

5 Dürers *Kupferstichpassion*

In den Jahren 1507 bis 1513 schuf Dürer seine *Kupferstichpassion*.⁷⁷⁷ Die 16 Blätter, die ein kleines Format von 115–119 mm zu 71–75 mm aufweisen, wurden von Dürer ohne Text und ungebunden publiziert.⁷⁷⁸ Panofsky sieht Dürers *Kupferstichpassion* als tiefsinnigeres Gegenstück zur zeitgleich entstandenen *Kleinen Passion*.⁷⁷⁹ Die in Dürers Oeuvre neue clair-obscur-Technik⁷⁸⁰ taucht die Kupferstiche mit den Hell-Dunkel-Kontrasten in eine oftmals geheimnisvolle Atmosphäre und verleiht der Passionsfolge eine einheitliche Ästhetik.⁷⁸¹ Die Figurenzahl ist auf ein Minimum reduziert, Architektur, Physiognomie und Kleidung sind sorgfältig herausgearbeitet.⁷⁸² Die Tatsache, dass Dürer auf seiner Reise in die Niederlande 1520/21 seine *Kupferstichpassion* als Geschenk an Margarethe von Österreich, die Schwester von Kaiser Maximilian I. und Statthalterin der burgundischen Niederlande, überbrachte,⁷⁸³ zeigt den hohen Stellenwert, den die gestochene Passionsfolge auch für Dürer selbst besaß.

Im Folgenden soll Dürers *Kupferstichpassion* vorgestellt und interpretiert werden. Anders als bei der *Kleinen Passion* werden die 16 Blätter nicht in chronologischer Reihenfolge des Passionsgeschehens, sondern anhand von vier Fragestellungen betrachtet. Diese sind:

1. Aufbau und Genese: Welche Blätter gehören zur *Kupferstichpassion*, welche Vorbilder nutzt Dürer für seine Szenen und wie entwickelt er das Konzept der Folge?
2. Rezeptionsästhetik: Mit welchen künstlerischen Mitteln gelingt es Dürer, den Betrachter in einer psychologisierenden Weise in das Bildgeschehen einzubeziehen?
3. Theologie: Welches Jesusbild und welche besonderen theologischen Aspekte werden in der Passionsfolge inszeniert?
4. Bildtheorie: Welche Beziehung besteht zwischen der *Kupferstichpassion* und den zeitgleich von Dürer formulierten kunsttheoretischen Schriften in seinem *Lehrbuch der Malerei*?

777 Vgl. Scherbaum, Anna: *Die Kupferstich-Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I*. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001), 125.

778 Vgl. Panofsky ²(1995), 188.

779 Vgl. Panofsky ²(1995), 187.

780 Vgl. Panofsky ²(1995), 193.

781 Vgl. Scherbaum *Die Kupferstich-Passion* (2001), 126.

782 Vgl. Panofsky ²(1995), 189.

783 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 155.

Die einzelnen Kupferstiche werden dabei bei den für sie wichtigsten Aspekten bildlich vorgestellt. Da bei der Analyse der *Kleinen Passion* ausführlich auf die zugrunde liegenden biblischen und apokryphen Textquellen der Passions szenen eingegangen wurde,⁷⁸⁴ werden diese bei der Betrachtung der *Kupferstichpassion* als bekannt vorausgesetzt und nur in Einzelfällen genauer ausgeführt.

5.1 Aufbau und Genese der *Kupferstichpassion*

Zunächst wird die *Kupferstichpassion* hinsichtlich ihres Aufbaus und ihrer Genese untersucht. Dabei sollen drei Themenbereiche diskutiert werden:

1. die Zusammensetzung der *Kupferstichpassion*,
2. die inhaltlichen und stilistischen Vorbilder der *Kupferstichpassion*,
3. die Entstehungsgeschichte der *Kupferstichpassion*.

5.1.1 Die Zusammensetzung der *Kupferstichpassion*

Die 16 Blätter der *Kupferstichpassion* wurden nicht wie die *Kleine Passion* und die *Große Passion* in gebundener Form, sondern als lose Blätter publiziert. Daher ist nicht gesichert, welche Kupferstiche tatsächlich der Passionsfolge angehören. In seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* von 1520/21 erwähnt Dürer „ein kupfer Passion“⁷⁸⁵, „gestochene Passion“⁷⁸⁶ oder „Passion in kupffer“⁷⁸⁷. Der Ausdruck *Passion* verweist auf eine Passionsfolge, da Dürer auch für seine beiden Passionsbücher die Begriffe „grossen Passion“⁷⁸⁸ und „klein passion“⁷⁸⁹ verwendet. Angaben zu Auswahl und Anzahl der Bilder sowie deren Reihenfolge fehlen jedoch. Daher muss zunächst gefragt werden, ob tatsächlich alle 16 Blätter der *Kupferstichpassion* zugerechnet werden können.

Obwohl die *Kupferstichpassion* aus Einzelblättern besteht, gab es bereits früh gebundene Exemplare, die Rückschlüsse auf die Zusammensetzung der Passionsfolge zulassen. Nach Meder sind in den erhaltenen gebundenen Ausgaben mit Ausnahme von *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* immer alle 15 Kupferstiche vorhanden.⁷⁹⁰ Somit scheint nur das Schlussblatt der Apostelgeschichte innerhalb der *Kupferstichpassion* fraglich zu sein.

784 Siehe Kapitel 4.2.

785 *Dürer: Schriftlicher Nachlass Band 1* (1956), 161.

786 *Dürer: Schriftlicher Nachlass Band 1* (1956), 152.

787 *Dürer: Schriftlicher Nachlass Band 1* (1956), 154.

788 *Dürer: Schriftlicher Nachlass Band 1* (1956), 154.

789 *Dürer: Schriftlicher Nachlass Band 1* (1956), 154.

790 Vgl. *Dürer-Katalog: ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*. Hrsg. von Joseph Meder. Wien (1932), 70–71.

Ein ähnliches Ergebnis ergibt sich, wenn die 16 Darstellungen von Dürers *Kupferstichpassion* im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Passionsfolgen um 1500 hinsichtlich der ausgewählten Passionsszenen betrachtet werden (Tabelle 6).

Tabelle 6: Die 16 Szenen aus Dürers *Kupferstichpassion* im Vergleich zu anderen Passionsfolgen um 1500

	Titelblatt	Jesus am Ölberg	Gefangennahme	Jesus vor Kaiphas	Jesus vor Pilatus	Geißelung	Dornenkrönung	Ecce Homo	Handwaschung Pilatus	Kreuztragung	Kreuzigung	Höllenfahrt Christi	Beweinung	Grablegung	Auferstehung	Petrus und Johannes
Dürer <i>Kupferstichpassion</i> (1507–1513)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Schongauer <i>Kupferstichpassion</i> (um 1475)		x	x	x		x	x	x	x	x	x			x	x	
von Meckenem <i>Kupferstichpassion</i> (um 1480)		(x)	x	x		x	x	x	x	x	x	(x)	x	(x)	x	
Dürer <i>Große Passion</i> (um 1496–1511)	x	x	x			x		x		x	x	x	x	(x)	x	
Dürer <i>Grüne Passion</i> (1504)		x	x	x	x	x	x	x		x	x		x	(x)		
Schäufelein u.a. <i>Speculum passionis</i> (1507)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Dürer <i>Kleine Passion</i> (1508/09–11)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Cranach <i>Holzschnittpassion</i> (1509)		x	x	x		x	x	x	x	x	x		x	x	x	
Altdorfer <i>Holzschnittpassion</i> (1513)		x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Anmerkung: Die in Klammern gesetzten Passionsszenen (x) sind nicht in eigenständigen Blättern, sondern in einer Simultanszene zu sehen.

Bei einem Vergleich von Dürers *Kupferstichpassion* mit der *Kupferstichpassionen* von Schongauer (um 1475)⁷⁹¹ und Israhel von Meckenem (um 1480)⁷⁹², Dürers *Großer Passion* (um 1496 bis 1511)⁷⁹³ und Dürers *Grüner Passion* (1504)⁷⁹⁴, dem *Speculum passionis* (1507)⁷⁹⁵, Dürers *Kleiner Passion* (1508/9 bis 1511)⁷⁹⁶ sowie den *Holzschnittpassionen* von Cranach (1509)⁷⁹⁷ und Altdorfer (1513)⁷⁹⁸ ergeben sich folgende Aspekte:

1. Es gibt etliche Passionsszenen, die sich in allen oder fast allen aufgeführten Folgen finden. Dies sind *Gebet am Ölberg*, *Gefangennahme*, *Jesus vor Kaiphas*, *Geißelung*, *Dornenkrönung*, *Ecce Homo*, *Handwaschung des Pilatus*, *Kreuztragung*, *Kreuzigung*, *Höllenfahrt Christi*, *Beweinung*, *Grablegung* und *Auferstehung*. Für diese Passionsszenen kann postuliert werden, dass sie um 1500 traditionell zu einer Passionsfolge gehörten. Daher ist nicht anzunehmen, dass Dürer seine *Kupferstichpassion* publizierte und eines dieser Bildmotive gleichzeitig nur als Einzelblatt herausbrachte.

2. In Dürers *Kupferstichpassion* findet sich eine Darstellung zu *Jesus vor Pilatus*. Erstaunlicherweise fehlt dieses Bildmotiv in fünf der neun oben aufgeführten Passionsfolgen. Anscheinend hatte diese Passionsszene weniger Gewicht als die vergleichbare Szene *Jesus vor Kaiphas*, die in allen neun Passionsfolgen berücksichtigt ist. Trotzdem ist Dürers Kupferstich *Jesus vor Pilatus* der Passionsfolge zuzurechnen, da diese Darstellung inhaltlich kaum als meditatives Einzelblatt denkbar ist.

3. Unter den oben aufgeführten sieben ungebundenen Passionsfolgen findet sich nur in Dürers *Kupferstichpassion* ein Titelblatt. Dies könnte darauf verweisen, dass Dürers Kupferstich *Christus als Schmerzensmann* nicht zu der Passionsfolge gehört, sondern ein unabhängiges Einzelblatt darstellt. Allerdings findet sich sowohl in Dürers *Großer Passion* als auch in seiner *Kleinen Passion* jeweils ein Titelblatt, das den leidenden Christus thematisiert.⁷⁹⁹ Von daher erscheint die Darstellung *Christus als Schmerzensmann* als Titelblatt der *Kupferstichpassion* plausibel.

4. Dagegen ist das Schlussblatt von Dürers *Kupferstichpassion* – *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* – ungewöhnlich. Es kommt in keiner anderen zeitgenös-

791 Die Darstellungen von Schongauers *Kupferstichpassion* finden sich in: Martin Schongauer, *das Kupferstichwerk* (1991), 79–101.

792 Die Darstellungen der *Kupferstichpassion* von Israhel von Meckenem finden sich in: Warburg (1930), Tafel 12–17.

793 Die Darstellungen von Dürers *Großer Passion* finden sich in: *Die drei großen Bücher von Albrecht Dürer*²(1986), 49–71.

794 Die Darstellungen von Dürers *Grüner Passion* finden sich in: Winkler (1937), Abb. 298–314.

795 Die Darstellungen des *Speculum passionis* finden sich in: Pinder (1986).

796 Die Darstellungen von Dürers *Kleiner Passion* finden sich in: *Die Kleine Passion* (1985).

797 Die Darstellungen von Cranachs *Holzschnittpassion* finden sich in: Geisberg (1974), 509–522.

798 Die Darstellungen von Altdorfers *Holzschnittpassion* finden sich in: Geisberg (1974), 11–15.

799 Vgl. Hass (2000), 224 und 226.

sischen Passionsfolge vor⁸⁰⁰ und stellt zudem ein Ereignis der Apostelgeschichte⁸⁰¹ dar. Daher muss seine Zugehörigkeit zu Dürers *Kupferstichpassion* in Frage gestellt werden.

Sowohl die Auswertung der frühen gebundenen Bücher der Passionsfolge als auch die Analyse mehrerer Passionsfolgen aus der Zeit um 1500 legen nahe, dass 15 der 16 Darstellungen tatsächlich Dürers *Kupferstichpassion* zugerechnet werden können. Lediglich bei dem Blatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* erscheint die Zugehörigkeit fraglich.

5.1.1.1 Stellt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* das Schlussblatt der *Kupferstichpassion* dar?

Im Jahr 1513 schuf Dürer den Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (Abb. 102). Da das Blatt in den frühen gebundenen Ausgaben der *Kupferstichpassion* wie in dem Exemplar des sächsischen Kurfürsten Friedrich III. fehlt,⁸⁰² wurde die Zugehörigkeit des Blattes zu der Passionsfolge immer wieder in Frage gestellt.⁸⁰³ Allerdings führt bereits Bartsch⁸⁰⁴ im Jahr 1808 alle 16 Stiche für die *Kupferstichpassion* an. Dem folgen die meisten Kunsthistoriker, unter anderem Heller (1927)⁸⁰⁵, Panofsky (1943)⁸⁰⁶ und Scherbaum (2001)⁸⁰⁷.

Für eine Zugehörigkeit von *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* zu Dürers *Kupferstichpassion* spricht, dass sich in dem Blatt etliche Stilmittel wie die clair-obscur-Technik, die Profilfiguren, die präzise Architektur sowie Dürers auffällige Signatur finden, die auch in den 1512 gestalteten Kupferstichen der Passionsfolge zu sehen sind. Außerdem kommt das seltene Bildmotiv traditionell nur in Petruszyklen vor.⁸⁰⁸ Als kleines meditatives Einzelblatt erscheint es daher wenig plausibel.

800 Vgl. Scherbaum, Anna: *Petrus und Johannes heilen den Lahmen. Kupferstichpassion. In: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I.* Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001), 151.

801 Vgl. ApG 3,1–8.

802 Vgl. *Katalog einer gewählten Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten alter Meister aus schlesischem und anderem Privatbesitz: darunter ein reiches Dürerwerk in kostbaren frühen Abdrucken der Kupferstiche und prachtvollen Exemplaren der Holzschnitte mit vielen Seltenheiten.* Hrsg. von C. G. Boerner, Versteigerung vom 7. Mai 1908, Auktion XCI. Leipzig (1908), 8.

803 Vgl. Winkler (1957), 230; vgl. Heller, Joseph: *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's (Band 2,2): Dürer's Bildnisse, Kupferstiche, Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter.* Bamberg (1827), 385.

804 Vgl. Bartsch, Adam von: *Le peintre graveur (Band 7).* Wien (1808), 33–41.

805 Vgl. Heller (1927), 385.

806 Vgl. Panofsky²(1995), 188.

807 Vgl. Scherbaum *Die Kupferstich-Passion* (2001), 125.

808 So findet sich das Bildmotiv in einem Bilderzyklus von Masolino in der Kirche Santa Maria del Carmine in Florenz aus dem Jahr 1425 (vgl. Joannides, Paul: *Masaccio and Masolino - a complete catalogue.* London (1993), 115 und 132–133.).

Auch der Vorschlag von Panofsky, Dürer habe dieses Blatt für einen neuen Zyklus zur Apostelgeschichte geschaffen,⁸⁰⁹ lässt sich nicht belegen, da sich aus der Zeit zwischen 1510 und 1520 keine Zeichnungen Dürers finden, die auf szenische Darstellungen der Apostelgeschichte hinweisen.⁸¹⁰ Ein weiteres Argument für die Zugehörigkeit des Blattes zur *Kupferstichpassion* könnte auch die Tatsache sein, dass die Passionsfolge mit dem Blatt genau 16 Kupferstiche umfasst. Diese konnten unter effektiver Papierausnutzung auf vier Bögen gedruckt werden⁸¹¹ – was für einen wirtschaftlich denkenden Unternehmer wie Dürer durchaus wichtig erscheint.⁸¹²

Es gibt aber auch zwei bildkompositorische Indizien, die nahelegen, dass Dürer den Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* als Schlussblatt seiner *Kupferstichpassion* konzipierte.

Der eine Hinweis zeigt sich bei einem Vergleich von dem Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) mit dem vermeintlichen Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen*. Dabei fällt auf, dass der Lahme im Schlussblatt an der Stelle im Bild positioniert ist, an der sich im Titelblatt die beiden betenden Figuren von Maria und Johannes befinden.⁸¹³ Dabei sind nicht nur die Kopfhaltungen von Maria und dem Lahmen identisch, sondern die Köpfe befinden sich auch auf exakt derselben Bildhöhe. Diese bildkompositorischen Analogien, die bei einem grafisch denkenden Künstler wie Dürer als bewusste Entsprechungen gedeutet werden können, bekräftigen die These, dass das Blatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* in einem Kontext zum Titelblatt der *Kupferstichpassion* steht und damit als Teil der Passionsfolge zu werten ist.⁸¹⁴

Der andere Hinweis führt nach Rom. Dort bekam Raffael im Jahr 1515 den Auftrag, für Papst Leo X. mehrere Darstellungen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus zu entwerfen, die als Tapisserien die Sixtinische Kapelle schmücken sollten.⁸¹⁵ Eine dieser Szenen verbildlicht – wie Dürers Kupferstich – die *Heilung des Lahmen*⁸¹⁶ aus der Apostelgeschichte. Eine Gegenüberstellung von Raffaels Werk mit Dürers Kupferstich zeigt trotz der unterschiedlichen Bildformate auffällige Entsprechungen:

So erscheint in beiden Werken Petrus als Hauptfigur im Profil. Der ausgestreckte Arm des Johannes in Raffaels Darstellung imitiert die Armbewegung Petri in

809 Vgl. Panofsky²(1995), 188.

810 Vgl. Winkler, Friedrich: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Band 3, 1510–1520*. Berlin (1938).

811 Vgl. Panofsky²(1995), 188.

812 Wie genau Dürer auf seine Finanzen achtete, zeigen unter anderem die detaillierten Eintragungen über Ein- und Ausgaben in seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* (vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 148–202.).

813 Vgl. Hass (2000), 226.

814 Die Bedeutung dieser Analogie zwischen Titel- und Schlussblatt der Passionsfolge wird bei der Theologie der Kupferstichpassion (Kapitel 5.3.1) diskutiert.

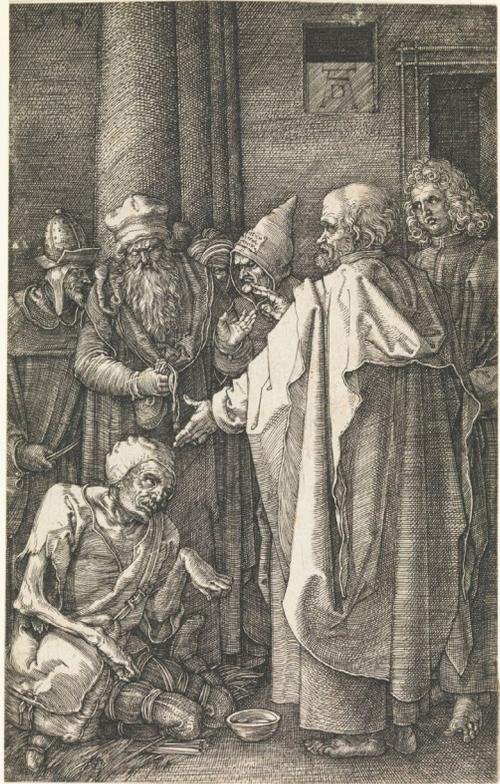
815 Vgl. Pfisterer (2013), 83–84.

816 Eine Abbildung findet sich in: *Der Vatikan. Goldene Jahrhunderte der Kunst und Architektur*. Hrsg. von Maurizio Fagiolo del'Arco. Mailand (1989), 151.

Dürers Kupferstich. Zudem ähneln sich die Kopfhaltung und die Haartracht der Johannes-Figuren. In beiden Werken sitzt der Lahme auf der linken Seite und zu Füßen Petri. Der verkrüppelte Fuß in Raffaels Werk ähnelt dabei der verkrüppelten Hand in Dürers Kupferstich. Auch die Säulenflucht im linken Bildhintergrund und die diagonal verlaufende Zisierung der Säulen finden sich in beiden Darstellungen.

