dürer zwar federführend bei der *Kleinen Passion* war, Chelidoniumus aber als theologischer Berater einen entscheidenden Anteil am Gesamtkonzept des Andachtsbuches hatte und somit beide an der Konzeption der *Kleinen Passion* beteiligt waren. Wie eine solche Zusammenarbeit ausgesehen haben könnte, ist nicht belegt.⁷³⁷ Zum einen wäre denkbar, dass Dürer und Chelidoniumus in einer „echten Symbiose“⁷³⁸ gemeinsam und inspiriert von der Vorlage des *Speculum passionis* die endgültige Themenauswahl der *Kleinen Passion* festlegten und jeder die 37 Motive eigenständig in Bild und Text gestaltete. Zum anderen wäre aber auch vorstellbar, dass Chelidoniumus zunächst nur beratend wirkte und sich die Idee der bildbegleitenden Gedichte erst im Laufe des Entstehungsprozesses der *Kleinen Passion* entwickelte. Weitere Überlegungen müssen aufgrund fehlender Quellen zur Bekanntschaft von Dürer und Chelidoniumus Spekulation bleiben.

732 Auch in der 1498 publizierten *Apokalypse* greift Dürer bei der deutschen Ausgabe auf die *Koberger-Bibel* als Textquelle zurück (vgl. Schauerte (2012), 68.).

733 Vgl. *Der frühe Dürer* (2012), 598–603. Dort sind auf einem Stadtplan von Nürnberg aus dem Jahr 1608 das Aegidienkloster (Nummer 50) und das Wohnhaus Dürers (Nummer 40) zu sehen.

734 Vgl. Scherbaum (2004), 119.

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

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

737 Vgl. Scherbaum (2004), 119.

738 Scherbaum (2005), 25.

4.3.4 Die Holzschnitte von Dürer und die Gedichte von Chelidonius: Zwei verschiedene Wege – Eine gemeinsame Intention

Es stellt sich nun die Frage, in welcher Beziehung die Holzschnitte und die Gedichte der *Kleinen Passion* zueinanderstehen. Dabei ist zu klären, welche Parallelen bzw. Unterschiede in Bild und Text bei den einzelnen Themen auftreten und welche Konsequenzen sich daraus für die Kooperation von Dürer und Chelidonius ergeben.



99 Albrecht Dürer: *Fußwaschung*
(um 1508/09), *Kleine Passion*

Um sich dieser Fragestellung zu nähern, soll nochmals das Motiv der *Fußwaschung* (Abb. 99) betrachtet werden. Dürer wählt – wie bereits erläutert – für seine Bildkomposition die traditionelle Ikonografie mit Jesus und Petrus im Vordergrund und den Jüngern im Halbkreis im Hintergrund. Das Gedicht zur *Fußwaschung* malt dagegen ein anderes Bild:

„An den langen Bänken hin mit gebeugtem Knie, vornübergebeugt, kriechend gießt Gott allen Wasser über die Füße und trocknet dann mit langen weißen Linnen den Brüdern die Sohlen.“⁷³⁹

Die langen Bänke mit den Jüngern verweisen darauf, dass Chelidonius sein Gedicht nicht nach Dürers Holzschnitt ausrichtet.⁷⁴⁰ Allerdings deuten zwei andere Aspekte darauf hin, dass es eine Kooperation von Dürer und Chelidonius bei der Gestaltung der *Fußwaschung* gegeben haben könnte:

1. Der fehlende Dialog: Bei der Bildikonografie der *Fußwaschung* wird oft der im *Johannes-Evangelium* thematisierte Dialog zwischen Jesus und Petrus inszeniert, indem Jesus bei der Waschung innehält und sprechend-gestikulierend zu Petrus aufblickt.⁷⁴¹ Dürer lässt dieses Gespräch jedoch aus. In seinem Holzschnitt der *Kleinen Passion* ist Jesus auf das Waschen der Füße konzentriert, während Petrus sinnierend aufschaut. Die Tatsache, dass auch Chelidonius den biblischen Dialog zwischen Jesus und Petrus mit keinem Wort erwähnt, weist auf eine gezielte Absprache bei der Konzeption des Passionsthemas hin.

739 Appuhn (1985), 98.

740 Das Gedicht des Chelidonius passt eher zu dem Holzschnitt *Abendmahl und Fußwaschung* von Urs Graf (1503–1506; vgl. Graf, Urs: *Die Holzschnitte zur Passion*. Mit einer Einführung von Wilhelm Worringer. München (1923), 7).

741 Dieser Dialog wird nicht nur im *Speculum passionis* gezeigt, sondern auch im *Schatzbehalter* (1471, vgl. Fridolin, (2012), 46. Figur.) und in dem Holzschnitt der Passionsfolge von Urs Graf (um 1503–1506, vgl. Graf (1923), 7.) in Szene gesetzt.

2. Die Demut Jesu: Die Verse des Chelidonium inszenieren Jesus mehrfach in vollkommener Demut:

„Ob an ihm, dem Fürsten, größer die Demut sei oder höher noch lodern die Liebe, nicht mag man's entscheiden. [...] Uns Gläubigen trägt Christus jenen Liebesdienst auf: Denn nur demütige Liebe, die die Götter der Erde vereinigt, steigt empor zu den Höhen des Himmels.“⁷⁴²

Auch Dürer zeigt Jesus in seinem Holzschnitt nicht als strahlenden Gottessohn, sondern als demütigen Menschen.⁷⁴³ Jesus repräsentiert nicht nur die niedrigste Bildfigur, sondern hat auch die Ärmel seines Gewandes äußerst menschlich nach oben geschlagen, damit sie während des Waschens nicht nass werden. Dürer zeigt Jesus in der *Fußwaschung* nicht als königlichen Herrscher wie im *Einzug Jesu in Jerusalem* oder als eschatologisches Lamm Gottes wie im *Abendmahl*, sondern als eine Person, die sich für die Jünger erniedrigt und dessen Göttlichkeit nur durch die Handlung als solche zu erkennen ist.

Diese beiden Aspekte, die Auslassung des biblischen Dialogs und die Präsentation Jesu in menschlicher Demut, sind außergewöhnlich und legen nahe, dass Dürer und Chelidonium sich vor der Gestaltung von Bild und Text zur *Fußwaschung* auf eine übergreifende Gesamtaussage verständigt haben. Die eigentliche Ausgestaltung ist dabei unterschiedlich, wie die langen Bänke des Gedichts zeigen. Holzschnitt und Gedicht bieten dem Leser und Betrachter somit verschiedene, sich in ihrer Gesamtidee ergänzende Darstellungen einer Passionsszene.