Diese offensichtlichen Parallelen in Raffaels 1515 begonnenem Werk sind wohl nur zu erklären, wenn der italienische Künstler den zwei Jahre zuvor publizierten Kupferstich von Dürer kannte und für sein eigenes Werk als Inspiration nutzte. Aber wäre Raffael im fernen Rom auf die thematisch selten dargestellte Szene von Dürer aufmerksam geworden, wenn diese nur als kleines, nicht einmal postkartengroßes Einzelblatt im Umlauf gewesen wäre? Viel wahrscheinlicher erscheint, dass Raffael Dürers berühmte und europaweit verbreitete *Kupferstichpassion* kannte⁸¹⁷ und *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* darin das Schlussblatt bildete.

Es gibt aber auch Hinweise, dass die beiden Künstler in einem persönlichen Kontakt standen. So ist ein Geschenk belegt, dass Dürer Raffael vor 1515 zukommen ließ, um seine eigene Kunstfertigkeit unter Beweis zu stellen.⁸¹⁸ Dies könnte die kurz zuvor fertiggestellte und hochgelobte *Kupferstichpassion* gewesen sein, die Dürer später auch anderen hochrangigen Persönlichkeiten wie Margarethe von Österreich auf seiner Reise in die Niederlande vermachte.⁸¹⁹ Wenn Dürer allerdings um Raffaels Auftrag – die Gestaltung eines Zyklus mit Petrus und Paulus für die Sixtina – wusste, wäre auch denkbar, dass er ihm den thematisch passenden Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* als Präsent vermachte und Raffael diesen im Sinne einer Künstlerkonkurrenz aufgriff und zu übertreffen suchte. In diesem speziellen Fall wäre Dürers Kupferstich zur Apostelgeschichte tatsächlich



102 Albrecht Dürer: *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (1513), *Kupferstichpassion*

817 Vgl. Cochläus²(1969), 89.

818 Vgl. Schauerte (2012), 39.

819 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 155.

als unabhängiges Einzelblatt denkbar. Allerdings hätten dann die bildkompositorischen Analogien zu dem Titelblatt der *Kupferstichpassion* keine Bedeutung – was unwahrscheinlich erscheint.

Somit spricht vieles dafür, dass der Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* Dürers *Kupferstichpassion* zuzurechnen ist. Doch warum wählt Dürer eine solch ungewöhnliche Thematik als Schlussblatt seiner gestochenen Passionsfolge?

In der Apostelgeschichte wird das Ereignis unmittelbar nach dem Pfingsttag erzählt. Es stellt somit die erste Erzählung des beginnenden Christentums nach dem Pfingstfest dar. Darin heißt es:

„Petrus aber und Johannes gingen hinauf in den Tempel um die neunte Stunde, zur Gebetszeit. Und es wurde ein Mann herbeigetragen, der war gelähmt von Mutterleibe an; den setzte man täglich vor das Tor des Tempels, das da heißt das Schöne, damit er um Almosen bettelte bei denen, die in den Tempel gingen. Als er nun Petrus und Johannes sah, wie sie in den Tempel hineingehen wollten, bat er um ein Almosen. Petrus aber blickte ihn an mit Johannes und sprach: Sieh uns an! Und er sah sie an und wartete darauf, dass er etwas von ihnen empfinde. Petrus aber sprach: Silber und Gold habe ich nicht; was ich aber habe, das gebe ich dir: Im Namen Jesu Christi von Nazareth steh auf und geh umher! Und er ergriff ihn bei der rechten Hand und richtete ihn auf. Sogleich wurden seine Füße und Knöchel fest, er sprang auf, konnte stehen und gehen und ging mit ihnen in den Tempel, lief und sprang umher und lobte Gott.“⁸²⁰

Scherbaum postuliert, dass Dürer in dem Kupferstich genau den Moment darstellt, in dem Petrus den Bettler anspricht und ihm die Heilung im Namen Jesu Christi zusagt.⁸²¹ Allerdings schaut Petrus in der Szene nicht zu dem Bettler, sondern blickt, ebenso wie Johannes, zu dem an der Säule stehenden Juden mit dem Geldbeutel. Dürer geht es in seinem Kupferstich offensichtlich nicht um den Akt der Heilung – der Kranke sitzt weiterhin hilflos auf dem Boden – sondern vielmehr um die Auseinandersetzung zwischen Petrus und dem Juden.

Petrus sagt zu dem Lahmen: „Gold und Silber habe ich nicht.“⁸²² Diese Worte verweisen auf den prall gefüllten Geldbeutel des jüdischen Mannes. Im Judentum ist es eine Pflicht, die Zedaka, den Almosen, an hilfsbedürftige Menschen, Arme und Kranke zu geben.⁸²³ Im Kupferstich schaut der Jude auf seinen Geldbeutel, als wolle er den jüdischen Ritus bekräftigen. Petrus stellt dieser jüdischen Gabe nun seine eigene gegenüber, indem er zu dem Kranken sagt: „Das gebe ich dir: Im Namen Jesu

820 Apg 3,1–8.

821 Vgl. Scherbaum *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (2001), 151.

822 Apg 3,6.

823 Vgl. Donin, Chajim Halevy: *Jüdisches Leben. Eine Einführung zum jüdischen Wandel in der modernen Welt*. Zürich (1987), 54.

Christi von Nazareth steh auf und geh umher!⁸²⁴ Die Beziehung von Petrus und dem Juden erscheint wie ein Zwiegespräch über die wahre Gabe, die dem Kranken zu geben ist. Somit thematisiert der Kupferstich nicht die Heilungsgeschichte an sich, sondern die Heilskraft des christlichen Glaubens. Gleichzeitig ist es ein Appell an den gläubigen Betrachter, so wie Petrus in die Nachfolge Jesu zu treten und sich ebenfalls um Schwache und Bedürftige zu kümmern. Damit stellt das Schlussblatt auch eine inhaltliche Analogie zum Titelblatt der *Kupferstichpassion* dar: So wie Christus als Schmerzensmann die Gebete der Menschen erhört und sie von den Sünden befreit, so hört auch Petrus die Bitte des Lahmen und erlöst ihn im Namen Jesu Christi von seinem Gebrechen.

Die herausragende Rolle, die Dürer dem Apostel Petrus in der Schlusszene *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* zukommen lässt, könnte als Bekenntnis des Künstlers zur katholischen Kirche verstanden werden. Gleichzeitig muss es dann aber auch als Kritik an der Papstkirche der beginnenden Neuzeit gedeutet werden. So sagt Petrus in der Apostelgeschichte zu dem Lahmen: „Silber und Gold habe ich nicht; was ich aber habe, das gebe ich dir: Im Namen Jesu Christi von Nazareth steh auf und geh umher!“⁸²⁵ Dieses Petruswort steht im Gegensatz zu den Bestrebungen von Papst Julius II. und seinem Nachfolger Papst Leo X., in den Jahren 1512/13 mit viel Gold und Silber den Petersdom neu zu errichten sowie die Sixtinische Kapelle von Michelangelo⁸²⁶ und die Stanzen von Raffael⁸²⁷ prunkvoll ausgestalten zu lassen. Dürers Kupferstich aus dem Jahr 1513 wirkt in diesem Kontext wie ein Aufruf zur Rückbesinnung auf die frühchristlichen Wurzeln und den Glauben an Christus – eine Botschaft, die wenige Jahre später auch Luther postulieren sollte.⁸²⁸

5.1.1.2 Steht die *Höllenfahrt Christi* in der *Kupferstichpassion* nach der *Kreuzigung* oder vor der *Auferstehung*?

Das Bildmotiv der *Höllenfahrt Christi* wurde in den Passionsfolgen um 1500 traditionell und in Übereinstimmung mit der katholischen Lehre der *theologia gloriae*⁸²⁹ unmittelbar vor der *Auferstehung* gezeigt. Dürer weicht in der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion* von diesem Konzept ab und ordnet die *Höllenfahrt Christi* unmittelbar nach der *Kreuzigung* an. Da diese beiden Passionsfolgen als gebundene Bücher herausgegeben wurden, ist die Anordnung des Bildmotivs zweifelsfrei

824 Apg 3,6b.

825 Apg 3,6.

826 Vgl. Pfisterer (2013), 42.

827 Vgl. Pfisterer (2013), 81.

828 Luther übersetzt Röm 3,28 mit sola fides (allein aus Glauben). Vgl. *Luther deutsch Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart. Band 1: Die Anfänge*. Hrsg. von Kurt Aland. Stuttgart²(1983), 43.

829 Vgl. Blaumeiser (1995), 12.

belegt. Es zeigt, dass Dürer nicht die Auferstehung Christi, sondern bereits den Kreuzestod Jesu mit dem Erlösungsgedanken verbindet.⁸³⁰

Im Gegensatz zu den beiden Passionsbüchern besteht Dürers *Kupferstichpassion* aus losen Einzelblättern, deren korrekte Reihenfolge nicht belegt ist. Daher stellt sich die Frage, an welcher Stelle Dürer die *Höllenfahrt Christi* innerhalb seiner *Kupferstichpassion* positionierte. In der Forschungsliteratur wird das Blatt der Tradition gemäß und ungeachtet der veränderten Abfolge in Dürers Passionsbüchern vor der *Auferstehung* eingereiht.⁸³¹ Doch ist diese Überlegung korrekt? Wäre nicht vielmehr zu erwarten, dass Dürer in allen seinen Passionsfolgen, die er zwischen 1511 und 1513 publizierte, eine einheitliche Reihenfolge der Passionsthemen andachte und demnach auch in der *Kupferstichpassion* die *Höllenfahrt Christi* nach der *Kreuzigung* einzuordnen ist?



103 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (1511), *Kupferstichpassion*



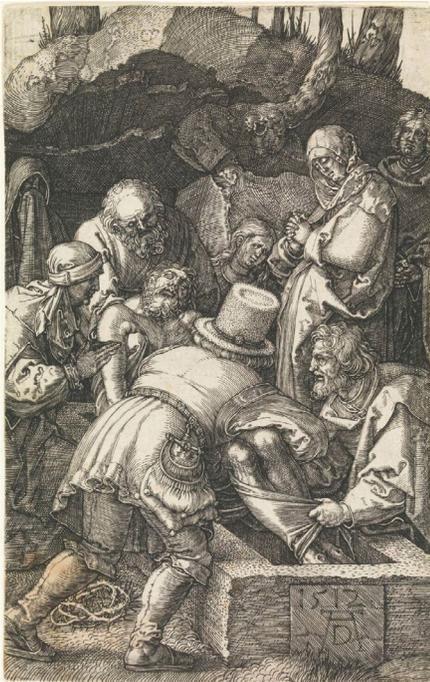
104 Albrecht Dürer: *Höllenfahrt Christi* (1512), *Kupferstichpassion*

Dieser Überlegung kann sich nur bildkompositorisch genähert werden. Dabei ist zu fragen: Gibt es bildkompositorische Auffälligkeiten bei den Kupferstichen von *Kreuzigung* und *Höllenfahrt Christi*, die darauf verweisen, dass diese beiden Blätter für eine unmittelbare Abfolge konzipiert wurden?

830 Siehe Kapitel 3.1.2.4.

831 Vgl. Schneider *Christus in der Vorhölle* (2002), 327; vgl. Fröhlich *Christus in der Vorhölle* (2002), 208; vgl. Hass (2002), 190.

Bei einem Vergleich der beiden Darstellungen fällt auf, dass sowohl das Lendentuch Jesu in der *Kreuzigung* (Abb. 103) als auch die Siegesfahne in der *Höllenfahrt Christi* (Abb. 104) durch die Luft flattern. Dieses Wehen erfasst jedoch weder die Kleidung und Haare der Trauernden am Kreuz noch die Erlösten in der Vorhölle, sondern scheint nur die Figur Jesu Christi zu ergreifen. Somit kann das Wehen in beiden Szenen als transzendent-göttliche Kraft gedeutet werden. Erstaunlicherweise wählt Dürer für das wehende Lendentuch und die flatternde Siegesfahne exakt dieselbe grafische Höhe in der jeweiligen Bildkomposition. Dadurch sind Tuch und Fahne nicht nur inhaltlich, sondern auch bildkompositorisch aufeinander bezogen. In der direkten Abfolge der beiden Szenen kann der Betrachter das Wehen als göttliches Wirken verstehen, das den sterbenden Jesus und den errettenden Christus miteinander in Beziehung setzt. Dies würde dafürsprechen, dass Dürer in seiner *Kupferstichpassion* die Szenenfolge *Kreuzigung* – *Höllenfahrt Christi* – *Beweinung* – *Grablegung* – *Auferstehung* vorsah.



105 Albrecht Dürer: *Grablegung* (1512), *Kupferstichpassion*



106 Albrecht Dürer: *Auferstehung* (1512), *Kupferstichpassion*

Wenn die *Höllenfahrt Christi* bereits nach der *Kreuzigung* einzuordnen ist, dann rückt die *Grablegung* unmittelbar vor die *Auferstehung*. Und auch bei diesen beiden Blättern finden sich bildkompositorische Besonderheiten, die eine direkte Abfolge der beiden Szenen wahrscheinlich machen. In der *Grablegung* (Abb. 105) ist der Sarkophag in einer schrägen Ausrichtung zu sehen. Vorne an der schmalen Seite prangt

eine große, steinerne Tafel mit der Signatur des Künstlers. Auch in der *Auferstehung* (Abb. 106) ist der schräg stehende Sarkophag zu sehen. Allerdings befindet sich die Signaturtafel nun nicht mehr an der Steinplatte, sondern liegt davor auf dem Boden. Als Ursache für diese Veränderung kommt wohl nur der Akt der Auferstehung selbst infrage. Dürer präsentiert den auferstandenen Christus auf dem geschlossenen Sarkophag und damit das Osterereignis als transzendentes Geschehen jenseits aller menschlichen Vernunft. Die herabgefallene Signaturtafel scheint jedoch trotz allem auf eine irdische Erschütterung hinzuweisen, die nicht nur die Tafel, sondern im übertragenen Sinne auch das Leben des gläubigen Menschen ergreift.

Diese bildkompositorischen Bezüge zwischen den vier Passionsszenen können als Indizien verstanden werden, dass Dürer nicht nur in der *Kleinen Passion* und der *Großen Passion*, sondern auch in seiner *Kupferstichpassion* die von der Tradition abweichende Anordnung der *Höllenfahrt Christi* unmittelbar nach der *Kreuzigung* konzipiert und wiederum nicht die Auferstehung Christi, sondern bereits den Kreuzestod Jesu als heilsbringendes Ereignis präsentiert.

5.1.2 Die Vorbilder der *Kupferstichpassion*

Bei der Suche nach möglichen Vorbildern für Dürers *Kupferstichpassion* soll sowohl nach inhaltlichen Parallelen als auch nach künstlerisch-stilistischen Entsprechungen gefragt werden.

5.1.2.1 Das inhaltliche Vorbild der *Kupferstichpassion*: Eine Reminiszenz an den Goldschmiedesohn und Kupferstecher Martin Schongauer

Bei der Auswahl der Bildthemen seiner *Kupferstichpassion* greift Dürer auf die populäre, jedoch fast 40 Jahre ältere *Kupferstichpassion* von Martin Schongauer zurück.⁸³² Bis auf *Jesus vor Pilatus* finden sich alle 11 Passionsszenen von Schongauers Passionsfolge auch in Dürers Werk. Der Nürnberger Künstler fügt ein Titelblatt (*Christus als Schmerzensmann*) sowie ein Schlussblatt (*Petrus und Johannes heilen den Lahmen*) hinzu und ergänzt mit *Jesus vor Pilatus* und *Beweinung* zwei Blätter innerhalb des Passionsgeschehens.

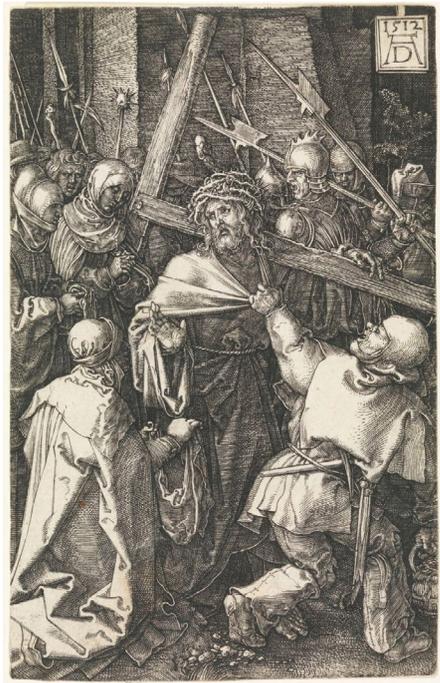
Auf eine Auseinandersetzung Dürers mit Schongauers Passionsfolge deuten auch zwei weitere Indizien hin. So wird zum einen in beiden Passionsfolgen Jesus bzw. Christus nur in der *Höllenfahrt Christi* und in der *Auferstehung* mit einem Kreuznimbus gezeigt. Dies spricht theologisch dafür, dass beide Künstler nur in diesen beiden Szenen Jesus Christus unmissverständlich als Gott präsentieren, selbst wenn dessen Göttlichkeit in anderen Szenen offensichtlich ist.

⁸³² Vgl. Scherbaum *Kupferstich-Passion* (2001), 125.

Zum anderen folgt Dürer in der *Kreuztragung* (Abb. 108) Schongauers Darstellung (Abb. 107) und zeigt eine Jesusfigur, die inmitten der Menge ihr Kreuz voll göttlicher Leichtigkeit nach Golgatha trägt – ein Unikat in Dürers Werk, der in allen anderen Darstellungen der *Kreuztragung* Jesus immer unter der Last des Kreuzes zusammenbrechen lässt.⁸³³ Sowohl Schongauer als auch Dürer waren als Söhne von Goldschmieden mit der anspruchsvollen Technik des Kupferstichs vertraut.⁸³⁴ Die Tatsache, dass Dürer sich gerade bei seiner *Kupferstichpassion* so deutlich an Schongauer orientiert, spricht wohl für die Verbundenheit, die Dürer in der künstlerisch anspruchsvollen Gattung des Kupferstichs mit Schongauer empfand. Dürers *Kupferstichpassion* wirkt daher wie eine Reminiszenz an sein Künstlervorbild aus Colmar.⁸³⁵



107 Martin Schongauer: *Kreuztragung* (letztes Drittel 15. Jh.), *Kupferstichpassion*



108 Albrecht Dürer: *Kreuztragung* (1512), *Kupferstichpassion*

833 Eine unter der Last zusammenbrechende Jesusfigur findet sich bei Dürer in den *Kreuztragungen* der *Albertina-Passion*, der *Großen Passion* sowie der *Kleinen Passion* (vgl. Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Band II* (2002), 506, 199 und 320.).

834 Sowohl Caspar Schongauer, der Vater von Martin Schongauer, als auch Hans Dürer, der Vater von Albrecht Dürer, waren als Goldschmiede tätig. Vgl.: Schmitt, Lothar: *Martin Schongauer und seine Kupferstiche. Materialien und Anregungen zur Erforschung früher Druckgraphik*. Weimar (2004), 17–18; vgl. Grebe²(2013), 14.

835 Eser, Thomas: *Ein anderer „Früher Dürer“*. *Drei Vorschläge*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. von Daniel Hess und Thomas Eser. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg (2012), 22.

5.1.2.2 Die künstlerischen Vorlagen der *Kupferstichpassion*: Eine Reminiszenz an Dürers eigene Werke

Im Folgenden werden die 16 Kupferstiche von Dürers *Kupferstichpassion* nicht in der chronologischen Abfolge des Passionsgeschehens, sondern in der Reihenfolge ihrer Datierung vorgestellt. Zu jedem Blatt werden mögliche Vorlagen genannt und die Auswahl begründet.

1507 *Beweinung* – Vorlage: unklar:⁸³⁶ Eine direkte Vorlage für die *Beweinung* der *Kupferstichpassion* lässt sich nicht ausmachen. Ähnlichkeiten bestehen zu frühen Werken Dürers wie der *Holzschuher-Beweinung* (um 1498: Jesus, Maria und Johannes in spiegelverkehrter Ansicht)⁸³⁷ oder dem Holzschnitt *Herkules* (um 1496: Parallele zwischen Frauenfigur und Maria Magdalena)⁸³⁸. Neu ist im Kupferstich jedoch die nach vorne orientierte Jesusfigur, die nicht mehr als Grenze zwischen Bildgeschehen und Betrachter fungiert, sondern das Bild zum Betrachter öffnet.

1508 *Gebet am Ölberg* – Vorlage: *Grüne Passion* (1504):⁸³⁹ Die Jesusfiguren in der *Grünen Passion* und in der *Kupferstichpassion* sind nahezu identisch. Auch der präsenste Engel mit dem großen Kreuz sowie die gesamte Bildkomposition sprechen für die *Grüne Passion* als Vorlage.

1508 *Gefangennahme* – Vorlage: *Grüne Passion* (1504):⁸⁴⁰ Parallelen bestehen bei den Figuren von Petrus und Malchus (in spiegelverkehrter Ausrichtung) sowie bei den Soldaten mit Rüstung und Helm. Ebenso haben die Schlinge über dem Kopf Jesu und der Baum mit den sich kreuzenden Ästen im Hintergrund ihre Entsprechungen. Der Judaskuss wird in anderer Perspektive und mit vertauschten Figuren wiedergegeben.

1509 *Christus als Schmerzensmann* – Vorlage unklar: Für diese Darstellung kann kein direktes Vorbild ermittelt werden.

1511 *Kreuzigung* – Vorlage: Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475) und Dürers *Grüne Passion* (1504): Vor allem die Figuren von Johannes und der hinter dem Kreuz knienden Maria Magdalena sowie die Beinhaltung Jesu entsprechen der

836 Vgl. Winkler (1957), 231–232; vgl. Panofsky ²(1995), 187.

837 Das Gemälde *Die Beweinung Christi*, ein Epitaph der Familie Holzschuher (um 1499/1500), findet sich in: *Der frühe Dürer* (2012), Kat. 107.

838 Der Holzschnitt *Der rasende Herkules* (um 1496) findet sich in: *Der frühe Dürer* (2012), Kat. 146.

839 Vgl. Winkler (1957), 232; vgl. Panofsky ²(1995), 187.

840 Vgl. Winkler (1957), 232.

Vorlage Schongauers. Maria, der Hauptmann sowie das wehende Lendentuch erinnern dagegen eher an die *Grüne Passion*.

1512 *Jesus vor Kaiphas* – Vorlage: *Grüne Passion* (1504)⁸⁴¹ und *Kleine Passion* (um 1509): Parallelen zur *Grünen Passion* finden sich neben dem Bildaufbau vor allem in den Figuren von Jesus, dem Mann mit Hut am linken Bildrand und dem Soldaten in Rüstung. Dagegen erinnert neben der Bildkomposition vor allem der sein Gewand zerreiende Kaiphas an Dürers *Kleine Passion*.

1512 *Jesus vor Pilatus* – Vorlage: *Grüne Passion* (1504):⁸⁴² Der Kupferstich orientiert sich sowohl in der Bildkomposition als auch bei den Figuren in spiegelverkehrter Ansicht an der *Grünen Passion*. Ebenso wird die Architektur der Palastvorhalle mit Säule und Rundbogen übernommen.

1512 *Geißelung* – Vorlage: *Kleine Passion* (um 1509):⁸⁴³ Sowohl im Kupferstich als auch im Holzschnitt der *Kleinen Passion* steht Jesus in Seitenansicht und damit im ikonografisch ungewöhnlichen Profil an der Geißelsäule. Auch die beiden Schergen und die Architektur mit Säule und Architrav weisen Entsprechungen auf.

1512 *Dornenkrönung* – Vorlage: *Kleine Passion* (um 1509): Neben der Bildkomposition sprechen vor allem die Figuren von Jesus (im ungewöhnlichen Profil), die beiden hinteren Schergen und die Figurengruppe um Pilatus für die *Kleine Passion* als Vorlage.

1512 *Ecce Homo* – Vorlage: Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475): Die Gesamtkonzeption mit der Architektur und der Figurenverteilung sowie der nahezu identische Bildausschnitt sprechen für Schongauers Kupferstich als Vorlage.

1512 *Handwaschung des Pilatus* – Vorlage: *Kleine Passion* (um 1509):⁸⁴⁴ Sowohl die Bildfiguren – Pilatus, der hinter ihm stehende Diener, Jesus und die beiden Soldaten – als auch die Architektur mit dem runden Podest und der dunklen Palastrückwand weisen auf die *Kleine Passion* als direkte Vorlage für den Kupferstich hin.

1512 *Kreuztragung* – Vorlage: Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475):⁸⁴⁵ In beiden Werken ähneln sich der Bildausschnitt mit den mächtigen Mauern des Jerusalemer Stadttors sowie die Bildfiguren mit dem aufrechtstehenden, sein Kreuz mit großer Leichtigkeit tragenden Jesus und der vor ihm knienden Veronika.

841 Vgl. Winkler (1957), 233.

842 Vgl. Winkler (1957), 233; vgl. Panofsky²(1995), 187.

843 Vgl. Winkler (1957), 233.

844 Vgl. Winkler (1957), 233.

845 Vgl. Winkler (1957), 234.

1512 *Höllenfahrt Christi* – Vorlage: *Große Passion* (1510) und *Kleine Passion* (um 1509): Trotz der im Kupferstich um 90° gedrehten Szene gibt es Verweise auf Dürers Holzschnittpassionen. So finden sich in allen drei Werken ein Rundbogen am Eingang zur Vorhölle, ein hinabsteigender oder kniender Jesus sowie Adam und Eva unter den Erretteten. Ebenso sind zwar die zerborstene Höllenpforte und ein mit einem Speer zustoßender Dämon, aber kein besiegtter Satan zu sehen.

1512 *Grablegung* – Vorlage: *Kleine Passion* (um 1509) und *Grüne Passion* (1504): Wie in der *Kleinen Passion* zeigt der Kupferstich eine dunkle Felshöhle im Hintergrund und die Dornenkrone neben dem Sarkophag. Ebenso sind in beiden Szenen dieselben acht Bildfiguren zu sehen. Der schräg gestellte Sarkophag erinnert dagegen an die *Beweinung der Grünen Passion*.

1512 *Auferstehung* – Vorlage: *Kleine Passion* (um 1510) und *Große Passion* (1510):⁸⁴⁶ Sowohl der Kupferstich als auch die beiden Holzschnitte weisen dieselbe Bildkomposition auf. Bei der Figur Jesu stellt der Kupferstich eine Synthese aus *Kleiner Passion* und *Großer Passion* dar: Jesus wird nicht menschlich vor dem Sarkophag stehend oder transzendent über dem Sarkophag schwebend gezeigt, sondern steht triumphierend auf dem geschlossenen Sarkophag.

1513 *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* – Vorlage: unklar: Für diese selten dargestellte Szene aus der Apostelgeschichte kann keine direkte Vorlage herangezogen werden.

Bei der Analyse ergeben sich hinsichtlich der künstlerischen Vorlagen für Dürers *Kupferstichpassion* zwei Beobachtungen: Zum einen nutzt Dürer als künstlerische Vorlagen – neben drei Schongauerwerken – vor allem eigene Darstellungen. Dabei spielen die Federzeichnungen der *Grünen Passion* (1504) sowie die Holzschnitte der *Kleinen Passion* (um 1508/09–10) eine besondere Rolle. Zum anderen ist eine zeitliche Korrelation der Kupferstiche zu den Vorlagen zu erkennen. Die frühen Kupferstiche *Gebet am Ölberg* (1508), *Gefangennahme* (1508) und *Kreuzigung* (1511) sowie *Jesus vor Kaiphas* (1512) und *Jesus vor Pilatus* (1512) weisen Anlehnungen an die *Grüne Passion* auf. Die nachfolgenden Kupferstiche aus dem Jahr 1512, vor allem die *Geißelung*, die *Dornenkrönung* und die *Handwaschung des Pilatus*, zeigen bildkompositorisch deutliche Parallelen zu den Holzschnitten der *Kleinen Passion*.

Diese Beobachtungen legen nahe, dass Dürer nach seiner Rückkehr aus Venedig in der Zeit um 1507/08 die Idee hatte, seine 1504 geschaffenen privaten Zeichnungen der *Grünen Passion* in einer *Kupferstichpassion* gewinnbringend zu vermarkten. Selbst nach der Publikation der beiden Holzschnittpassionen im Jahr 1511 gestaltete Dürer die folgenden Kupferstiche *Jesus vor Kaiphas* und *Jesus vor Pilatus* noch

⁸⁴⁶ Vgl. Winkler (1957), 234.

nach den Entwürfen der *Grünen Passion*. Erst mit der *Geißelung* wich er von diesem Konzept ab und orientierte sich nun vorwiegend an der *Kleinen Passion*. Dieser Wandel weist darauf hin, dass Dürer nicht an einem bereits bestehenden Konzept der Passionsfolge festhielt, sondern im Laufe des Entstehungsprozesses neue Ideen aufnahm und seine Darstellungen nach veränderten Kriterien ausrichtete.

5.1.3 Die Entstehungsgeschichte der *Kupferstichpassion*: Von der *Beweinung* zu *Petrus und Johannes heilen den Lahmen*

In der Literatur werden zwei Hauptthesen zur Entstehungsgeschichte von Dürers *Kupferstichpassion* diskutiert. Die eine geht davon aus, dass Dürer bereits mit der 1507 datierten *Beweinung* die Umsetzung der Passionsfolge begann. Die andere stellt dagegen, dass erst die zehn Passionsszenen aus dem Jahr 1512 auf die Idee einer *Kupferstichpassion* verweisen und dabei die fünf früheren Kupferstiche integriert wurden.⁸⁴⁷ Um diese Diskrepanz zu hinterfragen, werden nun die 16 Kupferstiche hinsichtlich der Genese der Passionsfolge betrachtet und dabei die beiden obigen Thesen diskutiert.

Die *Beweinung* (1507): Ein meditatives Einzelblatt?

Als frühester Kupferstich der Passionsfolge gilt die *Beweinung* (Abb. 109) aus dem Jahr 1507. Da dieser Stich in allen erhaltenen Buchexemplaren der *Kupferstichpassion* vorkommt,⁸⁴⁸ kann er als Teil der Folge angesehen werden. Allerdings gibt es Hinweise darauf, dass Dürer dieses Blatt zunächst unabhängig von der späteren Passionsfolge gestaltete. So weicht das Plattenmaß der *Beweinung* von den anderen Kupferstichen der Passionsfolge ab.⁸⁴⁹ Ebenso unterscheidet sich das Blatt stilistisch von den späteren Darstellungen.⁸⁵⁰ Auch fehlt das Bildmotiv in Schongauers *Kupferstichpassion*, der inhaltlichen Vorlage für Dürers Werk.⁸⁵¹ Es spricht daher einiges dafür, dass Dürer die *Beweinung* im Jahr 1507 zunächst als meditatives Einzelblatt für private Andachten konzipierte und dabei noch nicht an eine gestochene Passionsfolge dachte.⁸⁵² Diese Überlegung wird durch die Tatsache gestützt, dass Dürer im

847 Vgl. Scherbaum *Kupferstich-Passion* (2001), 127.

848 Vgl. *Dürer-Katalog* (1932), 70–71.

849 Vgl. Scherbaum, Anna: *Die Beweinung, Kupferstich-Passion*. In: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I*. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München (2001), 145.

850 Vgl. Panofsky ²(1995), 193.

851 Siehe Tabelle 1.

852 Auch Flechsig geht davon aus, dass die *Beweinung* zunächst nicht als Teil einer *Kupferstichpassion* gedacht war, weil Dürer in einem solchen Fall mit der ersten Passionsszene der Folge – *Christus am Ölberg* – begonnen hätte (vgl. Flechsig, Eduard: *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*. Berlin (1928), 241.).

Jahr 1507 nach seiner Rückkehr aus Venedig zunächst zwei große Gemäldeaufträge annahm und bis August 1508 mit der *Marter der Zehntausend* für den sächsischen Kurfürsten Friedrich III. sowie einem Altarbild für den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller beschäftigt war.⁸⁵³ Die gleichzeitige Konzeption einer *Kupferstichpassion* sowie deren künstlerischer Umsetzung erscheint dabei unwahrscheinlich.



109 Albrecht Dürer: *Beweinung* (1507), *Kupferstichpassion*



110 Albrecht Dürer: *Gefangennahme* (1508), *Kupferstichpassion*

***Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* (1508): Indizien für den Beginn der Passionsfolge**

In das Jahr 1508 datieren die Kupferstiche *Jesus am Ölberg* (Abb. 119) und *Gefangennahme* (Abb. 110). Dies sind – nach dem Titelblatt – die ersten beiden Szenen der späteren *Kupferstichpassion*. Das könnte darauf hinweisen, dass Dürer im Jahr 1508 nicht nur die Idee für eine gestochene Passionsfolge im Sinn hatte, sondern diese auch künstlerisch umzusetzen begann. Beide Darstellungen sind in der für Dürer innovativen *clair-obscur*-Technik gestaltet, die der *Beweinung* noch fehlt, in allen späteren Kupferstichen der Passionsfolge jedoch vorkommt.⁸⁵⁴ Beide Szenen greifen erstmals bildkompositorisch auf die *Grüne Passion* zurück, die Dürer wahrschein-

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

854 Auch Panofsky sieht in Dürers Kupferstich *Gebet am Ölberg* stilistisch „alle Merkmale eines neuen Aufbruchs“. Panofsky ²(1995), 194.

lich – wie oben ausgeführt – zunächst als Vorlage für die gesamte *Kupferstichpassion* andachte.⁸⁵⁵ Hinzu kommt, dass das Bildmotiv der *Gefangnahme* traditionell fast ausschließlich in Passionsfolgen vorkommt und als einzelnes Andachtsbild sehr ungewöhnlich wäre.

All dies spricht dafür, dass Dürer in Jahr 1508 seine Idee einer *Kupferstichpassion* umzusetzen begann. In diesem Zusammenhang erstaunt, dass Cranach – wie bereits diskutiert⁸⁵⁶ – in seinem 1509 erschienenen Holzschnitt *Gebet am Ölberg* die Jesusfigur aus Dürers 1508 datierten Kupferstich aufgriff. Ließ Dürer dem Wittenberger Maler eine Skizze des *Gebets am Ölberg* vor der Publikation seiner *Kupferstichpassion* zukommen, um seine Kunstfertigkeit zu beweisen? Oder brachte Dürer die Kupferstiche der Passionsfolge gar unmittelbar nach deren Fertigstellung als Einzelblätter auf dem Markt, um so die Erwartungshaltung des Publikums auf neue Passionsszenen zu steigern?

***Christus als Schmerzensmann* (1509): Das programmatische Titelblatt**

Im August 1509 war das Altarbild für den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller fertiggestellt. In einem Brief vom 26. August 1509 schrieb Dürer an Heller, dass er sich nun wieder vermehrt dem Kupferstich zuwenden wolle.⁸⁵⁷ Allein diese Notiz kann als Hinweis für eine umfangreiche Passionsfolge im Kupferstich verstanden werden. In dasselbe Jahr datiert mit *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) das Titelblatt der späteren *Kupferstichpassion*. Flechsig geht davon aus, dass dieser Kupferstich ein meditatives Einzelblatt darstellt.⁸⁵⁸ Dem ist jedoch – wie später auszuführen ist – entgegenzuhalten, dass Dürer in dem Kupferstich nicht nur die theologische Intention der gesamten Passionsfolge offenbart – Jesus Christus als wahrer Mensch und wahrer Gott – sondern auch eine ungewöhnliche Architektur präsentiert, deren Elemente in etlichen der 1512 gestalteten Passionsszenen wieder aufgegriffen werden. Daher erscheint es schlüssig, den Kupferstich *Christus als Schmerzensmann* sowohl inhaltlich als auch künstlerisch als programmatisches Titelblatt der *Kupferstichpassion* anzusehen.

Die Unterbrechung der *Kupferstichpassion* (1509–1511)

Erstaunlicherweise unterbrach Dürer im Jahr 1509 seine Arbeit an der *Kupferstichpassion* und wandte sich stattdessen der Passionsthematik im Holzschnitt zu. In den Jahren 1509/1510 entstanden die 37 Holzschnitte der *Kleinen Passion* sowie die fünf ergänzenden Holzschnitte der *Großen Passion*. Zudem gestaltete Dürer drei Holz-

855 Siehe Kapitel 5.1.2.2.

856 Siehe Kapitel 4.1.2.

857 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 72.

858 Flechsig sieht den Kupferstich *Christus als Schmerzensmann* ebenso wie die zuvor entstandenen Blätter der späteren Folge als Einzelblatt (vgl. Flechsig (1928), 242.).

schnitte für den bereits vorhandenen Zyklus des *Marienlebens* und brachte alle drei Folgen im Jahr 1511 als Andachtsbücher heraus.⁸⁵⁹ Erst nach deren Fertigstellung griff Dürer die *Kupferstichpassion* wieder auf und gestaltete 1511 die *Kreuzigung*.

In der Literatur wird diese Problematik weitgehend ausgeblendet. Bei der Suche nach einer möglichen Erklärung für die Unterbrechung der Arbeiten an der *Kupferstichpassion* könnte der Nürnberger Mönch Chelidoniumus eine entscheidende Rolle spielen. Chelidoniumus lebte seit 1485 in dem Nürnberger St. Aegidienkloster und gehörte als Theologe, Historiker und Dichter zum humanistischen Zirkel der Stadt.⁸⁶⁰ Dürer könnte im Jahr 1508 auf Chelidoniumus aufmerksam geworden sein, als dieser eine Elegie als Nachruf auf den berühmten, in Wien verstorbenen Humanisten Conrad Celtis verfasste.⁸⁶¹ Umgekehrt war es Celtis, der Dürer im Jahr 1500 in einem Epigramm als „alter Apelles“⁸⁶² bezeichnete und damit als exzellenten Künstler ausgewiesen hatte. Somit ist vorstellbar, dass um das Jahr 1508/09 eine nähere Bekanntschaft zwischen Dürer und dem dichtenden Mönch Chelidoniumus in Nürnberg zustande kam. Die Tatsache, dass Dürer just zu dieser Zeit selbst mit der Abfassung von Gedichten begann,⁸⁶³ könnte ebenfalls für eine sich intensivierende Beziehung der beiden sprechen. Die sich entwickelnde Bekanntschaft von Dürer und Chelidoniumus könnte der Anstoß für ein gemeinsames Buchprojekt gewesen sein, das zur damaligen Zeit jedoch traditionell nicht mit Kupferstichen, sondern mit Holzschnitten – wie der *Kleinen Passion* – versehen war.

Bei dieser These stellt sich allerdings die Frage, warum Dürer nicht erst die bereits begonnene *Kupferstichpassion* fertigstellte und sich danach dem neuen gemeinsamen Unternehmen der *Kleinen Passion* widmete. Auch darauf gibt die Elegie, die Chelidoniumus 1508 auf den Tod Conrad Celtis verfasste, eine Antwort. Neben dem Nachruf auf den verstorbenen Humanisten huldigt Chelidoniumus darin Kaiser Maximilian I. und verleiht seiner Hoffnung Ausdruck, als Nachfolger von Celtis nach Wien an den Kaiserhof berufen zu werden.⁸⁶⁴ Dürer musste somit jederzeit damit rechnen, dass Chelidoniumus nicht mehr in Nürnberg für Absprachen zu Verfügung stand. Mit diesem Wissen erscheint es nachvollziehbar, dass Dürer 1508/09 die Arbeiten an seiner *Kupferstichpassion* zurückstellte, um stattdessen das gemeinsame Projekt der *Kleinen Passion* in Angriff zu nehmen. Während der Zusammenarbeit von Dürer und Chelidoniumus könnte die Idee entstanden sein, auch die bisher nur in Einzelblättern publizierten Holzschnitte der *Großen Passion*

859 Scherbaum (2005), 25.

860 Vgl. Scherbaum (2004), 117.

861 Vgl. Scherbaum (2004), 119.

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

863 Dürers Gedichte datieren in die Jahre 1509 und 1510 (vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 128–141.).