Diese These – eine einheitliche Gesamtaussage der Passionsszene bei weitgehend eigenständiger Gestaltung von Bild und Text – kann für etliche Passions-themen der *Kleinen Passion* nachvollzogen werden. Darauf wurde bereits bei der Vorstellung der Holzschnitte verwiesen (vgl. 4.2.2), soll nun aber noch einmal in kompakter Form zusammengefasst werden⁷⁴⁴:

Sündenfall: Der paradiesische Mensch als Ursünder

Bild: Während in vielen anderen Werken zum *Sündenfall* Adam und Eva getrennt stehen und nur Eva den Apfel von der Schlange entgegennimmt, zeigt Dürer in der *Kleinen Passion* Adam und Eva als untrennbare Einheit. Dadurch ist es nicht nur Eva, sondern der Mensch an sich, der den Apfel annimmt und die Ursünde in die Welt bringt.

742 Appuhn (1985), 98.

743 Vgl. Hass (2000), 180.

744 Die folgenden Ausführungen zum Text beziehen sich wie in Kapitel 4.2.2 auf die Gedichte der *Kleinen Passion* in der Übersetzung von Maria Kisser (vgl. Appuhn (1985), 87-137.).

Text: Chelidonium verweist darauf, dass es der „homo petulans“⁷⁴⁵, der leichtfertige Mensch ist, der verwegen und frevelnd die verbotene Frucht vom Baum reißt. Die gesonderte Namensnennung von Adam und Eva erfolgt erst mit der Vertreibung aus dem Paradies.

Vertreibung aus dem Paradies und Verkündigung: Typologische Gegenstücke von Altem und Neuem Bund

Bild: Die Holzschnitte der *Vertreibung aus dem Paradies* und der *Verkündigung* zeigen mit dem Engel auf der linken Seite und den Menschen auf der rechten Seite einen analogen Bildaufbau. Auch Dürers Monogramm findet sich in beiden Holzschnitten an fast derselben, für die *Kleine Passion* ungewöhnlichen Position in der rechten oberen Ecke. Trotz der Parallelen in der Bildkomposition ist die Bildaussage jedoch typologisch verschieden: In der *Vertreibung aus dem Paradies* verstößt Gott die Menschen, in der *Verkündigung* wendet er sich ihnen zu.

Text: So wie Dürers Holzschnitt der *Verkündigung* bildkompositorisch die *Vertreibung aus dem Paradies* aufgreift, so erzählt auch das Gedicht des Chelidonium zur *Verkündigung* zunächst noch einmal die Geschichte der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies durch den Cherub, bevor es zu der Begegnung des Engels Gabriel mit Maria überleitet und damit den Gegensatz beider Ereignisse aufzeigt.

Geburt Jesu: Aufforderung zur Anbetung

Bild: In Dürers Holzschnitt sind nicht das Jesuskind, Maria und Josef, sondern die betenden Hirten die dominierenden Bildfiguren. Sie dienen dem Betrachter als Identifikationsfiguren und fordern zur Anbetung Jesu auf.

Text: Auch Chelidonium inszeniert die Anbetung als zentrale Botschaft, indem er das Gedicht nicht als Erzählung des biblischen Ereignisses, sondern als inniges Gebet an das Jesuskind gestaltet.

Einzug Jesu in Jerusalem: Jesus als königlicher Gottessohn auf dem Weg nach Golgatha

Bild: Der auf dem Esel reitende Jesus stellt die dominierende Bildfigur des Holzschnitts dar. Dessen Präsenz und Souveränität sowie der in der *Kleinen Passion* selten gezeigte Kreuznimbus verweisen auf die göttliche Herrschaft Jesu. Das verschattete Gesicht deutet bereits den Kreuzestod an.

Text: Auch Chelidonium greift den Herrschaftsanspruch auf und tituliert Jesus als König der Himmel und Erlöser der Welt, verweist aber in der letzten Zeile des Gedichts ebenfalls auf den Tod Jesu am Kreuz.

745 Appuhn (1985), lateinischer Text zum *Sündenfall*.

Vertreibung der Händler aus dem Tempel: Die Vision vom Jüngsten Gericht

Bild: Dürer präsentiert Jesus als dominierende Bildfigur und assoziiert ihn mit göttlichen Attributen wie dem Lamm Gottes und dem Licht der Welt. Das unbarmherzig-brutale Zuschlagen Jesu, der an einen Höllenschlund erinnernde Ärmel seines Gewandes sowie die bedrückend enge, dunkle Architektur können als Anspielung auf die Hölle und das Jüngste Gericht gedeutet werden.

Text: Auch das Gedicht verweist am Ende mit den Worten „Doch wird ohne Zweifel einst seine Stätte gereinigt werden durch die flammenden Peitschen der Hölle“⁷⁴⁶ eindeutig auf das Endgericht.

Abendmahl: Jesus als wahres Opferlamm in der Tradition des jüdischen Pessachlammes

Bild: Dürer lässt in seinem *Abendmahl* den traditionellen Bissen an Judas bewusst aus und rückt stattdessen das Lamm des jüdischen Pessachfestes vor dem segnenden Jesus in den Bildmittelpunkt.

Text: Auch das Gedicht erinnert zunächst an den Auszug des Volkes Israels aus Ägypten und damit an das erste Mahl des Pessachlammes, bevor es Jesus als wahres Opferlamm tituliert.

Jesus vor Hannas: Jesus als Lamm auf dem Weg zum Opferaltar

Bild: Die ungewöhnliche Bildfigur Jesu in Dürers Holzschnitt mit dem vornübergebeugten Körper, dem gesenkten Kopf und den herabhängenden Haaren erinnert an ein Schlachttier, das zum Opferaltar geführt wird. Dürer inszeniert Jesus als göttliches Opferlamm.

Text: Chelidonius tituliert nicht nur in der Szene *Jesus vor Hannas*, sondern in fast allen Gerichtsszenen der *Kleinen Passion* Jesus ebenfalls als Opferlamm.

Verspottung: Die Verspottung Jesu als Zeichen der universal-zeitlosen Sündhaftigkeit des Menschen

Bild: Dürer zeigt die Verspottung Jesu auf verschiedene Weise – Lärm, Nichtachtung, Schläge, Hohn – und transferiert das biblische Geschehen durch die zeitgenössischen Möbel und Gegenstände in das beginnende 16. Jahrhundert. Dadurch bekommt die Szene einen universalen, ewig-währenden Charakter.