864 Vgl. Scherbaum (2004), 117.

und des *Marienlebens* zu ergänzen und mit Gedichten in Buchform zu publizieren. Dies geschah im Jahr 1511. In demselben Jahr nahm Dürer die Arbeiten an der *Kupferstichpassion* mit der *Kreuzigung* wieder auf und führte die Folge innerhalb weniger Monate zu Ende.

Jesus vor Kaiphas bis Auferstehung (1512): Die Fertigstellung der Kupferstichpassion

In das Jahr 1512 datieren zehn weitere Kupferstiche zur Passionsthematik, die die Ereignisse von *Jesus vor Kaiphas* bis zur *Auferstehung* zeigen. Die recht hohe Zahl an Szenen aus dem Jahr 1512 führt Scherbaum zu der Vermutung, dass Dürer möglicherweise erst durch den Erfolg seiner 1511 publizierten Holzschnittpassionen zu der gestochenen Passionsfolge angeregt wurde. Dies würde jedoch bedeuten, dass die fünf früheren Passions-Kupferstiche von Dürer bewusst als Einzelblätter konzipiert worden wären. Dies erscheint, wie bereits ausgeführt, sowohl wegen der als Einzelblatt ungewöhnlichen *Gefangennahme* als auch wegen des programmatischen Titelblattes *Christus als Schmerzensmann* fraglich.

Petrus und Johannes heilen den Lahmen (1513): Das Schlussblatt der Kupferstichpassion als Reminiszenz an Kaiser Maximilian I.?

Ende 1512 umfasste die *Kupferstichpassion* 15 Blätter. Sie thematisieren – das Titelblatt ausgenommen – die Passionsgeschichte vom *Gebet am Ölberg* bis zur *Auferstehung*. Dies entspricht dem inhaltlichen Vorbild, der *Kupferstichpassion* von Schongauer. Daher ist noch einmal zu fragen, warum Dürer im Jahr 1513 das ungewöhnliche Blatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (Abb. 102) als Schlussblatt der *Kupferstichpassion* überhaupt gestaltete?⁸⁶⁵

Johannes Cochläus, der Rektor der Nürnberger Lateinschule St. Lorenz, publizierte im Jahr 1512 ein Geografie-Lehrbuch mit dem Titel *Brevis germaniae descriptio*.⁸⁶⁶ Darin beschreibt er Nürnberg als herausragende deutsche Stadt⁸⁶⁷ und geht bei deren Qualitäten auch auf die Künstler ein, wobei er explizit Dürer erwähnt:

„Albrecht Dürer. Da gibt es Bilder von der Passion des Herrn, die kürzlich Albrecht Dürer malte, in Kupfer stach und selber abzog, so überaus fein und mit richtiger Perspektive dargestellt, daß die Kaufleute sogar aus ganz Europa die Exemplare für ihre Maler kaufen.“⁸⁶⁸

865 Die Zugehörigkeit des Blattes zur *Kupferstichpassion* wurde bereits in Kapitel 5.1.1.2 begründet.

866 Vgl. Cochläus ²(1969), 7.

867 Cochläus beschreibt Deutschland in fünf Kapiteln mit Nürnberg als Mittelpunkt Deutschlands (vgl. Cochläus ²(1969), 73.).

868 Cochläus ²(1969), 89.

Mit den in Kupfer gestochenen Bildern von der Passion des Herrn kann Cochläus nur Dürers *Kupferstichpassion* meinen. Demnach muss diese Passionsfolge spätestens Ende 1512 mit nur 15 Blättern – ohne das 1513 datierte Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* – auf dem Markt erschienen sein. Dies würde erklären, warum in den frühen gebundenen Ausgaben der *Kupferstichpassion* das Schlussblatt der Apostelgeschichte fehlt.⁸⁶⁹ Ein solches Exemplar befand sich im Besitz des Kurfürsten Friedrich III. von Sachsen,⁸⁷⁰ mit dem Dürer durch Auftragswerke in Kontakt stand.⁸⁷¹ In einem Auktionskatalog heißt es zu dem gebundenen Exemplar des sächsischen Kurfürsten, dass die Drucke „von allerfrühester Qualität“⁸⁷² seien. Das spricht dafür, dass Dürer dem sächsischen Kurfürsten schon im Jahr 1512 eines der ersten Exemplare seiner *Kupferstichpassion* vermachte – ohne das spätere Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* – und der Kurfürst diese Ausgabe mit nur 15 Blättern binden ließ.

Nun gibt es aber auch gebundene Folgen und lose Einzelblattsammlungen von Dürers *Kupferstichpassion*, in denen der Stich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* enthalten ist.⁸⁷³ Doch wie ist diese Ergänzung zu erklären? Wäre es denkbar, dass ein einflussreicher Besitzer der 15 Passions-Kupferstiche von sich aus das Blatt der Apostelgeschichte hinzufügte und damit andere Rezipienten anregte, die Folge ebenfalls zu ergänzen? Wohl kaum. Die Thematik des beginnenden Christentums als Fortsetzung der Passionsgeschichte wurde in den Passionsfolgen um 1500 traditionell nur mit dem Pfingstereignis angedeutet.⁸⁷⁴ Für einen zeitgenössischen Betrachter musste das Blatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* im Kontext der *Kupferstichpassion* ebenso irritierend erschienen sein wie heute der modernen Forschung. Trotzdem hat es sich als Schlussblatt der *Kupferstichpassion* durchgesetzt. Dies ist wohl nur dadurch zu erklären, dass die Initiative für das Hinzufügen des Schlussblattes von Dürer selbst ausging. Dies würde bedeuten, dass der Nürnberger Künstler im Jahr 1513 den Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* als neues Schlussblatt seiner bereits publizierten *Kupferstichpassion* schuf und er diese in der Folgezeit mit 16 Einzelblättern herausgab.

Doch warum wählte Dürer gerade eine Szene der Apostelgeschichte als Schlussblatt seiner *Kupferstichpassion*? Bei der Suche nach einer möglichen Antwort kommt Kaiser Maximilian I. ins Spiel.

869 Vgl. *Dürer-Katalog* (1932), 70–71.

870 Vgl. *Katalog* (1908), 8.

871 Vgl. Grebe ²(2013), 81–82.

872 *Katalog* (1908), 8.

873 Vgl. *Kupferstichsammlung Dr. Julius Hofmann, Wien: dabei Dubletten eines bedeutenden staatlichen Kupferstichkabinetts und einige andere Beiträge. Vollständige Übersicht über die Graphik aller Schulen des 15. bis 19. Jahrhunderts in einer reichen Zusammenstellung ausgewählter Abdrucke*. Hrsg. von C. G. Boerner. Auktion in Leipzig vom 8. bis 12. Mai 1922. Leipzig (1922), 45; vgl. *Dürer-Katalog* (1932), 70–71.

874 Das Bildmotiv *Pfingsten* findet sich sowohl im *Speculum passionis* als auch in Dürers *Kleiner Passion* (siehe Kapitel 4.2.36).

Im Jahr 1512 bekam Dürer die ersten Aufträge von Kaiser Maximilian I., der in der Folgezeit Dürers wichtigster Auftraggeber werden sollte.⁸⁷⁵ In einen Brief vom 12. Dezember 1512 ersucht der Kaiser die Stadt Nürnberg, Dürer von allen städtischen Auflagen zu befreien.⁸⁷⁶ Dies belegt die Beziehung und die Wertschätzung, die der Herrscher Dürer um 1512 entgegenbrachte. Nun trug sich Kaiser Maximilian I. seit September 1511 mit dem Gedanken, nach dem Tod des schwerkranken Julius II. neuer Papst zu werden und dadurch die oberste weltliche und geistliche Macht zu vereinen.⁸⁷⁷ Schulte postuliert, dass es Maximilian I. dabei weniger um eine Reformation der Kirchenstrukturen als vielmehr um die Besitznahme des Kirchenstaates und damit die Ausdehnung seines Herrschaftsbereiches in Italien ging.⁸⁷⁸ Wiesflecker sieht in dem kaiserlichen Papstplan jedoch durchaus den keineswegs unrealistischen Versuch, eine von Rom unabhängige deutsche Nationalkirche zu etablieren, wobei Maximilian I. als „priesterlicher Kaiser“⁸⁷⁹ einen enormen Machtanspruch geltend gemacht hätte.⁸⁸⁰ Zu dieser Vereinigung von Kaiser- und Papsttum kam es jedoch aus politischen Gründen nicht⁸⁸¹ und so wurde nach dem Tod Julius II. im Februar 1513 Giovanni de' Medici als Papst Leo X. gewählt.⁸⁸²

Dürer stand zu Beginn des Jahres 1513 in einem persönlichen Verhältnis zu Kaiser Maximilian I. und wusste möglicherweise von dessen Reformplänen für eine von Rom unabhängige deutsche Nationalkirche. Dürers Kupferstich *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* datiert in genau diese Zeit. Wie bereits erläutert, kann das Blatt als Kritik an der Weltlichkeit der Papstkirche und als Aufruf zur Rückbesinnung auf die ursprünglichen Werte des frühen Christentums gedeutet werden.⁸⁸³ In diesem Kontext wäre denkbar, dass Dürer mit dem 1513 geschaffenen Kupferstich auf die fehlgeschlagene Papstwahl Maximilians I. reagierte und mit seiner Papstkritik dem Kaiser und dessen Reformplänen huldigte. Als Schlussblatt der bereits bekannten und gerühmten *Kupferstichpassion* hätte Dürer sicherstellen können, dass seine Verehrung für den deutschen Kaiser und für dessen reformatorische Ideen in ganz Europa Verbreitung fand.

875 Vgl. Grebe ²(2013), 103–104.

876 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 77.

877 Vgl. Amann, Klaus: *Kaiser Maximilians erfolgreiches alter ego im Kampf um weltliche und geistliche Macht. Zum Priesterkönig Johannes im Ambraser Heldenbuch*. In: *crystallin wort. Hartmann-Studien 1*. Hrsg. von Waltraud Fritsch-Rößler. Wien (2007), 134.

878 Vgl. Schulte, Aloys: *Kaiser Maximilian I. als Kandidat für den päpstlichen Stuhl 1511*. Leipzig (1906), 79–80.

879 Wiesflecker, Hermann: *Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches*. Wien (1991), 170.

880 Vgl. Wiesflecker, Hermann: *Neue Beiträge zur Frage des Kaiser-Papstplanes Maximilians I. im Jahre 1511*. In: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 71 (1963), 316.

881 Vgl. Amann (2007), 134.

882 Vgl. Schulte (1906), 82.

883 Siehe Kapitel 5.1.1.2.

5.1.4 Zusammenfassende These zu Aufbau und Genese der *Kupferstichpassion*

Dürer gestaltete seine *Kupferstichpassion* inhaltlich als Reminiszenz an die fast 40 Jahre zuvor entstandene *Kupferstichpassion* seines künstlerischen Vorbilds Martin Schongauer. Bildkompositorisch orientierte er sich jedoch meist an eigenen Vorlagen. Dabei greifen die frühen Kupferstiche vor allem auf die *Grüne Passion*, die späteren Szenen auf die *Kleine Passion* zurück. Möglicherweise war es Dürers Intention, in seiner *Kupferstichpassion* die kunstvollen, aber privaten Zeichnungen der *Grünen Passion* gewinnbringend zu vermarkten. Auf den Beginn einer *Kupferstichpassion* weisen definitiv erst die 1508 geschaffenen Darstellungen des *Gebets am Ölberg* und vor allem der *Gefangennahme* hin, da diese Szene traditionell nicht als Einzelblatt vorkam. In den Jahren 1509 bis 1511 unterbrach Dürer die Arbeiten an der gestochenen Passionsfolge und entwickelte stattdessen die *Kleine Passion* zusammen mit dem Nürnberger Mönch Chelidonius. Da die Gefahr bestand, dass dieser nach dem Tod Conrad Celtis im Jahr 1508 als dessen Nachfolger an den Wiener Kaiserhof berufen wurde, musste die *Kupferstichpassion* wohl zurückgestellt und erst nach Fertigstellung der zusammen mit Chelidonius entwickelten *Kleinen Passion* wieder aufgegriffen werden. Die oft diskutierte Zugehörigkeit des Schlussblattes *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* zur *Kupferstichpassion* kann sowohl bildkompositorisch als auch inhaltlich belegt werden. Die ungewöhnliche Szene aus der Apostelgeschichte weist dabei über die eigentliche Passion Jesu hinaus und kann als Aufruf zur Rückbesinnung auf die urchristlichen Werte interpretiert werden – was gleichzeitig als subtile Kritik an der zeitgenössischen Weltlichkeit des Papstes gelten mag. In diesem Kontext kann das Blatt als Huldigung Dürers gegenüber dem deutschen Kaiser Maximilian I. gewertet werden, dessen Pläne, als neuer Papst eine deutsche Nationalkirche zu etablieren, im Frühjahr 1513 mit der Wahl Leos X. scheiterten.

5.2 Die Rezeptionsästhetik in der *Kupferstichpassion*

In der Forschungsliteratur wird immer wieder auf die besondere Wirkung von Dürers *Kupferstichpassion* verwiesen. Für Panofsky hebt sich in dieser Passionsfolge „das geistige Leiden mehr als die körperliche Marter hervor“⁸⁸⁴. So sei das *Gebet am Ölberg* „eine Szene rein geistiger Qual“, während die *Kreuzigung* vom „Geist des Verzichts und des Friedens durchzogen“⁸⁸⁵ sei. Nach Winkler laden die Stiche mit ihren Hell-Dunkel-Kontrasten, den präsenten Bildfiguren sowie der Wucht der Raumarchitektur zum beschaulichen Verweilen ein und enthüllen eine psychologi-

884 Panofsky ²(1995), 189.

885 Panofsky ²(1995), 189.

sche Durchdringung des Dargestellten.⁸⁸⁶ Grebe nennt die subtile Lichtführung und die Ausschnitthaftigkeit als besondere Merkmale der *Kupferstichpassion*,⁸⁸⁷ ohne genauere Angaben hinsichtlich ihrer Wirkungsweise zu machen. Hass geht explizit auf die rezeptionsästhetischen Stilmittel in Dürers *Kupferstichpassion* ein. Sie sieht in den Kupferstichen einen intimen visuellen Dialog zwischen Bild und Betrachter, der – im Gegensatz zur *Kleinen Passion* – vor allem durch die Reduktion des Formats, die prominente Datierung sowie die Bildfigur Jesu hervorgerufen wird.⁸⁸⁸

Im Folgenden soll – angeregt durch die Ausführungen von Hass – eine systematische Analyse der rezeptionsästhetischen Stilmittel in Dürers *Kupferstichpassion* vorgenommen werden. Dabei werden auf der Grundlage der rezeptionsästhetischen Methode von Kemp⁸⁸⁹ die einzelnen Kupferstiche im Vergleich zu Vorgängerwerken betrachtet und anhand von *auctoritas und variatio*⁸⁹⁰ die besonderen rezeptionsästhetischen Konzepte herausgearbeitet.

Als Vergleichsobjekte dienen dabei vor allem die Holzschnitte der *Kleinen Passion*. Sie vermitteln – wie ausgeführt – dem Betrachter jeweils eine Momentaufnahme des Passionsgeschehens. Dabei bleibt die Erzählung oft nahe an der biblischen oder apokryphen Textquelle und führt dem Betrachter die Passionszene möglichst authentisch vor Augen.⁸⁹¹ In der *Kupferstichpassion* verfolgt Dürer ein anderes Konzept. Hier wird der Betrachter nicht selten mit Bildmotiven konfrontiert, die von der vertrauten Ikonografie abweichen und den Betrachter daher in irritierender Weise herausfordern. So lässt Dürer im *Gebet am Ölberg* (Abb. 119) die Jesusfigur voller Verzweiflung zu Gott beten, wie es nur ein Mensch in höchster Todesangst tut. In *Ecce Homo* (Abb. 123) stehen nicht die geifernden, den Kreuzestod fordernden Juden vor dem Palast des Pilatus, sondern ein zeitgenössisch gekleideter Edelmann, der ruhig und nachdenklich zu Jesus aufblickt. Und in der *Kreuztragung* (Abb. 108) bricht Jesus nicht unter der Kreuzeslast zusammen, sondern trägt diese mit göttlicher Leichtigkeit. Dürer konfrontiert den Betrachter in seiner *Kupferstichpassion* jedoch nicht nur mit neuartigen Bildkompositionen, sondern bindet diesen auch durch geschickt inszenierte rezeptionsästhetische Stilmittel in bisher ungeahnter Weise in das Bildgeschehen ein. Dies soll exemplarisch an dem Kupferstich der *Geißelung* vorgestellt und diskutiert werden.

886 Vgl. Winkler (1957), 230.

887 Vgl. Grebe²(2013), 95.

888 Vgl. Hass (2000), 214.

889 Siehe Kapitel 1.2.3.

890 Siehe Kapitel 1.2.2.

891 Siehe Kapitel 4.2.

5.2.1 Die *Geißelung* (1512) als Musterbeispiel für die innovative Rezeptionsästhetik in Dürers *Kupferstichpassion*

Ein Vergleich des Kupferstichs der *Geißelung* (1512) mit dem Holzschnitt der *Geißelung* aus Dürers *Kleiner Passion* (um 1509) offenbart die rezeptionsästhetischen Stilmittel, die Dürer in seiner *Kupferstichpassion* einsetzt, um den Betrachter in das Bildgeschehen hineinzuführen. Dies sind auf der Grundlage der rezeptionsästhetischen Methode von Kemp:

1. die Engführung des Bildgeschehens im Sinne eines Close-up,
2. die Überwindung der Grenze zwischen Bildraum und Betrachterraum,
3. der fehlende Dialog der Bildfiguren,
4. die verborgenen Bildebenen,
5. Dürers Signatur als eigenständige Figur im Bild.

Diese stilistischen Mittel führen dazu, dass der Betrachter in der *Kupferstichpassion* in einer neuartigen und für ihn oft irritierenden Weise mit dem Bildgeschehen konfrontiert und von diesem gefangen genommen wird. Dies soll nun im Einzelnen ausgeführt werden.

Die Engführung des Bildgeschehens

Traditionell ist in der *Geißelung* die Jesusfigur frontal an der Säule stehend zu sehen. Diese Ikonografie der *Geißelung* findet sich in Schongauers *Kupferstichpassion*,⁸⁹² in der gestochenen Passionsfolge von Israhel von Meckenem⁸⁹³ sowie in Dürers *Großer Passion*.⁸⁹⁴ Doch schon in seiner um 1509 entstandenen *Geißelung* der *Kleinen Passion* (Abb. 111) weicht Dürer von dieser Tradition ab und entwickelt ein neues Bildkonzept. Er reduziert den architektonischen Bildraum und die Anzahl der Bildfiguren und führt das Passionsgeschehen bis an die vordere Bildkante und somit unmittelbar an den Betrachterraum heran. Durch diese Nahsichtigkeit im Sinne eines Close-up wird der Betrachter in der *Kleinen Passion* anders als in den früheren Vorlagen in intensiver Weise mit dem Bildgeschehen konfrontiert und in dasselbe einbezogen.