Text: In seinem Gedicht fordert Chelidonius die Rachegöttinnen auf, von der Verspottung Jesu in all ihren schrecklichen Ausführungen zu berichten. Dieser Verweis auf die antike Mythologie stellt das Geschehen ebenfalls in einen universal-zeitlo-

⁷⁴⁶ Appuhn (1985), 94.

sen Kontext. Zudem wird in den Versen der Spott der Menge wie in Dürers Holzschnitt in vielfältiger Weise beschrieben.

Jesus vor Pilatus: Der Disput zwischen Pilatus und den Juden

Bild: Im Gegensatz zur traditionellen Ikonografie stellt Dürer in seinem Holzschnitt nicht das Heranführen Jesu zu Pilatus, sondern die Auseinandersetzung von Pilatus mit den die Kreuzigung fordernden Juden in den Mittelpunkt.

Text: Über die Hälfte des Gedichtes thematisiert die Kreuzigungsforderung der Juden sowie die Schuld, die das jüdische Volk damit auf sich nimmt.

Jesus vor Herodes: Verweis auf Johannes den Täufer

Bild: In Dürers Holzschnitt deuten die Gitterstäbe des Gefängnisses zu Füßen des Herodes an, dass der galiläische Herrscher für die Gefangenschaft und den Tod von Johannes dem Täufer verantwortlich ist und die Erinnerung daran in dem Verhör Jesu reflektiert.

Text: Auch das Gedicht erwähnt gleich zu Beginn den Propheten Johannes, dessen unschuldiges Blut der Ehebrecher Herodes vergossen hat.

Veronika mit Petrus und Paulus: Der Verweis auf die Alte Kirche

Bild: In dem Holzschnitt repräsentieren Petrus und Paulus die Alte Kirche des ersten nachchristlichen Jahrhunderts in Rom. Darauf verweisen auch die altertümlich gestalteten Nimben der beiden Apostelfürsten.

Text: Ebenso bezieht sich das Gedicht auf Rom, da es das im Petersdom verehrte Schweiß Tuch der Veronika als Reliquie persönlich anspricht. Ebenso findet sich der Hinweis auf die Alte Kirche, da das göttliche Bildnis im gastlichen Haus des Petrus in Rom liegt.

Kreuzigung: Die Naturereignisse beim Kreuzestod Jesu

Bild: Anders als viele Vorlagen zeigt Dürer die *Kreuzigung* vor dunklem Himmel. Damit deutet er die Finsternis an, die bei der Kreuzigung Jesu über die Welt gekommen ist.

Text: Chelidonium erwähnt nicht nur die Finsternis, sondern mit dem Zerreißen des Vorhangs im Tempel, dem Bersten der Felsen und dem Öffnen der Gräber auch weitere Naturereignisse zur Todesstunde Jesu.

Auferstehung: Christus als göttliches Licht, das den Tod besiegt

Bild: In Dürers Holzschnitt der *Auferstehung* ist am Horizont der Sonnenaufgang zu sehen, der mit seinen Strahlen die gesamte Szenerie umfängt. Diese Strahlen finden sich auch auf allen nachfolgenden Holzschnitten der *Kleinen Passion*, wobei die Strahlen von Christus als Licht der Welt auszugehen scheinen.

Text: Chelidonium verweist in seinem Gedicht zur *Auferstehung* explizit darauf, dass der auferstandene Christus selbst die allsehende Sonne ist und identifiziert ihn mit dem griechischen Lichtgott Phoebus (Apoll).

Christus erscheint Maria Magdalena: Der Auferstandene als Gärtner

Bild: Ungewöhnlicherweise folgt Dürer bei diesem Bildmotiv ikonografisch dem Text des *Johannes-Evangeliums*⁷⁴⁷ und zeigt neben Maria Magdalena den auferstandenen Christus als Gärtner mit Hut und Schaufel.

Text: Auch Chelidonium verweist in seinem letzten Vers darauf, dass Maria Magdalena Christus erkennt, auch wenn dieser sich „unter des Gärtners Gestalt“⁷⁴⁸ verbirgt.

Diese auffälligen Übereinstimmungen zwischen den Holzschnitten und den Gedichten in der *Kleinen Passion* unterstützen die obige These, dass Dürer und Chelidonium für viele – wenn nicht gar alle – Szenen der *Kleinen Passion* einen Aspekt auswählten, den sie als Botschaft in Bild und Text vermitteln wollten. Die Umsetzung in den Holzschnitten und den Gedichten können dabei durchaus verschieden sein, stellen aber sich ergänzende Zugänge zu ein- und derselben Thematik dar. Diese Unabhängigkeit der künstlerischen Gestaltung wird bei zwei Gesichtspunkten besonders deutlich:

Zum einen weisen die Gedichte etliche antisemitische Äußerungen auf, in denen – wie auch in den Passionsspielen um 1500⁷⁴⁹ – das ganze jüdische Volk für den Kreuzestod Jesu verantwortlich gemacht wird. Besonders eklatant ist dies bei dem Gedicht zu *Ecce homo*, wo es heißt: „Darauf schreien voll Blutgier Väter und Söhne, von blindem Wüten gestachelt, wie im Pferche hungrige Stiere, Schweine, Wölfe und Hunde [...]: Hinweg mit dem Schuldigen!“⁷⁵⁰ Im Gegensatz dazu zeigt Dürer in seinen Holzschnitten die jüdischen Bildfiguren eher neutral und teilweise sogar – wie in *Jesus vor Pilatus* oder *Ecce Homo* – als Identifikationsfiguren für den Betrachter.

Zum anderen finden sich in den Gedichten des Chelidonium immer wieder Bezüge zur griechischen und römischen Mythologie. Dies wird vor allem für die ersten drei Szenen *Sündenfall*, *Vertreibung aus dem Paradies* und *Verkündigung* sowie bei

747 Vgl. Joh 20,14–16.

748 Appuhn (1985), 128.

749 Vgl. Frey (1997), 211–212.

750 Appuhn (1985), 111.

der *Höllenfahrt Christi*, der *Auferstehung* und anderen nachösterlichen Szenen deutlich. Mit diesem Antikenbezug inszeniert Chelidonius die christliche Botschaft im Kontext der Weltgeschichte als universales, weltumfassendes Ereignis. In Dürers Holzschnitten kann eine solche Antikenrezeption lediglich bei der Christusfigur in den Darstellungen der *Auferstehung* und *Der ungläubige Thomas* festgestellt werden. Der Unterschied zwischen Bild und Text wird besonders bei der *Höllenfahrt Christi* deutlich, in der Dürer den Bericht des apokryphen *Nikodemus-Evangeliums* nahezu wortwörtlich verbildlicht und Chelidonius mit fünf mythologischen Eigennamen wie *Elysium*, *Cerberus* und *Paene* den humanistischen Bezug zur antiken Mythologie sucht.