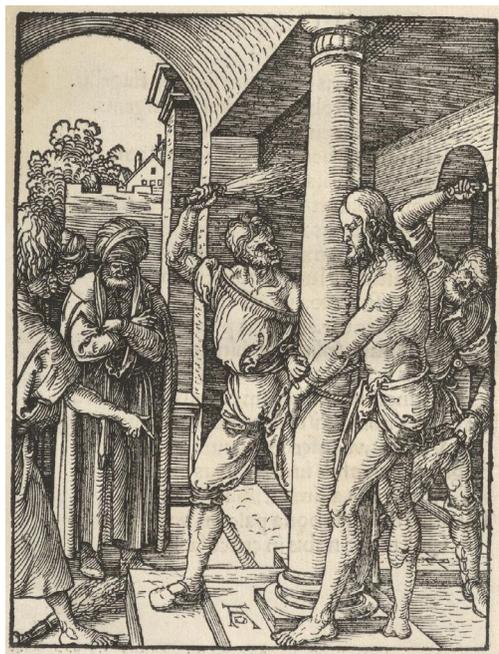
Bei der *Geißelung* in Dürers *Kupferstichpassion* (Abb. 112) erfährt dieses Close-up der *Kleinen Passion* eine erneute Steigerung. Dürer reduziert den Bildraum ein weiteres Mal, indem er lediglich die rechte Bildhälfte der *Kleinen Passion* übernimmt. Dies führt zum einen dazu, dass nun die Geißelszene mit Jesus und den beiden Schergen die gesamte Bildbreite einnimmt und somit der Betrachter in fast auswegloser Weise mit der Folter Jesu konfrontiert wird. Zum anderen entfällt der

892 Vgl. Martin Schongauer, *das Kupferstichwerk* (1991), 85.

893 Vgl. Warburg (1930), Tafel 13.

894 Vgl. *Die drei großen Bücher von Albrecht Dürer*²(1986), 57.

Ausblick auf das dörfliche Ambiente vor hellem Himmel als hoffnungsvoller Lichtblick und rettender Fluchtpunkt. Durch diese Reduktion des Bildraums präsentiert Dürers Kupferstich das Leid der Geißelung Jesu in einer neuartigen Nahsichtigkeit, der sich der Betrachter kaum entziehen kann. Die enge, niedrige und zudem dunkle, an ein Gefängnis erinnernde Architektur reflektiert dabei nicht nur die Ausweglosigkeit der Lage Jesu, sondern spiegelt auch die seelische Verfassung des Betrachters vor dem Bild wider. Somit weist Dürers Kupferstich der *Geißelung* neue Wege in der Rezeptionsästhetik und bindet den Betrachter in bisher ungeahnter und nahezu auswegloser Weise in das Passionsgeschehen ein.



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



112 Albrecht Dürer: *Geißelung*
(1512), *Kupferstichpassion*

Die Überwindung der Grenze zwischen Bildraum und Betrachterraum

Die *Geißelung* in Dürers *Kleiner Passion* wird von einer schwarzen Rahmenlinie umschlossen. Diese wirkt als Grenze und Zäsur zwischen Bild- und Betrachterraum. In der *Geißelung* der *Kupferstichpassion* fehlt – wie in allen Blättern dieser Passionsfolge – die begrenzende Linie, so dass das Bildgeschehen vom Betrachter imaginär in den eigenen Bereich weitergedacht werden kann.

In der *Geißelung* der *Kleinen Passion* rücken die Bildfiguren bereits bis an die vordere Bildkante heran und schaffen so eine große Nähe zum Betrachter vor dem Bild. In dem Kupferstich geht Dürer noch einen Schritt weiter. Dort wird das Gewand Jesu, das im Vordergrund auf dem Boden liegt, von der unteren Bildkante

angeschnitten und ragt somit imaginär in den Raum vor dem Bild. Dem Betrachter, der in leichter Untersicht auf die Szene schaut, erscheint es zum Greifen nah. Auch die von der oberen Bildkante angeschnittene Säule, deren Kapitell im Gegensatz zur *Kleinen Passion* nicht mehr zu sehen ist, suggeriert dem Betrachter die Fortführung der Architektur in seinen eigenen Raum außerhalb des Bildes. So wird die Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum aufgehoben und dem Betrachter vermittelt, dass er nicht nur ein externer Zuschauer, sondern Teil des Bildgeschehens ist.

Der fehlende Dialog der Bildfiguren

In der *Geißelung* der *Kleinen Passion* sind Jesus und der Mann am linken Bildrand als Profilfiguren einander zugewandt. Somit entsteht ein Blickkontakt – ein stiller Dialog – zwischen den beiden Bildfiguren. Der Kupferstich der *Geißelung* eliminiert die linke Bildhälfte der *Kleinen Passion*, behält aber die Figur Jesu mit dem nach links gewandten Profil bei. Dies hat zur Folge, dass der Blick Jesu nun keine Bildfigur, sondern einen Punkt außerhalb des Bildgeschehens fixiert. Daraus folgen rezeptionsästhetisch zwei psychologische Konsequenzen: Zum einen ist der Betrachter irritiert, da der Blick der Hauptfigur kein Gegenüber hat, sondern auf etwas schaut, das für den Betrachter im Verborgenen liegt. Zum anderen wird der Betrachter durch die Blickrichtung Jesu nach links – entgegen der Leserichtung – im Bild und damit auch in der dargestellten Passionsszene gehalten. Hinzu kommt, dass im Kupferstich der junge Mann mit der Geißelrute Jesus nicht – wie vom Betrachter zu erwarten – hasserfüllt-straftend, sondern nachdenklich, fast mitleidig anschaut. Dieser Blick wirkt auf den Betrachter irritierend, da das körperliche Agieren und das seelische Empfinden der Bildfigur nicht übereinstimmen. Die Tatsache, dass Jesus den Blick dieses hin und her gerissenen Mannes nicht erwidert, sondern starr nach vorne blickt, lässt auch den Betrachter unerlöst zurück.

Die verborgenen Bildebenen

In der *Geißelung* der *Kleinen Passion* sind alle Bildbereiche gleichmäßig ausgeleuchtet. In der *Geißelung* der *Kupferstichpassion* differenziert Dürer dagegen zwischen dem spotlightartig beleuchteten Vordergrund und einem verdunkelten Hintergrund. Dadurch entstehen zwei unterschiedliche, in der Bildtiefe gestaffelte Ebenen, die psychologisch interessant sind: Im hellen Vordergrund stehen Jesus und die beiden Schergen. Ihr helles Figurendreieck bildet den dominierenden Bildgegenstand. Erst bei genauerem Hinsehen nimmt der Betrachter die vier Figuren im dunklen Hintergrund wahr, die die Geißelung verfolgen. Durch ihre frontale Ausrichtung wirken sie wie verborgene Spiegelbilder des Betrachters, die wie er auf die Szene schauen, allerdings mitleidlos und ohne einzugreifen. Dürer provoziert mit diesen dunklen Bildfiguren den Betrachter, sich von diesen Spiegelbildern zu lösen und, anders als sie, zu erkennen, wer Jesus ist und welche erlösende Konsequenz sein Leiden hat.

Dürers Signatur als eigenständige Figur im Bild

In der *Kleinen Passion* befindet sich das Künstlermonogramm in der *Geißelung* eher unscheinbar im unteren Bildbereich. Durch die liegende Ausrichtung führt es den Betrachter in das Bild hinein. In der *Geißelung* der *Kupferstichpassion* stellt sich Dürer mit seiner Signatur vollkommen anders dar. Monogramm und Datierung stehen auf einer kleinen Tafel am oberen linken Bildrand. Als hellster Bereich der gesamten Bildkomposition und perspektivisch nicht in die Architektur eingebunden erscheint sie äußerst präsent, aber als Fremdkörper in der Szene. Dabei scheint die auf der Tafel eingeschlossene Signatur nicht nur die Situation Jesu im Vordergrund, sondern auch Dürers eigenen Seelenzustand im Angesicht der Geißelung Jesu zu reflektieren. Die Künstlersignatur kann als eigenständige Bildfigur interpretiert werden, die durch ihre frontale Ausrichtung in einen direkten und provokanten Dialog mit dem Betrachter tritt und diesen auffordert, ebenfalls Stellung im Passionsgeschehen zu beziehen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Dürer in seinem Kupferstich der *Geißelung* den Betrachter rezeptionsästhetisch auf eine bisher ungeahnte Weise mit dem Passionsgeschehen konfrontiert. Die Nahsichtigkeit der Szene mit einer spotlightartigen Präsenz der Hauptfiguren, die Nebenfiguren auf einer verborgenen Bildebene, der fehlende Dialog der Figuren untereinander sowie die Orientierung der Szene entgegen der Leserichtung tragen dazu ebenso bei wie die Tatsache, dass Dürer mit seiner äußerst präsenten Signatur als eigenständige Bildfigur einen Dialog mit dem Betrachter vor dem Bild eingeht und ihn auffordert, sich wie er mit dem Dargestellten auseinanderzusetzen. Diese rezeptionsästhetischen Stilelemente finden sich nicht nur in der *Geißelung*, sondern auch in anderen Darstellungen der *Kupferstichpassion*. Dies soll an weiteren Beispielen gezeigt werden.

5.2.2 *Jesus vor Kaiphas* (1512): Zwei Welten

Der Kupferstich *Jesus vor Kaiphas* (Abb. 113) folgt prinzipiell der traditionellen Ikonografie,⁸⁹⁵ greift aber im Einzelnen auf *Jesus vor Kaiphas* der *Grünen Passion* aus dem Jahr 1504⁸⁹⁶ als Vorlage zurück. In beiden Darstellungen sitzt der jüdische Hohepriester Kaiphas am rechten Bildrand auf einem Thron unter einem Baldachin. Von links wird der an Händen gebundene Jesus von mehreren Soldaten herangeführt.

Dürer nimmt in dem Kupferstich Änderungen vor, die Auswirkungen auf die Rezeptionsästhetik haben. So führt er die Bildfiguren in einem Close-up auf engs-

⁸⁹⁵ Siehe Kapitel 4.2.14.

⁸⁹⁶ Vgl. *Dürer*. Hrsg. von Peter Strieder. Augsburg (1996), 147 (Abb. 162).

tem Raum zusammen. Die dunkle Architektur mit der niedrigen Decke und der fehlende Ausblick auf ein vertrautes städtisches Ambiente vor hellem Himmel vermitteln dem Betrachter eine äußerst bedrückende und ausweglose Atmosphäre, wobei das angeschnittene Podest im Bildvordergrund zwischen Bild- und Betrachtterraum vermittelt. Kaiphas ist als Hauptfigur im Profil nach links gewandt, sein Blick ist auf einen außerhalb des Bildraums liegenden und für den Betrachter nicht einsehbaren Punkt gerichtet. Der traditionelle, durch den biblischen Dialog zu erwartende Blickkontakt zwischen Kaiphas und Jesus unterbleibt. Die differenzierte Beleuchtung führt zu einer Trennung zwischen dem hellen vorderen Bildbereich – der Welt des Kaiphas – und einem verschatteten hinteren Bildbereich – der Welt Jesu. Dürers Signatur befindet sich auf einer ungewöhnlich geformten Tafel an der hinteren Wand. Die Verschattung der Signatur kann als Spiegel von Dürers Seele im Angesicht des Geschehens gedeutet werden, die Frontalität als Indiz für die Konfrontation des Betrachters vor dem Bild mit der zur eigenständigen Bildfigur erhobenen Signatur des Künstlers.



113 Albrecht Dürer: *Jesus vor Kaiphas* (1512), *Kupferstichpassion*

Der Kupferstich der *Dornenkrönung* (1512, Abb. 114) orientiert sich am Holzschnitt der *Dornenkrönung* der *Kleinen Passion* (um 1509, Abb. 61). Wiederum rückt Dürer im Kupferstich die Bildfiguren eng zusammen und ersetzt den lichten Palasthof des Holzschnitts durch einen dunklen Innenraum. Lediglich die verschattete Säulenflucht bietet einen für den Betrachter wenig motivierenden Ausweg aus der Szene und kann wohl als Andeutung des weiteren Leidensweges Jesu gedeutet werden. Im Bildvordergrund dominieren Jesus und die Spötter im hellen Licht das Bildgeschehen. Dagegen treten Pilatus und ein ihm zugewandter Jude eher in den dunklen Hintergrund. Dies gilt auch für eine Bildfigur, deren Gesicht mit verachtend in den Mund gelegten Fingern sich zwar in unmittelbarer Nähe zu Jesu Gesicht befin-

5.2.3 *Dornenkrönung* (1512): Die Zerrissenheit der Künstlersignatur

Der Kupferstich der *Dornenkrönung* (1512, Abb. 114) orientiert sich am Holzschnitt der *Dornenkrönung* der *Kleinen Passion* (um 1509, Abb. 61). Wiederum rückt Dürer im Kupferstich die Bildfiguren eng zusammen und ersetzt den lichten Palasthof des Holzschnitts durch einen dunklen Innenraum. Lediglich die verschattete Säulenflucht bietet einen für den Betrachter wenig motivierenden Ausweg aus der Szene und kann wohl als Andeutung des weiteren Leidensweges Jesu gedeutet werden. Im Bildvordergrund dominieren Jesus und die Spötter im hellen Licht das Bildgeschehen. Dagegen treten Pilatus und ein ihm zugewandter Jude eher in den dunklen Hintergrund. Dies gilt auch für eine Bildfigur, deren Gesicht mit verachtend in den Mund gelegten Fingern sich zwar in unmittelbarer Nähe zu Jesu Gesicht befin-

det, durch die Verschattung vom Betrachter aber als verborgene Bildfigur erst bei genauem Hinsehen wahrgenommen wird. Während Jesus im Holzschnitt den Stab des vor ihm sitzenden Mannes ergreift und somit in eine Interaktion mit ihm tritt, vermeidet der aufreizend entspannt auf dem thronartigen Stuhl sitzende Jesus im Kupferstich jeglichen Kontakt mit seinen Spöttern und lässt seinen starren, unbeteiligt wirkenden Blick zu einem Bildpunkt außerhalb des linken Bildrandes wandern. Dürers Monogramm und die Datierung sind auf zwei getrennten Bildtafeln dargestellt. Durch die Positionierung in der unteren linken und der oberen rechten Ecke erfährt die gesamte Bildkomposition eine spannungsreiche Aufladung. Die Signatur – und damit der Künstler selbst – scheint zerrissen angesichts der Verspottung und der Schläge, die Jesus erleiden muss. Dabei sucht vor allem die helle, frontal an der unteren Bildkante aufgestellte Tafel mit dem Künstlermonogramm den herausfordernden Kontakt zum Betrachter vor dem Bild.



114 Albrecht Dürer: *Dornenkrönung* (1512), *Kupferstichpassion*

5.2.4 *Kreuzigung* (1511): Die menschliche Ruhe vor der göttlichen Unruhe

In seinem Kupferstich der *Kreuzigung* (Abb. 116) orientiert sich Dürer an der traditionellen Ikonografie, wie sie auch die *Kreuzigung* in Schongauers *Kupferstichpassion* (letztes Drittel 15. Jh., Abb. 115) zeigt. In Schongauers Vorlage sind sechs Bildfiguren zu sehen. In Dürers Kupferstich fallen zunächst nur die drei Figuren der hellen Deesis-Gruppe mit Maria, Jesus und Johannes im Bildvordergrund auf. Erst bei genauerem Betrachten offenbaren sich in dem unmittelbar dahinter liegenden dunkleren Bildbereich eine trauernde Frau, die kniende Maria Magdalena sowie ein Soldat am rechten Bildrand. Dieser ist im Profil nach links gewandt und besitzt kein direktes Gegenüber, so dass wiederum ein fehlender Dialog im Bild inszeniert wird. Auffällig ist auch Dürers Gestaltung des Himmels in der *Kreuzigung*. Statt des weiten hellen Landschaftsausblicks wie in Schongauers Kupferstich stellt Dürer

seine Kreuzigungsszene vor einen changierenden Himmel, der wie eine unruhige Bühnenwand das Geschehen begrenzt. Die bizarre Dunkelheit, die nichts mit dem natürlichen Nachthimmel in Dürers Kupferstichen *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* gemein hat, steht im irritierenden Gegensatz zu der Ruhe der menschlichen Bildfiguren im Vordergrund. Allein das Lendentuch Jesu greift die Bewegtheit des Himmels auf und weist auf ein göttlich-transzendentes Geschehen hin.



115 Martin Schongauer: *Kreuzigung* (letztes Drittel 15. Jh.), *Kupferstichpassion*



116 Albrecht Dürer: *Kreuzigung* (1511), *Kupferstichpassion*

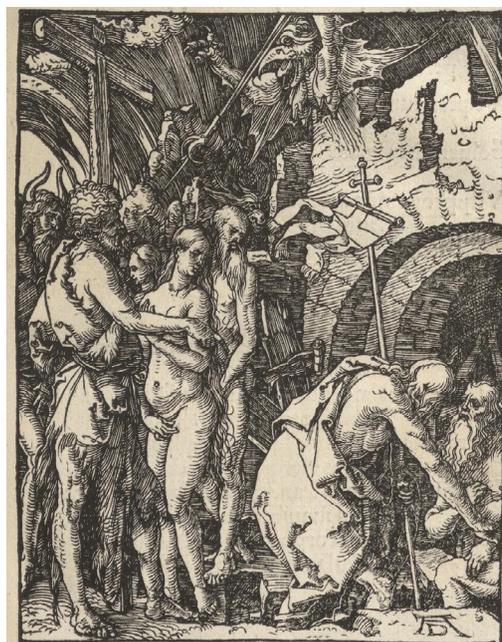
5.2.5 *Höllenfahrt Christi* (1512): Der veränderte Blickwinkel

In den Kupferstichen der *Geißelung* und der *Dornenkrönung* orientiert sich Dürer an seinen gerade publizierten Holzschnitten der *Kleinen Passion*. Es ist davon auszugehen, dass ein zeitgenössischer Betrachter der *Kupferstichpassion* mit diesen Holzschnitten vertraut war. Umso bedeutender sind daher die rezeptionsästhetischen Veränderungen, die Dürer in den beiden gestochenen Passionsszenen vornimmt.

Besonders deutlich wird dieses Spiel mit dem Betrachter in Dürers Kupferstich der *Höllenfahrt Christi* (Abb. 118) im Vergleich zum Holzschnitt der *Kleinen Passion* (um 1509, Abb. 117). In der *Kleinen Passion* ist Christus in der Unterwelt eine Stufe hinabgestiegen und zieht in leicht vorgebeugter Haltung einen Menschen mit seiner rechten Hand aus der Vorhölle. Die Siegesfahne in seiner linken Hand flattert triumphierend über der Szene. Adam, Eva und Moses verfolgen als bereits Errettete

das Geschehen, während dämonische Wesen erfolglos mit spitzen Stangen auf sie einstechen. Dürer übernimmt in seinem Kupferstich der *Höllenfahrt Christi* die Ikonografie der Vorlage, dreht die Szene jedoch um 90° im Uhrzeigersinn. Für einen mit Computertechnik vertrauten Betrachter des 21. Jahrhunderts mag dies wenig erstaunlich sein. Auf einen Betrachter des beginnenden 16. Jahrhunderts muss diese Veränderung jedoch revolutionär gewirkt haben.

Die veränderte Ansicht einer vertrauten Passionsszene führt dabei auch psychologisch zu einem neuen Blickwinkel, da der Betrachter sich in Dürers Kupferstich nicht mehr auf der sicheren Seite der Erretteten, sondern ebenso unvermittelt wie ausweglos in der Vorhölle wiederfindet. Dürer steigert diesen Eindruck noch, indem er die verzweifelt um Rettung flehenden Bildfiguren in der Vorhölle an der unteren Bildkante anschneidet. Dadurch überwinden diese nicht nur die Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum, sondern werden durch die Rückenansicht auch zu Identifikationsfiguren für den Betrachter selbst.



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



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

In den Kupferstichen der *Geißelung* und der *Dornenkrönung* konfrontiert Dürer den Betrachter mit einer engen, niedrigen und dunklen Szenerie. Der Bildvordergrund der *Höllenfahrt Christi* greift diese bedrückende Atmosphäre mit der Vorhölle samt Flammen und teuflischem Dämon auf, stellt ihr aber einen hellen, lichten und gegenstandslosen Hintergrund gegenüber, der grenzenlose Freiheit suggeriert. Diese Nicht-Reduktion des Bildraums als rezeptionsästhetisches Stilmittel kann als

Hinweis verstanden werden, dass die Enge der menschlichen Dimension mit der Höllenfahrt Christi endgültig überwunden ist. So bedrückend die Kupferstiche der *Geißelung* und der *Dornenkrönung* auf den Betrachter gewirkt haben mögen, so befreiend erscheint nun die *Höllenfahrt Christi* trotz des düsteren Vordergrunds. Dürers Signatur spiegelt diese Ambivalenz zwischen höllischer Verzweiflung und christlicher Errettung ebenfalls wider: Während das Monogramm auf dem Stein im Bildvordergrund – in Solidarität mit dem Betrachter – in der Vorhölle auf Erlösung hofft, steht die Datierung bereits befreit und fast triumphierend in unmittelbarer Nähe der Siegesfahne Christi vor dem hellen Hintergrund.

5.2.6 *Gebet am Ölberg* (1508): Jesu Menschlichkeit aus der Sicht von Ostern

Die *Höllenfahrt Christi* ist nicht die einzige Passionszene, in der Dürer eine traditionelle Ikonografie in veränderter Ansicht zeigt. Auch im *Gebet am Ölberg* (Abb. 119), nach der *Beweinung* die früheste Darstellung der Passionsfolge, dreht Dürer die vertraute Ansicht und zeigt dem Betrachter unverhofft einen neuen Zugang zum Passionsgeschehen. In vielen Darstellungen des *Gebets am Ölberg*, die um 1500 entstanden, wird der betende Jesus in Seitenansicht oder in leichter Rückenansicht gezeigt, während der Engel von der Seite in das Bild hineinschwebt. Eine solche Ikonografie findet sich unter anderem in der *Karlsruher Passion* (um 1465)⁸⁹⁷, in Schongauers *Kupferstichpassion* (um 1475)⁸⁹⁸, im *Speculum passionis* (1507, Abb. 44) sowie in Dürers *Großer Passion* (um 1496)⁸⁹⁹ und *Kleiner Passion* (um 1509, Abb. 45). In seinem Kupferstich *Gebet am Ölberg* wendet Dürer die Jesusfigur nun in eine



119 Albrecht Dürer: *Gebet am Ölberg* (1508), *Kupferstichpassion*

897 Vgl. *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik*. Hrsg. von Stefan Roller. Katalog zur Ausstellung in Karlsruhe vom 4. April bis 30. Juni 1996. Ostfildern-Ruit (1996), 18.

898 Vgl. *Martin Schongauer, das Kupferstichwerk* (1991), 79.

899 Vgl. *Drei große Bücher von Albrecht Dürer*²(1986), 53.

Vorderansicht und präsentiert den Engel bilddominant in Rückenansicht. Dadurch wird der Engel zur Identifikationsfigur für den Betrachter vor dem Bild. In der traditionellen Ikonografie des *Gebets am Ölberg* wird der Betrachter durch die schlafenden Jünger und damit über die Menschen in das Bild und zu Jesus geleitet. In Dürers Kupferstich ist es der Engel und damit Gott selbst, der den Betrachter in das Bildgeschehen führt. Dürers Kupferstich zeigt Jesus im Angesicht des nahenden Todes in seiner Zwiesprache mit Gott in höchst menschlicher Verzweiflung – eine Situation, die ein zeitgenössischer Betrachter um 1500 wohl aus eigener Lebenserfahrung nachvollziehen konnte. Doch gerade in dieser Situation lässt Dürer den Betrachter mit Gottes Augen auf das Geschehen schauen – und damit aus der Sicht von Ostern. Durch die Drehung des Engels gelingt es Dürer, den Betrachter wie schon in der *Höllenfahrt Christi* in einem neuen Kontext in das Bildgeschehen einzubinden. In der *Höllenfahrt Christi* sind es die Rückenfiguren der verzweifelten Menschen, die den Betrachter in der Vorhölle gefangen halten. Im *Gebet am Ölberg* ist es das Wissen, dass der Betrachter trotz der menschlichen Verzweiflung Jesu voller Gottvertrauen auf die Szene schauen kann.

5.2.7 Zusammenfassende These zur Rezeptionsästhetik der *Kupferstichpassion*

Dürer nutzt in seiner *Kupferstichpassion* verschiedene rezeptionsästhetische Stilmittel, um den Betrachter in das Passionsgeschehen einzubeziehen. Dazu gehören die Engführung von Bildraum bzw. Bildfiguren im Sinne eines Close-up, die Aufhebung der Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum, der fehlende Dialog der Bildfiguren untereinander sowie die Gestaltung von verborgenen Bildebenen. Dürers Signatur kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, da sie als eigenständige Figur in das Bild eintritt und einen Dialog zum Betrachter provoziert. Die bewusste Drehung der traditionellen Ikonografie bei einigen Passionsszenen vermittelt dem Betrachter zudem einen veränderten Blickwinkel. Dürer geht somit in seiner *Kupferstichpassion* rezeptionsästhetisch neue Wege und bindet den Betrachter in einer bis dahin ungeahnten und oft psychologisch-irritierenden Weise in das Bildgeschehen ein.

5.3 Die theologischen Aspekte der *Kupferstichpassion*

Im Folgenden sollen die theologischen Aspekte der *Kupferstichpassion* betrachtet werden. Dabei stehen zwei Fragen im Vordergrund:

1. Welches Jesus-Bild vermittelt Dürer in den einzelnen Szenen seiner *Kupferstichpassion*?
2. Welche theologischen Aussagen finden sich in den beiden zentralen Szenen der *Kupferstichpassion* *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus*?

5.3.1 Das Jesusbild in der *Kupferstichpassion*: Vom wahren Menschen zum wahren Gott

Auf dem Konzil von Chalkedon im Jahr 451 nach Chr. wurde festgelegt, dass Jesus Christus wahrer Mensch und wahrer Gott ist.⁹⁰⁰ Jeder Künstler, der die Passion Jesu gestaltete, musste sich zwangsläufig mit diesem Dogma auseinandersetzen und Wege finden, es umzusetzen. Auch für Dürers *Kupferstichpassion* stellt sich daher die Frage, wie die doppelte Natur Jesu Christi dargestellt ist.

In Schongauers *Kupferstichpassion*, der inhaltlichen Vorlage für Dürers Passionsfolge,⁹⁰¹ ist Jesus Christus nur in den Szenen der *Höllenfahrt Christi* und der *Auferstehung* durch den Kreuznimbus eindeutig in seiner göttlichen Natur zu sehen. Allerdings zeigt Schongauer auch in allen anderen Passionsszenen Jesus als souveräne Bildfigur in großer Ruhe und Gelassenheit, die das Leid mit göttlicher Leichtigkeit erträgt: In der *Gefangennahme* verfolgt Jesus interessiert, wie Petrus den Knecht Malchus traktiert, in der *Kreuztragung* scheint das Kreuz auf Jesu Schulter zu schweben und selbst in der *Kreuzigung* erscheint der Gesichtsausdruck Jesu entspannt.⁹⁰² Schongauer lässt somit keinen Zweifel daran, dass – nach seiner Interpretation – trotz des Leides die göttliche Natur Jesu allgegenwärtig ist.

Im Vergleich dazu präsentiert Dürer in den Holzschnitten seiner *Kleinen Passion* kein solch einheitliches Jesusbild. Dort gibt es einerseits Szenen wie das *Abendmahl*, *Ecce Homo* oder die *Kreuzigung*, in denen Jesus schon vor der *Auferstehung* durch den Kreuznimbus in seiner göttlichen Natur ausgewiesen ist. Auch in der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* erscheint der übergroße und mit aller Gewalt zuschlagende Jesus in seiner Bilddominanz als übernatürlicher Gottessohn. Andererseits gibt es Szenen wie *Jesus von Hannas* oder die *Kreuztragung*, in denen Jesus bildkompositorisch in größter Erniedrigung und menschlichem Leid gezeigt

900 Vgl. Leonhardt ⁴(2009), 279.

901 Vgl. Scherbaum *Kupferstich-Passion* (2001), 125.

902 Vgl. Martin Schongauer, *das Kupferstichwerk* (1991), 81, 93 und 95.

wird.⁹⁰³ Somit findet sich in der *Kleinen Passion* kein kontinuierliches Konzept zur Natur Jesu Christi.

In Dürers *Kupferstichpassion* ist dies anders. Hier inszeniert Dürer Jesus Christus als eine Figur, die in der Passion den Wandel vom wahren Menschen zum wahren Gott durchlebt. Dies soll im Folgenden erläutert werden.

Christus als Schmerzensmann: Der nahe Gottessohn

Dürers *Kupferstichpassion* beginnt mit der Darstellung *Christus als Schmerzensmann*. (Abb. 121). Bereits in diesem Titelblatt präsentiert Dürer eine innovative Bildkomposition. Das mögen zwei Vergleiche verdeutlichen. In Schongauers Kupferstich *Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes* (Abb. 120) steht der leidende Christus inmitten von Maria und Johannes, die als Mittler zwischen den Menschen und Gott fungieren. Engel rücken die Darstellung in ein transzendentes Licht. Auf Dürers Titelblatt der *Kleinen Passion* (um 1509, Abb. 25) dagegen sitzt Christus als einsamer Schmerzensmann mit Kreuznimbus und Wundmalen auf einem Stein, den Kopf kummervoll in die Hand gestützt. In beiden Werken steht das ewigwährende Leid Christi im Mittelpunkt, um den Betrachter zur *compassio* aufzurufen.

Im Titelblatt der *Kupferstichpassion* (Abb. 121) verfolgt Dürer dagegen ikonografisch ein neuartiges Konzept. Dort steht Christus als Schmerzensmann in einem architektonischen Ensemble aus Stufen, Säule und Rundbogen, im Hintergrund erhebt sich der Kreuzeshügel von Golgatha. Mit dieser Szenerie stellt Dürer den Schmerzensmann erstmals in Raum und Zeit. Dieser Realitätsbezug vermittelt dem Betrachter das Gefühl eines ihm bekannten Ambientes und befreit die Szenerie von der Transzendenz der früheren Darstellungen. Damit inszeniert Dürer einen dem Betrachter nahen Gottessohn.

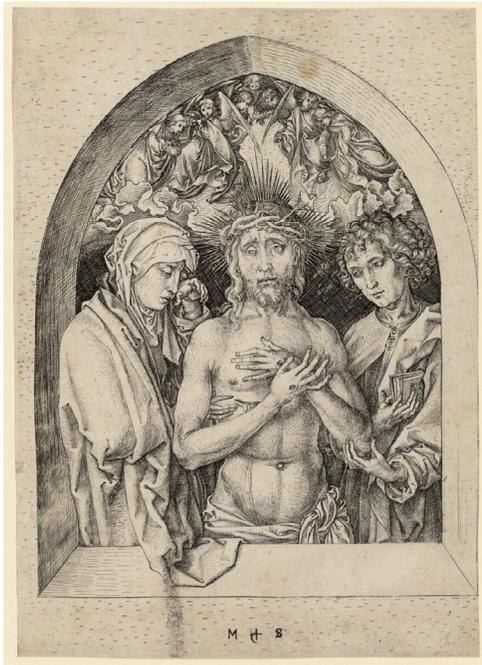
In der Darstellung weist Dürer zum einen durch die Wundmale und die Geißelsäule auf die „unaufhörliche Passion“⁹⁰⁴ Jesu hin. Zum anderen verkündet er in dem auferstandenen Christus aber auch die Erlösung. Wie von Scherbaum postuliert, zeigt Dürer in dem Kupferstich Jesus Christus als wahren Menschen und wahren Gott in einer Person – „als Mensch tot und als Gott lebend“⁹⁰⁵ – und inszeniert damit bereits auf dem Titelblatt die Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi als programmatische Überschrift der gesamten *Kupferstichpassion*. Der am Kreuz gestorbene Jesus bringt in Gestalt des auferstandenen Christus die Erlösung für die Menschen. Die von allem Irdischen losgelöste Künstlersignatur am freien Himmel scheint diese Erlösung bereits vorwegzunehmen und so auch den Betrachter in seiner Erlösungshoffnung zu versichern.

Ungewöhnlich ist auch Dürers Darstellung von Maria und Johannes. Klein und unscheinbar schauen sie aus der linken unteren Ecke zu Christus auf. Ihr Gebet

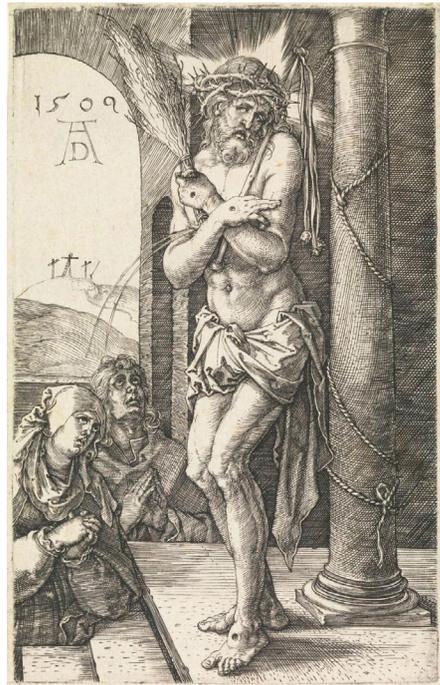
903 Siehe Kapitel 4.2.

904 Panofsky²(1995), 185.

905 Scherbaum *Kupferstich-Passion* (2001), 130.



120 Martin Schongauer: *Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes* (letztes Drittel des 15. Jh.), Kupferstich



121 Albrecht Dürer: *Christus als Schmerzensmann* (1509) Titelblatt der *Kupferstichpassion*

scheint weniger dem Betrachter zu dienen – der in Aufsicht auf die beiden blickt – sondern vielmehr ihrem eigenen Seelenheil. Folgerichtig fällt Christi Blut aus der Seitenwunde auf ihre Köpfe als Zeichen der Erlösung. Maria und Johannes sind in Dürers Kupferstich nicht mehr wie in Schongauers Darstellung Mittler zwischen Gott und Mensch. Vielmehr werden sie selbst als Menschen präsentiert, die der Erlösung bedürfen und diese auch erhalten. Damit werden Maria und Johannes zu geistigen Identifikationsfiguren für den Betrachter⁹⁰⁶ und fordern diesen auf, so wie sie in eine unmittelbare Beziehung zu Christus zu treten.

Dürer verleiht den beiden Figuren porträtartige Züge: Maria mit den großen, etwas hervorstehenden Augen, den geschwungenen Augenbrauen und der langen Nase mit der etwas breiteren Nasenspitze, Johannes mit dem langen, hageren Gesicht, den tief liegenden Augen, dem kantigen Unterkiefer und dem kräftigen Hals. Hat Dürer hier vielleicht reale Menschen seiner Zeit dargestellt? Hat er möglicherweise sogar seine Frau Agnes und sich selbst als Betende ins Bild gesetzt? Zwar weist die antikisierende Kleidung der Figuren sowie die bartlose Männerfigur traditionell auf Maria und Johannes hin. Doch ihre bildliche Erniedrigung, vor allem gegenüber dem Betrachter, überrascht. Ein Vergleich der Marienfigur mit dem

⁹⁰⁶ Vgl. Hass (2000), 222.

10 Jahre später entstandenen Porträt von *Agnes Dürer als Hl. Anna* (1519, Abb. 122) zeigt Entsprechungen in der Physiognomie beider Figuren. Ebenso kann das Selbstporträt von Dürer auf der Zeichnung *Der kranke Dürer* (um 1510)⁹⁰⁷ mit den markanten Gesichtszügen der Johannes-Figur assoziiert werden. In diesem Kontext ist auffallend, dass Dürer die Johannesfiguren in den Kupferstichen der *Kreuzigung* (Abb. 103) und *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (Abb. 102) wesentlich jugendlicher und mit rundem Gesicht darstellt. Sollte sich Dürer tatsächlich mit seiner Frau in dem Titelblatt der *Kupferstichpassion* als gläubige Christen inszeniert haben, könnte dies als persönliches Glaubenszeugnis gewertet werden und zugleich die oftmals kritisch hinterfragte Beziehung von Albrecht und Agnes Dürer⁹⁰⁸ in einem neuen Licht erscheinen lassen. Unabhängig von dieser bisher noch nicht diskutierten Frage, ob sich hinter den Bildfiguren von Maria und Johannes reale Porträts verbergen, verheißen die beiden betenden und zu Christus aufblickenden Figuren des Titelblattes der *Kupferstichpassion* eine unmittelbare Gottesbeziehung, wie sie auch in der Passionsmystik propagiert und wenige Jahre später von Luther postuliert werden wird.



122 Albrecht Dürer: *Agnes Dürer als heilige Anna* (1519), Zeichnung

Gebet am Ölberg: Und er geriet in Todesangst

Im Kupferstich *Gebet am Ölberg* (1508, Abb. 119), der ersten Passionsszene nach dem Titelblatt, zeigt Dürer Jesus in höchster Emotionalität: „Und er geriet in Todesangst und betete heftiger.“⁹⁰⁹ Die Arme verzweifelt erhoben, schaut Jesus mit hilfesuchendem Blick und offenem Mund zu einem Kreuz tragenden Engel auf. Doch nicht nur die Gestik und die Physiognomie, auch das wallende Gewand zeugt von der zutiefst menschlichen Angst, die Jesus in diesem Moment durchlebt. Dürer inszeniert das Gebet als Dialog zwischen Jesus und Engel, zwischen Mensch und Gott. Jesus schaut zu dem Engel auf, als rufe er ihm zu: „Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir.“⁹¹⁰ Die stumme Antwort des Engels ist das Kreuz, das er Jesus ruhig entgegenstreckt. Jesus wiederum scheint dieses Kreuz mit seiner rechten Hand

907 Vgl. Winkler ((1937), Abb. 482.

908 vgl. Schauerte (2012), 51–52.

909 Lk 22,44.

910 Lk 22,42.

fast zu berühren, als wolle er sagen: „Doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe!“⁹¹¹ Der Dualismus von Mensch und Gott spiegelt sich auch in der Beleuchtung der Bildkomposition wieder. Trotz des hellen Gewandes ist Jesus von dem dunklen Nachthimmel umfungen, der Engel erstrahlt dagegen in einer göttlichen Lichttaureole. Dürer präsentiert Jesus somit als äußerst emotional-menschliche Figur, die in dem Engel sein göttliches Gegenüber hat.

Interessant ist in diesem Kontext – wie bereits bei der rezeptionsästhetischen Analyse vorgestellt⁹¹² – dass Dürer irritierenderweise nicht die schlafenden Jünger, sondern den Engel und damit Gott selbst als Identifikationsfigur für den Betrachter wählt. Der Betrachter sieht auf den menschlich leidenden Jesus und kann dessen Not aus eigener Lebenserfahrung nachvollziehen. Dürer lässt den Betrachter aber nicht in dieser Verzweiflung stehen, sondern mutet ihm zu, mit den Augen Gottes und damit mit dem Wissen um das Osterereignis auf den verzweifelt-betenden Jesus zu schauen. Dieser Blick von Ostern her – der schon im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* vorbereitet wird – steht wie ein Motto über dieser ersten Passionszene und verheißt dem Betrachter die Glaubenseinstellung, mit der er auch die weiteren Szenen der Passionsfolge erleben soll.

Von der *Gefangennahme* zur *Kreuzigung*: Jesus mit göttlicher Souveränität

Bereits in der darauffolgenden Szene der *Gefangennahme* (Abb. 110) verändert Dürer das Jesusbild. In großer Ruhe nimmt Jesus trotz der herannahenden und ihn umzingelnden Soldaten den Kuss entgegen, mit dem Judas ihn an die Hohepriester verrät. Die göttliche Souveränität Jesu steht dabei im Widerspruch zu der menschlichen Untertätigkeit des Judas und der hemmungslosen Brutalität Petri. Die Worte „Steck das Schwert die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir der Vater gegeben hat.“⁹¹³, die Jesus an Petrus richtet, reflektieren dabei die Worte Jesu im Gebet am Ölberg „Abba, Vater, alles ist dir möglich; nimm diesen Kelch von mir.“⁹¹⁴ und deuten somit auch sprachlich den wahren Gott an.