Somit bieten Bild und Text in der *Kleinen Passion* dem Rezipienten zwei verschiedene, sich aber ergänzende und hinsichtlich ihrer Gesamtintention stimmige Zugänge zu einem Thema. Daher ist zu vermuten, dass es vor der Gestaltung der Holzschnitte zu einem intensiven Austausch zwischen Dürer und Chelidonius über die biblischen und apokryphen Texte, ihren jeweiligen Kontext und ihre Aussage für den christlichen Glauben kam, wobei der Nürnberger Mönch beratend wirkte. Inwiefern Holzschnitte und Gedichte dann zeitgleich entstanden oder aber Chelidonius seine Verse erst nachträglich in kurzer Zeit verfasste, kann aufgrund der Quellenlage nicht endgültig geklärt werden.

4.4 Das Gesamtkonzept der *Kleinen Passion*

4.4.1 Die Entwicklung einer These zum Gesamtkonzept der *Kleinen Passion*

Nach der Vorstellung aller Szenen der *Kleinen Passion* und der Klärung des Verhältnisses von Bild und Text soll nun nach einer möglichen Gesamtkonzeption der *Kleinen Passion* gefragt werden.

Bereits 1985 versuchte Appuhn, eine Systematik innerhalb der *Kleinen Passion* zu ermitteln. Er postuliert, dass die 37 Holzschnitte aufgrund ihrer Bildkompositionen in 12 Gruppen zu unterteilen sind. Dabei kommt der Darstellung Jesu eine entscheidende Rolle zu. Nach Appuhn bilden beispielsweise die aufeinander folgenden Szenen von *Fußwaschung*, *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* eine Bildgruppe, wobei Jesus in der mittleren Szene durch seine Bildposition erhöht erscheint.⁷⁵¹ Eine solche Deutung impliziert jedoch, dass ein Betrachter mehrere Holzschnitte vergleichend nebeneinander anschauen konnte – was bei einem gebundenen Buch nur mit Einschränkungen möglich ist. Somit erscheint die Suche nach einer anderen Konzeption sinnvoll.

⁷⁵¹ Vgl. Appuhn (1985), 156–158.

Im Folgenden wird ein neues Gesamtkonzept für Dürers *Kleine Passion* vorgestellt. Dabei steht im Gegensatz zu Appuhn nicht der künstlerische Aspekt mit den Bildkompositionen, sondern die Thematik und die Abfolge der Passionsszenen im Vordergrund. Die 37 Passionsthemen der *Kleinen Passion* können aufgrund ihres dargestellten Bildinhalts in das Titelblatt sowie drei Abschnitte unterteilt werden:

Titelblatt	<i>Christus als Schmerzensmann</i>
Prolog	Vor der Passion Jesu (7 Szenen): <i>Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, Verkündigung, Jesu Geburt, Einzug Jesu in Jerusalem, Vertreibung der Händler, Abschied von Maria</i>
Passion	Leiden, Sterben und Auferstehung Jesu Christi (22 Szenen): <i>Abendmahl, Fußwaschung, Gebet am Ölberg, Gefangennahme, Jesus vor Hannas, Jesus vor Kaiphas, Verspottung, Jesus vor Pilatus, Jesus vor Herodes, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce Homo, Handwaschung des Pilatus, Kreuztragung, Veronika mit Petrus und Paulus, Kreuzannagelung, Kreuzigung, Höllenfahrt Christi, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, Auferstehung</i>
Epilog	Szenen nach der Auferstehung Christi (7 Szenen): <i>Christus erscheint Maria, Christus erscheint Maria Magdalena, Christus bei den Emmausjüngern, Der ungläubige Thomas, Himmelfahrt, Pfingsten, Jüngstes Gericht</i>

Es fällt auf, dass Prolog und Epilog jeweils sieben Szenen umfassen. Die letzte Szene des Prologs und die erste Szene des Epilogs stellen dabei Begegnungen von Jesus/Christus mit seiner Mutter Maria dar. Diese Szenen sind einerseits typologisch-inhaltlich aufeinander bezogen: In der ersten Szene nimmt Maria Abschied von ihrem Sohn (Abb. 100), in der zweiten Szene erscheint er ihr als Auferstandener (Abb. 101). Andererseits zeigen sie aber auch analoge Bildkompositionen: Jesus bzw. Christus steht in der rechten Bildhälfte. Er hat die rechte Hand zum Redegestus erhoben, die linke ruht an seiner Seite. Sein Kopf wird von einem hellen Berg bzw. dem Kreuznimbus betont. Er wendet sich seiner Mutter Maria zu, die in der linken Bildhälfte kniet. Ein weites, helles Gewand umhüllt ihren Körper, die Hände sind zum Gebet gefaltet. Das Holztor sowie der Alkoven hinter ihr zeigen den häuslich-irdischen Bereich an

Dürer positioniert den Holzschnitt *Abschied von Maria* innerhalb der *Kleinen Passion* an einer chronologisch falschen Stelle – korrekterweise müsste diese Szene vor dem *Einzug Jesu in Jerusalem* stehen. Dies deutet darauf hin, dass der Künstler

die symmetrische Anordnung der beiden Mariendarstellungen bewusst wählte und sie als Rahmen für die eigentliche Passion Jesu gestaltete.



100 Albrecht Dürer: *Abschied von Maria*
(um 1508/09), *Kleine Passion*



101 Albrecht Dürer: *Christus erscheint Maria*
(um 1510), *Kleine Passion*

Die beiden Marienszenen stellen typologische Gegenstücke dar. Eine solche Entsprechung findet sich – ebenfalls in spiegelverkehrter Reihenfolge – auch bei den anderen Szenen von Prolog und Epilog:

Sündenfall – Jüngstes Gericht: Die erste und die letzte Szene der *Kleinen Passion* zeigen Bildmotive aus der *Genesis* und der *Apokalypse*, dem ersten und dem letzten Buch der Bibel. Sie thematisieren Anfang und Ende der Welt und rahmen so das Leben der Menschen auf der Erde, das mit dem Sündenfall der Ureltern beginnt und mit der Wiederkehr des Weltenrichters beim Jüngsten Gericht endet.

Vertreibung aus dem Paradies – Pfingsten: Auch die zweite und die vorletzte Szene der *Kleinen Passion* können typologisch aufeinander bezogen werden. So wie Gott das Menschengeschlecht nach dem Sündenfall aus dem Paradies verbannt, so wendet er sich allen Menschen an Pfingsten mit der Aussendung des Heiligen Geistes wieder zu.

Verkündigung – Himmelfahrt: Beide Szenen thematisieren Jesus Christus zwischen Himmel und Erde. Bei der *Verkündigung* kommt der Heilige Geist in Form einer Taube von Gott zu Maria und sie wird schwanger. Bei der *Himmelfahrt* fährt Christus 40 Tage nach seiner Auferstehung zu Gott in den Himmel auf.

Drei Szenen aus dem Leben Jesu vor und nach der Passion: *Geburt Jesu*, *Einzug Jesu in Jerusalem* und *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* thematisieren Begebenheiten, in denen Jesus vor seiner Passion Menschen begegnet – den Hirten, den

Bewohnern von Jerusalem, den Händlern im Tempel. Dem gegenüber verbildlichen *Der ungläubige Thomas*, *Christus bei den Emmausjüngern* und *Christus erscheint Maria Magdalena* drei nachösterliche Ereignisse, in denen Christus Jüngerinnen und Jüngern begegnet.

Diese typologischen Analogien legen nahe, dass die Abfolge der Szenen in der *Kleinen Passion* nicht willkürlich, sondern nach einem durchdachten Konzept gestaltet ist. Dies impliziert, dass auch den Passionsszenen von *Abendmahl* bis *Auferstehung* ein Konzept zugrunde liegt, das sich vor allem an den theologisch-chronologischen Inhalten orientiert. Die 22 Szenen des Passionsteils können dabei in drei Abschnitte unterteilt werden: Sechs Szenen thematisieren die Ereignisse am Abend vor Pessach (Gründonnerstag), sieben Szenen die Geschehnisse am Morgen vor Pessach (Karfreitag) und weitere sieben Szenen die Ereignisse von Golgatha und Grab (Karfreitag bis Ostermorgen):

Abend vor Pessach *Abendmahl, Fußwaschung, Gebet am Ölberg, Gefangennahme, Jesus vor Hannas, Jesus vor Kaiphas*

Verspottung

Morgen vor Pessach *Jesus vor Pilatus, Jesus vor Herodes, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce Homo, Handwaschung des Pilatus, Kreuztragung*

Veronika mit Petrus und Paulus

Golgatha und Grab *Kreuzannagelung, Kreuzigung, Höllenfahrt Christi, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, Auferstehung*

Zwei Szenen – *Verspottung* und *Veronika mit Petrus und Paulus* – nehmen dabei eine ähnliche Sonderstellung ein wie zuvor die beiden Mariendarstellungen *Abschied von Maria* und *Christus erscheint Maria*:

Verspottung: Die Evangelien berichten, dass Jesus nach dem Verhör durch den jüdischen Hohepriester Kaiphas geschlagen und verspottend gefragt wird: „Weissage uns, Christus, wer ist’s, der dich schlug?“⁷⁵². Demnach könnte diese Szene chronologisch auch zu den Ereignissen am Abend vor Pessach gerechnet werden. Bei genauerer Betrachtung von Bild und Text zeigt sich jedoch, dass sowohl Dürer als auch Chelidonius die *Verspottung* Jesu in einen universalen und zeitlosen Kontext stellen. Die *Verspottung* weist damit über das biblische Geschehen der Passion Jesu hinaus bis in die Zeit des beginnenden 16. Jahrhunderts.

⁷⁵² Mt 26,68.

Veronika mit Petrus und Paulus: Der Bericht des Schweißstuches der Veronika findet sich – ebenso wie die Erzählung der beiden Marienszenen – nicht in der Bibel, sondern in der apokryphen Literatur. Somit nimmt diese Szene schon allein durch ihre Textquelle eine besondere Rolle innerhalb der *Kleinen Passion* ein. Die Szene unterbricht das biblische Passionsgeschehen und stellt als retardierendes Element eine Zäsur innerhalb der *Kleinen Passion* dar.⁷⁵³ Zudem verweist sie durch die Datierung auf die Zeit Dürers und seiner Rezipienten.

Die beiden Szenen *Verspottung* und *Veronika mit Petrus und Paulus* nehmen Sonderstellungen innerhalb der *Kleinen Passion* ein. Ein Vergleich der Holzschnitte beider Themen offenbart zudem mehrere Analogien. So findet sich in beiden Szenen mit den Gegenständen der Dürerzeit bzw. der Datierung 1510 ein eindeutiger und für die Passionsfolge ungewöhnlicher Zeitbezug in das beginnende 16. Jahrhundert. Dürer gestaltet beide Holzschnitte als Zentralbilder mit Jesus bzw. Christus in der Bildmitte – eine Ikonografie, die in der *Kleinen Passion* sonst fast nur die nachösterlichen Szenen aufweisen. Auch Chelidoniumius verfasst seine Gedichte zur *Verspottung* und zu *Veronika mit Petrus und Paulus* nicht wie üblich als Erzählung des Passionsereignisses, sondern richtet seine Verse als persönliche Rede an die Rachegöttinnen der Dunkelheit bzw. das Antlitz Christi auf dem Tuch der Veronika. Wie schon bei den beiden Marienszenen stellen auch die *Verspottung* und *Veronika mit Petrus und Paulus* trotz kompositorischer Parallelen typologische Gegenstücke dar, wobei die universale Verachtung Jesu in der *Verspottung* durch die immerwährende Anbetung Christi in *Veronika mit Petrus und Paulus* aufgehoben wird.

4.4.2 Eine These zum Gesamtkonzept der *Kleinen Passion*: Die Passion Jesu als Zentrum der christlichen Heilsgeschichte

Diese Überlegungen zeigen, dass fünf der 37 Szenen der *Kleinen Passion* – das Titelblatt, die beiden Mariendarstellungen sowie *Verspottung* und *Veronika mit Petrus und Paulus* – Sonderstellungen innerhalb der Passionsfolge einnehmen. Sie stehen an chronologischen Schnittstellen des Passionsgeschehens und laden den Betrachter als Denkbilder⁷⁵⁴ durch ihr retardierendes Element zum Innehalten ein. Daraus ergibt sich die folgende These für die Gesamtkonzeption der *Kleinen Passion*:

Dürers *Kleine Passion* besteht aus fünf Denkbildern und fünf Blattfolgen. Die Denkbilder stellen aufgrund ihres Inhalts und ihrer Gestaltung Zäsuren im Passionsgeschehens dar und fordern den Betrachter zwischen den Blattfolgen zur Meditation und Reflexion des Gesehenen auf. Die Blattfolgen haben dagegen eher erzählenden Charakter und bringen das Passionsgeschehen voran.