In den nun folgenden Gerichtsszenen erträgt Jesus die Schläge und den Spott ebenso wie das Todesurteil mit fast stoischer und damit göttlicher Ruhe. Wenn Jesus in *Jesus vor Kaiphas* (Abb. 113) und *Jesus vor Pilatus* (Abb. 133) noch den Blickkontakt zu seinem Richter sucht, wirkt er in der *Geißelung* (Abb. 112) und der *Dornenkrönung* (Abb. 114) durch den Blick auf einen außerhalb des Bildgeschehens gerichteten Punkt wie in einer anderen Welt. Vor allem in der *Dornenkrönung* erscheint die Körperhaltung Jesu angesichts der Folter geradezu provozierend gespannt. In der *Kreuztragung* (Abb. 108) scheint das Kreuz keinerlei Gewicht zu besitzen und die entspannte Körperhaltung sowie das wehende Lententuch in der

911 Lk 22,42.

912 Siehe Kapitel 5.2.6.

913 Joh 18,11.

914 Mk 14,36.

Kreuzigung (Abb. 103) verweisen weniger auf den menschlich-verzweifelten Ausruf „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen.“⁹¹⁵ aus dem *Markus-Evangelium* als vielmehr auf das göttlich-wissende „Es ist vollbracht“⁹¹⁶ des *Johannes-Evangeliums*. Dürer konfrontiert den Betrachter in all diesen Szenen mit einer Jesusfigur, in der dieser zwar die göttliche Souveränität erahnen kann, aber noch keinen eindeutigen Beweis dafür erhält.

Höllenfahrt Christi: Der strahlende Christus

Diese Diskrepanz wird unmittelbar nach der *Kreuzigung* in der *Höllenfahrt Christi* (Abb. 118) aufgelöst. Dort zeigt Dürer Christus mit strahlendem Kreuznimbus und vor übernatürlich hellem Hintergrund. Bei seiner Erlösung der Menschen aus der Vorhölle ist Christus der wahre Gottessohn.

Beweinung und Grablegung: Der tote Jesus

In den beiden nachfolgenden Szenen der *Beweinung* (Abb. 109) und der *Grablegung* (Abb. 105) stellt Dürer den Leichnam Jesu dar. Während der göttliche Christus in der Vorhölle wirkt, gehört seine sterbliche Hülle in die menschliche Welt. In der *Grablegung* weicht Dürer dabei von der traditionellen deutschen Ikonografie des parallel zur unteren Bildkante stehenden Sarkophags ab⁹¹⁷ und zeigt diesen schräg nach hinten orientiert. Erst durch diese, in der *Grünen Passion* vorbereitete Veränderung bietet sich Dürer die Möglichkeit, in der *Grablegung* die tote Jesusfigur aus dem Gemälde der *Beweinung* von Mantegna (1470–1474)⁹¹⁸ zu adaptieren. Dort liegt Jesus herausgelöst aus dem biblischen Kontext auf einem häuslichen Totenbett. Die unnatürlich aufgestellten Handgelenke deuten die Leichenstarre an. Hier ist ein verstorbener Mensch zu sehen. Wenn Dürer gerade dieses bekannte Gemälde Mantegnas zitiert – das ihn vielleicht schon zu seiner 1503 datierten Zeichnung *Der tote Christus*⁹¹⁹ inspiriert haben mag – ist es wohl nicht nur eine Reminiszenz an den von ihm verehrten italienischen Künstler,⁹²⁰ sondern auch ein Indiz dafür, dass Dürer in seinem Kupferstich der *Grablegung* tatsächlich den toten Körper Jesu und damit allein die menschliche Hülle darzustellen sucht.

915 Mk 15,34.

916 Joh 19,30.

917 Eine solche Ikonografie findet sich in der *Grablegung* von Schongauers *Kupferstichpassion* (vgl. Martin Schongauer, *das Kupferstichwerk* (1991), 97.) sowie im *Speculum passionis* (Abb. 80) und in Dürers *Kleiner Passion* (Abb. 81).

918 Vgl. Lightbown, Ronald: *Mantegna*. Oxford (1986), Abb. 23, Tafel 10 X.

919 Die Zeichnung *Kopf des toten Christus* (1503) findet sich in: *Der frühe Dürer* (2012), Kat. 191.

920 Vgl. Grebe ²(2013), 41.

Auferstehung: Der Auferstandene als universaler Gott

In der abschließenden *Auferstehung* (Abb. 106) lässt Dürer keinen Zweifel mehr, dass es sich hier um Christus in seiner göttlichen Natur handelt. Da ist zum einen der Kreuznimbus, der mit seinen Strahlen den gesamten Nachthimmel erobert und die Göttlichkeit Christi anzeigt. Da ist zum anderen der Verweis auf die antike Statue des *Apoll von Belvedere*,⁹²¹ dessen Körperhaltung Dürer für den auferstandenen Christus rezipiert⁹²² und durch diese körperliche Imitation des antiken Gottes die göttliche Natur des auferstandenen Christus verdeutlicht.⁹²³

Zusammenfassend kann postuliert werden, dass Dürer in seiner *Kupferstichpassion* bestrebt ist, dem Betrachter ein in sich stimmiges Jesusbild zu vermitteln. Bereits das Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* greift das dogmatische Thema der Zwei-Naturen-Lehre Christi auf und zeigt den Auferstandenen sowohl als vom Leid gezeichneten wahren Menschen als auch als den die Erlösung bringenden wahren Gott. Während Jesus im *Gebet am Ölberg* noch in menschlicher Verzweiflung zu sehen ist, weisen die nachfolgenden Szenen, in denen Jesus Spott und Gericht mit stoischer Ruhe erträgt, auf seine Göttlichkeit hin. Doch erst in der *Höllenfahrt Christi* erhält der Betrachter mit dem Kreuznimbus den eindeutigen Bildbeweis, dass Christus tatsächlich wahrer Gott ist. In der *Beweinung* und der *Grablegung* ist Jesus als menschlicher Leichnam zu sehen, in der *Auferstehung* durch die Anspielung auf Apoll endgültig als wahrer Gott. Der Betrachter, den Dürer von vornherein in dem Wissen um das Osterereignis auf die Passion schauen lässt, kann somit die Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi nachvollziehen und miterleben.

5.3.2 Das zentrale Bildpaar *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* als Engführung der theologischen Aussage der *Kupferstichpassion*

Nachdem das übergreifende theologische Thema der *Kupferstichpassion* herausgearbeitet wurde, sollen nun die beiden zentralen Szenen der Passionsfolge – *Ecce*

921 Vgl. Panofsky²(1995), 190.

922 Dabei ist zu berücksichtigen, dass Dürer die Götterstatue noch ohne den rechten Arm kannte, da dieser erst nach Dürers Tod gefunden und hinzugefügt wurde (vgl. Hintzen-Bohlen, Brigitte: *Zum Apollon vom Belvedere. „Delphisches“ in Pergamon?* In: *Ikonographia: Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge*. Hrsg. von Bazon Brock. München (1990), 11.).

923 Auch in seinem 1508/09 datierten Entwurf zum *Lehrbuch der Malerei* zieht Dürer einen Vergleich zwischen Apoll und Christus, wenn er schreibt: „Dan zw gleicher weis, wy sy dy schönsten gestalt eines menschen haben zw gemessen jrem abgot Abblo, also wollen wyr dy selb mos prawchen zw Crysto dem herren, der der schönste aller welt ist.“ (*Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 104.). Auch dort ist es gerade die körperliche Schönheit, die die Parallele zwischen dem antiken Gott Apoll und Jesus Christus als Gottessohn betont.

Homo und *Handwaschung des Pilatus* – genauer betrachtet und hinsichtlich ihrer theologischen Aussage hinterfragt werden. Die beiden Kupferstiche sind nicht nur als zentrales Paar der Passionsfolge bildkompositorisch aufeinander bezogen, sondern nehmen auch wegen ihrer innovativen Ikonografie eine Sonderstellung innerhalb der *Kupferstichpassion* ein. So wird in *Ecce Homo* nicht die traditionell aufgewühlte, den Kreuzestod Jesu fordernde Volksmenge gezeigt, sondern ein stummer Dialog zwischen Jesus und einem zeitgenössisch gekleideten Edelmann inszeniert. Die *Handwaschung des Pilatus* besitzt allein wegen des detailreichen Bildhintergrunds mit Stadanlage und Landschaftsausblick ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der oft düsteren und engen Raumkonstruktionen der Passionsfolge. Daher sollen diese beiden Szenen nun gesondert betrachtet und hinsichtlich ihrer theologischen Aussage hinterfragt werden.

5.3.2.1 *Ecce Homo*: Sehen als Weg zur Erkenntnis

Dürers Kupferstich *Ecce Homo* (1512, Abb. 123) zeigt auf den ersten Blick die traditionelle deutsche Ikonografie, die auch in Schongauers Kupferstich *Ecce Homo* (um 1475, Abb. 20) zu sehen ist. Am linken Bildrand steht Jesus, mit der Dornenkrone als vermeintlicher König geschmückt, auf einem Podest vor dem Palast des römischen Statthalters in Jerusalem. Der neben ihm stehende Pilatus fordert die Volksmenge vor der Treppe mit den Worten „Sehet, welch ein Mensch!“⁹²⁴ auf, von ihrer Kreuzigungsforderung abzulassen.⁹²⁵ Erst auf den zweiten Blick ist zu sehen, dass Dürer zwar die Bildkomposition der Vorlage adaptiert, nicht aber das Verhalten der Volksmenge. In Schongauers Stich werden die Männer vor den Stufen wild gestikulierend, Jesus verspottend und schreiend gezeigt. Dürer dagegen stellt nur eine einzige Figur in das helle Licht vor den Palaststufen: Einen Edelmann, der mit seiner zeitgenössischen Kleidung und seinen hohen Stiefeln ein Zitat des Juden in Schongauers Kupferstich darstellt. Doch während Schongauer diesen Mann mit großer Körperspannung, erregt schreiend und mit Seil und Hammer als Verweis auf die Kreuzigung präsentiert, lässt Dürer den Edelmann in großer Ruhe und Entspannung – das Knie des rechten Beins ist als Spielbein leicht gebeugt – vor den Stufen stehen und mit leicht geneigtem Kopf zu Jesus aufblicken.⁹²⁶

Dürer konfrontiert den Betrachter mit einer neuen Blickweise auf die *Ecce Homo*-Szene. Es geht nicht mehr um die im Bibeltext geschilderte Kreuzestodforderung der Juden, sondern um die Reflexion der Worte *Sehet, welch ein Mensch!* Als bilddominante Figur schaut der Edelmann zu Jesus auf, als überlege er, wer dieser

924 Joh 19,5.

925 Siehe auch Kapitel 3.3.2.4.

926 Die Wirkung der Figur des Edelmanns ist unter anderem daran zu erkennen, dass der italienische Maler Andrea del Sarto die Bildfigur drei Jahre später in dem Fresko *Predigt Johannes des Täufers* (1515) des florentinischen Scalzi-Klosters zitiert (vgl. Panofsky²(1995), 192).

Jesus sei. Auch wenn der Edelmann noch unentschlossen sein mag, seine Körperhaltung als Spiegelbild Jesu und sein Dolch am Gürtel als Analogie zu den Kreuzen im Hintergrund, die alle aus dem Kopf des Mannes entspringen scheinen, lassen den Betrachter erahnen, dass der Edelmann in Jesus den Christus erkennen wird.⁹²⁷

In seinem Kupferstich *Ecce Homo* präsentiert Dürer dem Betrachter vordergründig eine vertraute Bildkomposition und wiegt ihn so in scheinbarer Sicherheit. Tatsächlich aber verändert Dürer die Vorlage in einer für den Betrachter irritierend-manipulativen Weise: Aus der den Kreuzestod fordernden Volksmenge wird ein nachdenklicher Edelmann, aus der aufgewühlten Stimmung ein ruhiges, fast zeitloses Geschehen, aus der Verbildlichung des biblischen Textes die Transformation in ein mystisches Sehen als Erkennen im Sinne Heinrich Seuses:



123 Albrecht Dürer: *Ecce Homo* (1512)
Kupferstichpassion

„Willst Du mich schauen in meiner ungewordenen Gottheit, sollst Du mich hier erkennen und lieben lernen in meiner leidenden Menschheit; denn dies ist der schnellste Weg zur ewigen Seligkeit.“⁹²⁸

Der zeitgenössisch gekleidete Edelmann in Dürers Kupferstich erscheint dabei nicht nur als Identifikationsfigur für den Betrachter im Bild, sondern auch als dessen Imitation. So wie der Edelmann in der biblischen Szene reflektiert auch der vor dem Kupferstich meditierende Betrachter die Bedeutung der Worte *Sehet, welch ein Mensch!* im Angesicht des leidenden Jesus – ein Kunstgriff, den Dürer in dieser Konsequenz nur in dieser Szene der *Kupferstichpassion* verwirklicht. Der Betrachter ist im Bild präsent und muss sich nun in seiner mystischen Versenkung aus größter Nähe mit der entscheidenden Frage auseinandersetzen: Wer ist dieser Jesus, wahrer Mensch oder wahrer Gott? Dürers Edelmann schaut ewig nachdenkend auf die Jesusfigur. Dem Betrachter des Kupferstichs jedoch offenbart Dürer in den 16 Blättern

927 Siehe Kapitel 3.3.2.4.

928 Seuse³(2007), 33.

der *Kupferstichpassion* seine ganz persönliche Antwort, indem er in jeder Passionszene aufs Neue die Rolle Jesu Christi in seiner menschlichen und göttlichen Natur hinterfragt und interpretiert.

Durch die innovative Bildfigur des zeitgenössischen Edelmannes als Imitation des Betrachters vor dem Bild hebt Dürer die johanneischen Worte *Sehet, welch ein Mensch!* aus dem biblischen Kontext heraus und transformiert sie in eine universale Aufforderung, durch das Schauen auf das Leid Jesu die Göttlichkeit Christi zu erkennen. Dieses *Sehen als Erkennen* spiegelt sich auch in den kunsttheoretischen Überlegungen wider, die Dürer zeitgleich für sein *Lehrbuch der Malerei* formuliert:

„Dan der aller edelst sin der menschen ist sehen.“⁹²⁹
Denn der alleredelste Sinn der Menschen ist das Sehen.

Auf diese Symbiose von Kunst und Kunsttheorie in Bezug auf das Sehen wird in einem eigenen Kapitel 5.4.5. ausführlich eingegangen.

5.3.2.2 *Handwaschung des Pilatus*: Die wahre Sündenvergebung

In seinem Kupferstich der *Handwaschung des Pilatus* (1512, Abb. 125) orientiert sich Dürer an seinem ein Jahr zuvor publizierten gleichnamigen Holzschnitt der *Kleinen Passion* (um 1509, Abb. 124): In der linken Bildhälfte sitzt Pilatus inmitten zweier Diener und wäscht sich vor seinem Palast die Hände, während in der rechten Bildhälfte Jesus von zwei Soldaten abgeführt wird. Dürer verändert in seinem Kupferstich jedoch drei entscheidende Elemente gegenüber dem Holzschnitt der *Kleinen Passion*:

1. Die dominante Dienerfigur: Im Holzschnitt der *Kleinen Passion* wird der zentrale Bildraum von der Schale der Handwaschung eingenommen. Im Kupferstich zeigt Dürer dagegen in der Mitte eine das gesamte Bild beherrschende Dienerfigur. Dieser Diener zieht mit seiner Bedeutungsperspektive, dem hellen Licht, der verschobenen Physiognomie und der auffälligen Kleidung den Blick des Betrachters auf sich⁹³⁰ und lenkt ihn weiter in die linke Bildhälfte zu Pilatus und dem Akt der Handwaschung.

2. Die erniedrigte Jesusfigur: In der *Kleinen Passion* wird Jesus auf Augenhöhe mit Pilatus dargestellt. Im Kupferstich steht Jesus dagegen auf einem niedrigeren Niveau und halb hinter dem Podest versteckt. Somit wird Jesus im Kupferstich zur unscheinbaren Randfigur und vom Betrachter als verborgene Bildfigur erst bei genauerem Hinsehen wahrgenommen.

929 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 109.

930 Vgl. Panofsky ²(1995), 189.



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



125 Albrecht Dürer: *Handwaschung des Pilatus* (1512), *Kupferstichpassion*

3. Der Hintergrund: Durch die bildkompositorische Erniedrigung Jesu öffnet sich im Kupferstich der Blick auf einen detailreich gestalteten Bildhintergrund – ein Alleinstellungsmerkmal in der *Kupferstichpassion*. Dieser Hintergrund ist in seiner Zusammensetzung nicht kongruent. Unmittelbar hinter dem Palast führt ein Tor zu einer Stadtanlage, deren Türme und Häuser an das Nürnberg zur Zeit Dürers erinnern.⁹³¹ Dahinter erhebt sich – wie schon im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* – der kahle Golgathahügel mit mehreren Kreuzen als Verweis auf Jerusalem und das biblische Passionsgeschehen. Ganz im Hintergrund erstreckt sich ein endlos erscheinendes Meer, das weder zu Nürnberg noch zu Jerusalem passen mag.

Doch wie ist diese ungewöhnliche Bildkomposition der *Handwaschung des Pilatus* mit dem dominanten Diener, der erniedrigten Jesusfigur und dem inkongruenten Hintergrund zu deuten? Dafür gibt es in der Forschungsliteratur bisher keine schlüssige Erklärung. Ein möglicher Hinweis könnte in der Kanne und der Schale der Handwaschung zu finden sein. Sie stehen nicht nur im Zentrum des linken Bildbereichs, sondern ziehen auch die Blicke von Pilatus und den Dienern auf sich. Schale und Kanne erinnern an liturgische Abendmahlsgeräte, wie sie um 1500 nördlich der Alpen Verwendung fanden. Darauf verweisen Darstellungen wie das

⁹³¹ Dies zeigt die Stadtansicht von Nürnberg in der *Schedelschen Weltchronik* (vgl. Rucker (1988), 182–183.).

Abendmahl von Hans Holbein d. Ä. aus dem Jahr 1501⁹³². Holbein zeigt einen Kelch und eine Patene, die der Kanne und der Schale in Dürers Darstellung der jüdischen Handwaschung erstaunlich ähneln. Ein zeitgenössischer Betrachter von Dürers Kupferstich konnte somit in der Kanne und der Schale des jüdischen Reinigungsrituals die ihm vertrauten Abendmahlsutensilien erkennen. Diese Analogie mag zunächst irritieren. Allerdings weisen beide Rituale – die jüdische Handwaschung und das christliche Abendmahl – auf die Thematik der Sünden- und Schuldvergebung hin. Daher ist zu fragen: Stellt Dürer in seiner ungewöhnlichen Ikonografie der *Handwaschung des Pilatus* möglicherweise die Sündenvergebung in Judentum und Christentum gegenüber?