⁷⁵³ Vgl. Appuhn (1985), 117.

⁷⁵⁴ Zum Ausdruck „Denkbild“ vgl. Schauerte (2012), 82 und 96.

Tabelle 5: These zur Gesamtkonzeption der *Kleinen Passion*

Chronologie	Blattfolge	Denkbild
		<i>Christus als Schmerzensmann</i>
Vor der Passion (6 Szenen)	<i>Sündenfall</i>	
	<i>Vertreibung aus dem Paradies</i>	
	<i>Verkündigung</i>	
	<i>Geburt Jesu</i>	
	<i>Einzug Jesu in Jerusalem</i>	
	<i>Vertreibung der Händler</i>	
		<i>Abschied von Maria</i>
Abend vor Pessach Gründonnerstag (6 Szenen)	<i>Abendmahl</i>	
	<i>Fußwaschung</i>	
	<i>Gebet am Ölberg</i>	
	<i>Gefangennahme</i>	
	<i>Jesu vor Hannas</i>	
	<i>Jesu vor Kaiphas</i>	
		<i>Verspottung</i>
Morgen vor Pessach Karfreitag (7 Szenen)	<i>Jesu vor Pilatus</i>	
	<i>Jesu vor Herodes</i>	
	<i>Geißelung</i>	
	<i>Verspottung</i>	
	<i>Ecce Homo</i>	
	<i>Handwaschung des Pilatus</i>	
	<i>Kreuztragung</i>	
		<i>Veronika mit Petrus und Paulus</i>
Von Golgatha zum Grab Karfreitag bis Ostermorgen (7 Szenen)	<i>Kreuzannagelung</i>	
	<i>Kreuzigung</i>	
	<i>Vorhölle</i>	
	<i>Kreuzabnahme</i>	
	<i>Beweinung</i>	
	<i>Grablegung</i>	
	<i>Auferstehung</i>	
		<i>Christus erscheint Maria</i>
Nach der Auferstehung (6 Szenen)	<i>Christus erscheint Maria Magdalena</i>	
	<i>Christus bei den Emmausjüngern</i>	
	<i>Der ungläubige Thomas</i>	
	<i>Himmelfahrt</i>	
	<i>Pfingsten</i>	
	<i>Jüngstes Gericht</i>	

Dies bedeutet für die Szenenfolge (Tabelle 5): Die *Kleine Passion* beginnt mit dem Titelblatt *Christus als Schmerzensmann*. Dieses Denkbild wirkt wie eine Überschrift der gesamten Folge und thematisiert die immerwährende Sündhaftigkeit des Menschen und die daraus folgende ewige Passion Jesu. In den sechs Szenen des Prologs wird der christliche Heilsweg vom Paradies über die Verkündigung und die Geburt Jesu bis zum ersten Wirken Jesu in Jerusalem formuliert und damit die Passionsgeschichte vorbereitet. Das Denkbild *Abschied von Maria* stellt inhaltlich und bildkompositorisch den Übergang vom Leben Jesu zur Passion dar. Die nun folgenden sechs Szenen erzählen von den Ereignissen am Vorabend des Pessachfestes (Gründonnerstag), vom Abendmahl bis zum Verhör vor dem jüdischen Hohepriester Kaiphas. Das Denkbild der *Verspottung* greift die Thematik des Titelblattes auf und konfrontiert den zeitgenössischen Betrachter durch den aktuellen Zeitbezug in ungewöhnlicher Weise mit dessen eigener Schuld am Leid Jesu. Die nächsten sieben Szenen erzählen von den Ereignissen am Morgen vor Pessach (Karfreitag) vom Verhör des Pilatus bis zum Weg Jesu nach Golgatha. Das Denkbild *Veronika mit Petrus und Paulus* stellt eine retardierende Zäsur in der biblischen Passionserzählung dar und kann durch die immerwährende Anbetung Jesu Christi als Gegenstück zum Denkbild der *Verspottung* angesehen werden. In den nun folgenden sieben Szenen werden die Ereignisse von Golgatha bis zum Grab vorgestellt, von der Kreuznagelung bis zur Auferstehung. Das Denkbild *Christus erscheint Maria* leitet von Passion und Auferstehung zu den nachösterlichen Begebenheiten über. Die apokryphe Szene stellt das Gegenstück zu dem Denkbild *Abschied von Maria* dar. Die abschließenden sechs Szenen des Epilogs können typologisch mit den sechs Szenen des Prologs assoziiert werden. Beide Abschnitte rahmen das zentrale Passionsgeschehen und stellen Tod und Auferstehung Jesu Christi in den Kontext der göttlichen Heilsgeschichte.

Es sei angemerkt, dass der Höhepunkt der Passionsgeschichte – die Ereignisse von Karfreitag bis Ostermorgen (*Jesus vor Pilatus* bis *Auferstehung*) – in zwei Blattfolgen von je sieben Szenen gestaltet ist. Die Zahl Sieben hat nicht nur in der antiken Philosophie und der jüdischen Religion, sondern auch in der christlichen Zahlenmystik eine besondere Bedeutung.⁷⁵⁵ So werden unter anderem die Ereignisse der Passion Jesu traditionell in dem Gebet *Sieben Tagzeiten* zusammengefasst. Auch Dürer formulierte im Jahr 1509 – und damit zeitgleich zur *Kleinen Passion* –

⁷⁵⁵ Im Judentum steht die Zahl Sieben als kosmisch-astronomische Ordnungszahl für das geschlossene und vollkommene Ganze (7 Schöpfungstage). Im *Neuen Testament* kommt die Zahl Sieben an wichtigen Stellen vor (7 Seligpreisungen, 7 Vaterunserbitten, 7 Sendgemeinde des Johannes in der Apokalypse). Ebenso hat die Zahl Sieben im hellenistischen Umfeld eine große Rolle (7 zackiger Strahlenkranz des Sol Apollo, 7 Weltwunder). Und auch in der christlichen Kirche und christlichen Kunst hat die Zahl Sieben ihre besondere Bedeutung (7 Sakramente, 7 Schmerzen und 7 Freuden Mariens). Vgl. Dinkler-von Schubert, Erika: *Sieben*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 4. Saba, Königin von - Zypresse, Nachträge; Stichwortverzeichnis Englisch und Französisch*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum. Freiburg im Breisgau (1994), Spalte 154–155.

das Gebet *Sieben Tagzeit*, das er zusammen mit einem Holzschnitt der *Kreuzigung* als Andachtsflugblatt publizierte.⁷⁵⁶ Ebenso wird in der von Koberger herausgegebenen *Schedelschen Weltchronik* (1473) die Heilsgeschichte in sieben Weltzeitaltern vorgestellt, wobei das letzte Zeitalter die Zeit Jesu beschreibt.⁷⁵⁷ Die Tatsache, dass in dem Gesamtkonzept der *Kleinen Passion* nur die zentralen Szenen der Passionsgeschichte mit der Zahl Sieben assoziiert sind, unterstreicht die Sonderstellung, die die Passion Jesu im heilgeschichtlichen Kontext der Weltgeschichte einnimmt.

Dürers *Kleine Passion* ist ein Andachtsbuch, das vorwiegend zum privaten Gebet genutzt werden sollte.⁷⁵⁸ Dabei erscheint es kaum vorstellbar, dass alle 37 Szenen der Passionsfolge in einer Andacht meditativ betrachtet werden konnten. Das hier vorgestellte Gesamtkonzept der *Kleinen Passion* mit den retardierend-wirkenden Denkbildern an chronologischen Schnittstellen böte dem Rezipienten sinnvolle Haltepunkte innerhalb der Folge, so dass die 37 Passionsthemen in mehreren aufeinanderfolgenden Andachten spiritueller erlebt und für die Seelenheil reflektiert werden konnten.

4.5 Das Zielpublikum und der Stellenwert der *Kleinen Passion* innerhalb der Andachtsliteratur des beginnenden 16. Jahrhunderts

In der älteren Literatur werden die Holzschnitte der *Kleinen Passion* oft als einfach und volkstümlich beschrieben. So sieht Winkler die Folge als „eine zu Herzen gehende schlichte und volkstümliche Fassung der biblischen Geschichte“⁷⁵⁹. Musper beschreibt sie als „keineswegs [...] so befriedigend für den Kenner wie die Kupferstichpassion.“⁷⁶⁰ Und Wölfflin bezeichnet die Gesamtkonzeption als umständlich und manche Holzschnitte als oberflächlich, resümiert aber abschließend wohlwollend: „In den meisten Fällen ist doch trotz der Schlichtheit eine schöne Feierlichkeit erreicht.“⁷⁶¹ Erst 2002 stellt Schneider die große Erzählfreude, die Einbindung der Passion Jesu in das christliche Heilsgeschehen und die Nähe zum Betrachter heraus und bewertet die *Kleine Passion* trotz ihrer Volkstümlichkeit als „Meisterschaft in der Druckgrafik“⁷⁶².

Gerade die immer wieder erwähnte Volksnähe der *Kleinen Passion* lässt vermuten, Dürer habe dieses Andachtsbuch für das einfache Volk geschaffen. Die obigen Analysen zeigen jedoch, dass diese Annahme nicht zutrifft. Folgende Argumente sprechen für ein gebildetes Publikum als Rezipienten der *Kleinen Passion*:

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

757 Vgl. Schauerte (2012), 84.

758 Vgl. Appuhn (1985), 147.

759 Winkler (1957), 215.

760 Musper (1952), 148.

761 Wölfflin (1943), 224–225.

762 Schneider *Die Kleine Passion* (2002), 283.

1. Der lateinische Text der Gedichte sowie des Titels und der Widmungen weist eindeutig auf ein gebildetes Zielpublikum hin.⁷⁶³

2. Die Gedichte des Chelidoniumus sind nicht nur in lateinischer Sprache, sondern auch in wechselnden metrischen Formen⁷⁶⁴ – einer sapphischen Hymne, einer choriambischen Ode oder in epischen Versen⁷⁶⁵ – verfasst. Dieser Verweis auf die antike Dichtkunst in Kombination mit einer Vielzahl von Anspielungen auf die antike Mythologie setzt ein intellektuelles und humanistisch gebildetes Publikum voraus.⁷⁶⁶

3. Bei genauer Betrachtung der Holzschnitte fallen Dürers detaillierte Änderungen im Sinne einer *variatio* gegenüber den künstlerischen Vorlagen auf, die der Bildaussage oft eine tiefergehende theologische Bedeutung geben. Ein zeitgenössischer Betrachter der *Kleinen Passion* konnte diese subtile Differenziertheit in Dürers Holzschnitten nur erkennen, wenn er neben Textkenntnissen in kanonischer und apokrypher Literatur auch in zeitgenössischer Kunst und theologischen Fragen bewandert war.

4. In seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* notiert Dürer im Jahr 1520, dass er in Antwerpen „16 kleiner Passion pro 4 gulden“⁷⁶⁷ verkauft habe. Dies ergibt einen Preis von $\frac{1}{4}$ Gulden für eine *Kleine Passion*. An anderer Stelle seines niederländischen Tagebuchs vermerkt Dürer, dass die Passionsfolge deutlich teurer war, wenn nur ein einzelnes Exemplar gekauft wurde: „Jch hab ein holcz Passion verkaufft umb 12 stüber.“⁷⁶⁸ – was einem Preis von ca. $\frac{1}{2}$ niederländischen Gulden entsprach.⁷⁶⁹ In dem *Haushaltsbuch des Anton Tucher* aus Nürnberg ist vermerkt, dass eine Magd oder ein Knecht um das Jahr 1512 ca. 6 Gulden als Jahreslohn erhielten.⁷⁷⁰ Für ein einzelnes Exemplar der *Kleinen Passion* hätten einfache Bedienstete demnach ein Monatsgehalt zahlen müssen – was kaum vorstellbar ist.

Trotz dieser Verweise auf ein intellektuelles und vermögendes Zielpublikum ist die Volkstümlichkeit der Holzschnitte nicht zu leugnen. Dürers Darstellungen orientieren sich oft an der traditionellen deutschen Ikonografie, die dem zeitgenössischen Betrachter von Altarbildern bekannt war. Ebenso konzentriert Dürer die Figuren und die Handlung auf das Wesentliche.⁷⁷¹ Dadurch konnten sich auch weniger gebildete Rezipienten mit den Holzschnitten auseinandersetzen, ohne die

763 Auch Scherbaum sieht als Rezipienten der *Kleinen Passion* ein gebildetes Publikum, „etwa Adlige, Patrizier, vermögende Kaufleute und gehobene Kleriker, die die Bildrhetorik und Ikonografie genauso beherrschten wie die lateinische Sprache.“ (Scherbaum (2005), 36.).

764 Vgl. Appuhn (1985), 147.

765 Vgl. Appuhn (1985), 91, 104 und 114.

766 Auch Appuhn weist darauf hin, dass die lateinischen Gedichte des Chelidoniumus in der *Kleinen Passion* auf ein humanistisch gebildetes Zielpublikum hindeuten (vgl. Appuhn (1985), 147.).

767 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 152.

768 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 157.

769 Rupprich gibt als Umrechnung an: 1 niederländischer Philippsgulden = 25 stüber. Daraus ergibt sich für eine *Kleine Passion* ein Preis von 0,48 Philippsgulden (vgl. Rupprich (1956), 179, Anmerkung 4.).

770 Vgl. *Anton Tuchers Haushaltsbuch* (1877), 160–163.

771 Vgl. Schneider *Die Kleine Passion* (2002), 284.

versteckten theologischen Anspielungen erkennen oder verstehen zu müssen. Dürers Bestreben, den Bibeltext oft wortgetreu in seinen Darstellungen zu inszenieren, könnte ebenfalls darauf verweisen, dass er auch das einfachere, aber interessierte Volk als Zielpublikum im Blick hatte.

Dürer druckte die *Kleine Passion* im Eigenverlag.⁷⁷² Damit trug er das finanzielle Risiko der Publikation. Somit erscheint sein Interesse an einem breiten Zielpublikum plausibel. Mit der großen Textnähe und der offensichtlichen Schlichtheit seiner Holzschnitte spricht er das weniger gebildete, aber interessierte Publikum an. Mit den lateinischen Gedichten und den humanistisch-theologischen Anspielungen in den Holzschnitten und Gedichten ist das Andachtsbuch jedoch auch für das intellektuelle Publikum weit mehr als eine schlichte Passion. Die Tatsache, dass Dürer in Antwerpen die *Kleine Passion* dem Botschafter von Portugal, dem Adligen Wolf von Roggendorf, dem Künstler Meister Jakob und dem Musiker Johann von dem Winckel⁷⁷³ vermachte, zeigt das breite Spektrum, das er selbst für seine Passionsfolge andachte.

Die *Kleine Passion* war innerhalb der zeitgenössischen Andachtsliteratur des beginnenden 16. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht ein Novum. Dürer kombiniert seine Holzschnitte nicht mit einem deutschen Text – wie im *Schatzbehalter* (1491)⁷⁷⁴ oder in der Evangelienharmonie *Das Leben Jesu Christi* (1508)⁷⁷⁵ – sondern wählt die lateinische Sprache. Im Gegensatz zum *Speculum passionis* werden die Holzschnitte nicht von einem prosaischen Lehrtext mit Bibel- und Kirchenväterziten sowie Gebeten, sondern von Gedichten nach antikem Versmaß begleitet. Lipowski und Wiener postulieren, dass gerade die Verse des Chelidonius dazu führen, dass die *Kleine Passion* „die Passionar- und Andachtsliteratur formal sublimiert und inhaltlich den modernsten theologischen und literarischen Ansprüchen angepaßt wurde.“ Allerdings können – wie gezeigt werden konnte – auch Dürers Holzschnitte mit ihrer theologischen Intention, ihrer neuartigen rezeptionsästhetischen Gestaltung und vor allem durch die Interaktion des Künstlermonogramms mit dem Betrachter als revolutionär bezeichnet werden. Tatsache ist: Die *Kleine Passion* sprengt in Text und Bild alles, was in Nürnberg und darüber hinaus im Alten Reich für die Gattung eines Andachtsbuches um 1511 bekannt war.

Dürer und Chelidonius gestalteten mit der *Kleinen Passion* ein neues Andachtsbuch-Konzept, das sich nicht nur mit seiner Gleichwertigkeit von Bild und Text von den Vorgängerwerken abhebt, sondern auch keinen Lehrtext mehr bemüht, um dem Leser und Betrachter das Passionsthema zu erläutern.⁷⁷⁶ Vielmehr stellen

772 Vgl. Schneider *Von Pontius zu Pilatus laufen* (2002), 300.

773 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 154, 164, 174 und 157.

774 Vgl. Fridolin (2012).

775 Vgl. *Das leben Jesu Christi* (1508).

776 Vgl. Lipowsky/Wiener (2005), 55. Wie gezeigt werden konnte, sind jedoch auch Dürer Holzschnitte der *Kleinen Passion* theologisch, vor allem aber hinsichtlich der Betrachterrezeption innovativ.

Dürers Holzschnitte und die Gedichte des Chelidonium persönliche Glaubenszeugnisse dar, die den Rezipienten der *Kleinen Passion* ebenfalls zu einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Passion Jesu auffordern. Es geht nicht mehr darum, vorgegebenes Wissen zu verinnerlichen, sondern sich eigenständig mit den Passionsereignissen auseinanderzusetzen. Dabei setzen Dürer und Chelidonium neben einer genauen Kenntnis der Passionsgeschichte auch eine unmittelbare Beziehung des Rezipienten zu Gott voraus. Damit stellen sie sich einerseits in die mittelalterliche Tradition der spirituellen Mystik und nehmen andererseits Luthers Idee des *Priestertums aller Gläubigen* vorweg. Nur wenige Jahre später im Jahr 1520 wird Martin Luther genau diese unmittelbare Beziehung des Gläubigen zu Gott thematisieren, die Dürer und Chelidonium in der *Kleinen Passion* proklamieren, wenn er in seiner Schrift *Von der Freiheit eines Christenmenschen* schreibt:

„Vbir das seyn wir prister / das ist noch vil mehr / denn kunig sein / darumb / das das priestertum vns wirdig macht fur gott zu treten“¹,

„Über das hinaus sind wir Priester. Das ist noch viel mehr als König zu sein, weil uns das Priestertum würdig macht, vor Gott zu treten“²

Die *Kleine Passion* stellt somit ein poetisches und persönliches Glaubenszeugnis von Dürer und Chelidonium dar, das ein breites Publikum ansprechen und dieses zu einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Passion Jesu als Höhepunkt des christlichen Heilsgeschehens animieren möchte.

1 Luther, Martin: *Von der Freiheit eines Christenmenschen*. Kommentiert und herausgegeben von Jan Kingreen mit einer Einleitung von Ruth Slenczka. Tübingen (2017), 56.

2 *Martin Luther* (2017), 57.