Tatsächlich können in dem Kupferstich der *Handwaschung des Pilatus* zwei Bildbereiche unterschieden werden, die mit dem Judentum bzw. dem Christentum assoziiert sind:

Im linken Bildbereich ist der Akt der jüdischen Handwaschung zu sehen. In Psalm 26 heißt es: „Ich wasche meine Hände in Unschuld.“⁹³³ Pilatus übernimmt als römischer Statthalter diesen jüdischen Ritus, um den Juden zu demonstrieren, dass er keine Schuld am Kreuzestod Jesu hat. Dürer präsentiert den Akt der Handwaschung als dominantes Bildgeschehen, begrenzt es jedoch räumlich durch die hohe, dunkle Palastwand im Hintergrund. Diese stellt die drei Bildfiguren um Pilatus auf eine enge Bühne. Die Begrenztheit des linken Bildausschnitts steht im deutlichen Kontrast zur Offenheit des rechten Bildbereiches, der mit der Stadtanlage, dem Golgathahügel und dem Meer einen für die *Kupferstichpassion* ungewöhnlich weiten und hellen Landschaftsausblick zeigt. Daher könnte die dunkle Palastwand nicht nur den Raum der Handwaschung an sich begrenzen, sondern symbolisch auch auf die begrenzte Wirkung der jüdischen Schuldvergebung anspielen, die immer ein momentanes, einmaliges und persönliches Ereignis darstellt – wie hier die Schuldvergebung bei Pilatus.

Auf der rechten Bildhälfte wird Jesus fast unbemerkt von zwei Soldaten abgeführt. Die bildliche Erniedrigung entspricht der menschlichen Erniedrigung, die Jesus mit seinem Todesurteil der Kreuzigung erfährt. Dürer präsentiert dem Betrachter durch die Öffnung des rechten Bildbereichs den Kreuzweg, den Jesus gehen wird: Durch das Tor der Burg Antonia und die Stadt Jerusalem hinauf nach Golgatha, wo bereits die Kreuze warten. Mit seinem Kreuzestod wird Jesus die Sünden der Welt auf sich nehmen und die Menschen von aller Schuld befreien. Somit kann die rechte Bildhälfte als Symbol für die christliche Sündenvergebung durch den Kreuzestod Jesu gedeutet werden. Die Tatsache, dass Dürer die biblische Stadt Jerusalem in einem fränkischen Ambiente um 1500 präsentiert, deutet wohl auf Dürers Überzeugung hin, dass Jesus seinen Kreuzweg nicht nur um das Jahr 30 nach Christus⁹³⁴ gegangen

932 Vgl. *Hans Holbein d. Ä.: die Graue Passion in ihrer Zeit*. Hrsg. von Elsbeth Wiemann. Katalog zur Ausstellung vom 27. November 2010 bis 20. März 2011 in Stuttgart. Ostfildern (2010), 55.

933 Ps 26,6.

934 Vgl. Koch ²(2014), 152.

ist, sondern aufgrund der Sündhaftigkeit der Menschen immer wieder geht, auch im Jahr 1512 und auch für die Menschen in Nürnberg. Diese Universalität spiegelt sich in der Landschaft im rechten Bildhintergrund wider. Mit der für dieses Bildmotiv inkongruenten Kombination aus Stadt, Landschaft und Meer erinnert sie an die Weltlandschaften, wie sie bei den niederländischen Malern des 15. Jahrhunderts zu finden sind.⁹³⁵ Solche Weltlandschaften verweisen als Ideallandschaften auf das gesamte Universum.⁹³⁶ Wenn Dürer in seiner *Handwaschung des Pilatus* den Kreuzweg Jesu vor einer solchen Weltlandschaft präsentiert, deutet er den Kreuzestod Jesu und damit die christliche Schuldvergebung als ein Ereignis von vollkommener Totalität und Universalität, welches keine Grenzen kennt und allen Menschen in Ewigkeit gilt.

Somit kann Dürers Kupferstich *Handwaschung des Pilatus* als Gegenüberstellung des jüdischen Reinigungsritus mit der universalen christlichen Errettung der Menschen durch den Kreuzestod Jesu verstanden werden. Die Künstlersignatur, die losgelöst von engen Tafeln und jeglicher Architektur am freien Himmel über der Weltlandschaft schwebt, scheint diese christliche Erlösung bereits zu erleben.

5.3.2.3 Der Goldene Schnitt und die Position der Jesusfigur:

Zwei bildkompositorische Kunstgriffe in der *Kupferstichpassion*?

Das zentrale Bildpaar der *Kupferstichpassion* *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* nimmt nicht nur aufgrund der Ikonografie und der rezeptionsästhetischen und theologischen Aussage eine Sonderstellung in der *Kupferstichpassion* ein, sondern zeichnet sich auch durch zwei grafische Besonderheiten aus, die bisher in der Forschung noch nicht thematisiert wurden. Einerseits werden diese beiden Szenen durch den Goldenen Schnitt in zwei bildkompositorisch eigenständige Bildbereiche geteilt, andererseits weisen sie die höchste und niedrigste Jesusfigur der gesamten Folge auf. Doch sind dies nur grafische Zufälligkeiten oder bewusste Inszenierungen des Künstlers?

Der Goldene Schnitt: Die Gegenüberstellung zweier Welten

Der Kupferstich *Ecce Homo* (Abb. 123) kann durch den Goldenen Schnitt vertikal in zwei Bildbereiche geteilt werden. Die Grenze verläuft dabei genau zwischen Jesus

⁹³⁵ So öffnet Jan van Eyck in seinem Gemälde *Madonna des Kanzlers Rolin* (um 1435) den Bildhintergrund zu einem weiten Ausblick auf Städte, Fluss und Berge und auch Roger van der Weyden zeigt in der Taufe Jesu seines Johannesaltars (um 1455) eine ähnliche Landschaftskomposition (vgl. Hindriks, Sandra: *Der vlaemsche Apelles - Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische Renaissance*. Petersberg (2019), 181 und 162.).

⁹³⁶ Falkenburg, Reindert Leonard: *Joachim Patinir: landscape as an image of the pilgrimage of life*. Amsterdam (1988), 66.

und Pilatus. Der kleinere linke Bereich umfasst nur die Figur Jesu, alle andere Bildfiguren befinden sich in dem größeren rechten Bereich. Interessanterweise scheint Dürers prägnant inszenierte Signatur zwischen beiden Bildbereichen zu vermitteln, steht sie doch exakt am Übergang und wird vom Goldenen Schnitt geteilt. Wollte Dürer sich mit dieser besonderen Signaturposition als Vermittler zwischen biblischer Botschaft und zeitgenössischer Frömmigkeit präsentieren? Es ist gut möglich, dass der Nürnberger Künstler sich als solcher verstand. Als Mittler, der dank seiner Kunstfertigkeit Passionsszenen erschaffen und damit dem Betrachter den christlichen Glauben in einzigartiger Weise nahebringen konnte.

Auch in dem Kupferstich *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 125) teilt der Goldene Schnitt die Szene vertikal in besonderer Weise. Dabei verläuft die Grenze unmittelbar hinter dem Ohr des Dieners in der Mitte. Auf dem größeren linken Bereich ist das Ritual der jüdischen Handwaschung mit Pilatus und den beiden Dienern vor dem dunklen Palast zu sehen. Der kleinere rechte Bereich umfasst Jesus mit den beiden Soldaten sowie den gesamten Ausblick auf die Stadt, Golgatha und das Meer mit dem Schiff. Die Künstlersignatur steht nun vollständig auf der Seite Jesu, losgelöst und befreit von allen architektonischen Bildelementen am Himmel über dem Kreuzweg nach Golgatha. Wie schon bei *Ecce Homo* weist Dürer mit seiner Signatur dem Betrachter den Weg in das Bild und zur eigentlichen Bildaussage, der Erlösung der Menschen durch den Kreuzestod Jesu.

Es scheint so, als habe Dürer den Goldenen Schnitt als künstlerisches Stilmittel eingesetzt, um gerade die beiden zentralen Szenen der *Kupferstichpassion* in besonderer Weise grafisch aufzuwerten und ihnen somit eine hervorragende Stellung innerhalb der Passionsfolge zu geben. Eine solch bildkompositorische Teilung der Passionsszene im Goldenen Schnitt kann in der *Kupferstichpassion* nur noch bei dem Titel- und dem Schlussblatt nachvollzogen werden. In *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) teilt der Goldene Schnitt das Bild in den Bereich des auferstandenen Christus mit der Geißelsäule und in den Bereich der beiden Betenden. In *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (Abb. 102) stehen in dem vom Goldenen Schnitt geteilten Bild links die jüdischen Männer einschließlich des Lahmen und rechts die beiden christlichen Apostel sowie – bezeichnenderweise – Dürers Künstlermonogramm.

Somit kann postuliert werden, dass Dürer den Goldenen Schnitt in seiner *Kupferstichpassion* gezielt einsetzt, um die beiden zentralen Szenen sowie Titel- und Schlussblatt künstlerisch hervorzuheben und damit auch auf die inhaltlichen Höhepunkte der Folge hinzuweisen: Das Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* formuliert mit der Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi als wahrer Mensch und wahrer Gott die programmatische Überschrift der gesamten Passionsfolge. *Ecce Homo* verweist mit dem *Sehen als Erkennen* auf die mystische Bildbetrachtung sowie die besondere Bedeutung der Malerei als Mittler zwischen biblischer Passion und zeitgenössischer Frömmigkeit. In der *Handwaschung des Pilatus* wird die christliche Sündenvergebung durch den Kreuzestod Jesu im Vergleich zum jüdischen Ritus der Handwa-

schung als universales Heilsereignis inszeniert. Und mit *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* beginnt der Weg des Christentums und der Kirche in der Welt.

Die Position der Jesusfigur: Zwischen menschlicher Erniedrigung und göttlicher Herrlichkeit

Bei einer vergleichenden Betrachtung aller 16 Blätter der *Kupferstichpassion* ist zu sehen, dass Dürer die Jesusfigur in verschiedenen Bildhöhen darstellt. Dabei ist auffällig, dass der Kopf Jesu in der *Ecce Homo*-Szene die grafisch höchste und in der Szene der *Handwaschung des Pilatus* die grafisch niedrigste Bildposition aller Darstellungen einnimmt. Diese Erhöhung bzw. Erniedrigung kann als Anspielung auf die wahre Natur Jesu Christi interpretiert werden: In *Ecce Homo* mag die hohe Bildposition verdeutlichen, dass der Betrachter in dem menschlich-leidenden Jesus bereits den göttlichen Christus erkennen kann. In der *Handwaschung des Pilatus* scheint die niedrige Bildposition die Demütigung Jesu im Angesicht des Todesurteils zu bezeugen. Diese These wird durch den Vergleich mit drei anderen Szenen der Passionsfolge gestützt:



126 Albrecht Dürer:
Ecce Homo (1512)
Kupferstichpassion



127 Albrecht Dürer:
Kreuzigung (1511)
Kupferstichpassion



128 Albrecht Dürer:
Auferstehung (1512)
Kupferstichpassion

Zum einen korrespondiert die Augenhöhe der Jesusfigur in *Ecce Homo* (Abb. 126) mit der Figur Jesu in der *Kreuzigung* (Abb. 127) und der Figur Christi in der *Auferstehung* (Abb. 128). *Kreuzigung* und *Auferstehung* sind die zentralen christlichen Heilsereignisse. Die Tatsache, dass Dürer auch in der vordergründig erniedrigenden Szene *Ecce Homo* die hohe Bildposition für seine Jesusfigur wählt, deutet bildkompositorisch darauf hin, dass in der Schaustellung hinter dem menschlich-leidenden Jesus bereits der göttlich-triumphierende Christus zu erkennen ist.

Zum anderen entspricht die Augenhöhe Jesu in der *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 129) genau der Augenhöhe, die der betende Johannes im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 130) aufweist. In seiner größten Erniedrigung solidarisiert Jesus sich mit den gläubigen Menschen und nimmt deren Schuld auf sich, um sie durch seinen Kreuzestod zu überwinden.



129 Albrecht Dürer:
Handwaschung des Pilatus
(1512), *Kupferstichpassion*



130 Albrecht Dürer:
Christus als Schmerzensmann
(1509), *Kupferstichpassion*

Somit stellt Dürer gerade in der Abfolge von *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* die Jesusfigur in göttlicher Erhöhung und menschlicher Erniedrigung dar und durchmisst in den beiden zentralen Szenen der Passionsfolge bildkompositorisch und theologisch die gesamte Bandbreite der Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi.

5.3.3 Zusammenfassende These zur theologischen Interpretation der *Kupferstichpassion*

In seiner *Kupferstichpassion* thematisiert Dürer die Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi und präsentiert diesen als wahren Menschen und wahren Gott. Schon im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* ist der von Wundmalen gezeichnete, aber auferstandene Erlöser zu sehen, der – erstmals in Raum und Zeit gestellt – dem Betrachter ebenso nahe ist wie die Identifikationsfiguren von Maria und Johannes. Die innovative Gleichstellung von Leid und Erlösung macht bereits im Titelblatt deutlich, dass die folgenden Szenen der *Kupferstichpassion* aus der Gewissheit des erlösenden Osterereignisses zu verstehen sind. Dürer inszeniert den Weg Jesu Christi vom wahren Menschen im *Gebet zu Ölberg* zum wahren Gott in der *Höllenfahrt Christi* und der *Auferstehung*. Eine besondere theologische Bedeutung kommt den beiden zentralen

Szenen *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* zu. In *Ecce Homo* reflektiert Dürer mit dem *Sehen als Erkennen* einerseits die mystische Tradition Heinrich Seuses. Andererseits präsentiert er darin die kunsttheoretische Erkenntnis, dass das Sehen den edelsten Sinn des Menschen darstellt. Die *Handwaschung des Pilatus* kann mit der Gegenüberstellung von jüdischer und christlicher Schuldvergebung als universales Glaubensbekenntnis des Künstlers angesehen werden, der mit seiner analog zum Titelblatt frei am lichten Himmel schwebenden Signatur die Gewissheit der menschlichen Erlösung durch die Passion Jesu bereits vorwegnimmt. Die Tatsache, dass die beiden zentralen Szenen in besonderer Weise bildkompositorisch im Goldenen Schnitt geteilt werden können und sie die höchste bzw. niedrigste Position der Jesusfigur in der gesamten Folge aufweisen, lässt darauf schließen, dass Dürer mit diesen grafisch-künstlerischen Stilmitteln die Szenen *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* als Höhepunkt der *Kupferstichpassion* inszeniert.

5.4 *Kupferstichpassion* und Kunsttheorie: Bizarre Diener und schöne Säulenbasen als Repräsentanten von Dürers kunsttheoretischen Überlegungen?

Dürer hat sich neben seinem künstlerischen Schaffen auch zeitlebens intensiv mit kunsttheoretischen Fragen auseinandergesetzt. Seine Erkenntnisse sind in den drei Büchern *Unterweisung zur Messung* (1525), *Befestigungslehre* (1527) und *Proportionslehre* (1528) zusammengefasst.⁹³⁷ Dürer ist der erste Künstler nördlich der Alpen, der in der Tradition der italienischen Renaissancekünstler Leon Battista Alberti, Piero della Francesca und Leonardo da Vinci⁹³⁸ seine kunsttheoretischen Gedanken niederschrieb.⁹³⁹ Seine *Befestigungslehre* und seine illustrierte *Proportionslehre* stellen dabei die ersten gedruckten Bücher zu diesen Themen überhaupt dar.⁹⁴⁰ Dürers kunsttheoretische Traktate können nicht nur als Beweis seiner „lebenslangen Suche nach den Gesetzmäßigkeiten seines Tuns“⁹⁴¹ verstanden werden, sondern zeugen auch von der Wissenschaftlichkeit und damit einer „Nobilitierung der Bildkünste“⁹⁴².

937 Vgl. Schauerte (2012), 242.

938 Vgl. Schauerte (2012), 247.

939 Vgl. Rupprich, Hans: *Dürer. Schriftlicher Nachlaß (Band 2): Die Anfänge der theoretischen Studien; das Lehrbuch der Malerei: von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude; von der Perspektive; von Farben; ein Unterricht alle Maß zu ändern*. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin (1966). 99.

940 Vgl. Grebe ²(2013), 159–160.

941 Schauerte (2012), 244.

942 Pfisterer, Ulrich: *Dürer im Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen*. In: *Dürer: Kunst - Künstler - Kontext*. Hrsg. von Jochen Sander. München (2013), 378.

Dürers kunsttheoretische Schriften erschienen erst in den Jahren 1525 bis 1528. Allerdings kann nachgewiesen werden, dass Dürer spätestens um das Jahr 1500 begann, sich intensiv mit kunsttheoretischen Fragen auseinanderzusetzen.⁹⁴³ Die Grundlage seiner Überlegungen waren zum einen die *Zehn Bücher über Architektur* des römischen Architekten Vitruv, zum anderen die Einflüsse italienischer Renaissancekünstler wie Cennini, Alberti und Leonardo da Vinci.⁹⁴⁴ Aber auch die Auseinandersetzung mit Jacopo de' Barbari, der von 1500 bis 1503 als kaiserlicher Hofmaler in Nürnberg lebte,⁹⁴⁵ prägte Dürer in seinem kunsttheoretischen Denken.⁹⁴⁶ Während seiner zweiten Italienreise in den Jahren 1505 bis 1507 reifte in Dürer wohl der Entschluss, seine eigenen Kenntnisse in einem *Lehrbuch der Malerei* aufzuzeichnen, um sie – anders als de' Barbari – späteren Künstlern und Malergesellen zu Verfügung zu stellen.⁹⁴⁷ Die Entwürfe für dieses *Lehrbuch der Malerei*, das in seiner ursprünglich konzipierten Form von Dürer nicht fertiggestellt wurde, stammen aus der Zeit von 1508 bis 1512/13.⁹⁴⁸ Dürer formuliert darin die Inhalte, mit denen er sich in seinem Lehrbuch beschäftigen wollte:

„Von mos des menschen. Von mos der pferd. Von mos der pew. Von perspectiva. Vom licht vnd schatten. Von farbn, wy man dy der natur geleicht.“⁹⁴⁹

Vom Maß des Menschen. Vom Maß des Pferdes. Vom Maß der Gebäude. Von der Perspektive. Von Licht und Schatten. Von Farben, die der Natur gleichen.

Um das Jahr 1508 begann Dürer, erste Entwürfe für sein *Lehrbuch der Malerei* aufzuschreiben. Zeitgleich gestaltete er mit dem *Gebet am Ölberg* und der *Gefangennahme* die ersten beiden Blätter seiner *Kupferstichpassion*.⁹⁵⁰ Diese beendete er mit dem

943 Vgl. Grebe ²(2013), 66.

944 Vgl. Rupprich (1966), 27.

945 Vgl. Rupprich (1966), 33.

946 Vgl. Rupprich (1966), 32–33.

947 Dürer berichtet rückblickend über den Kontakt mit de' Barbari: „Dan mir wolt diser forgemelt Jacobus seinen grunt nit klerlich antzeigen, das merkett ich woll an jm.“ (*Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 33. Eigene Übersetzung: Denn mir wollte dieser vorgenannte Jacobus seinen Grund nicht klar anzeigen, das merkte ich wohl.). Dürer selbst verweist in seiner Einleitung zum *Lehrbuch der Malerei* darauf, dass er sein Wissen bereitwillig zu Verfügung stellt: „Vrsach das jch dise meine püchle las awsgen: dw jch gott zw ern vm gemeinen nutz der jungen lerknaben, den fon solchen dingen nichtz zw kumt, der do fill begirig jn disen künsten sind, vnd mangelt jn der meister, der sy weist, wy mir geschehen ist.“ (*Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 143. Eigene Übersetzung: Die Ursache, warum ich meine Büchlein veröffentlichen lasse: ich habe sie Gott zu Ehren und zum allgemeinen Nutzen der jungen Lehrknaben geschrieben, die von solchen Dingen nichts wissen, die aber sehr begierig in den Künsten sind und denen es an einem Meister mangelt, der sie weist, wie mir geschehen ist.).

948 Vgl. Rupprich (1966), 99.

949 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 94.

950 Wie in Kapitel 5.1.3 diskutiert, weist erst der Kupferstich der *Gefangennahme* eindeutig auf die Idee der *Kupferstichpassion* hin.

Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* im Jahr 1513. In demselben Jahr lässt Dürer die Arbeiten an einem umfassenden *Lehrbuch der Malerei* fallen, um sich zunächst ausschließlich der Proportionslehre des Menschen zuzuwenden.⁹⁵¹ Diese zeitliche Kongruenz wirft die in der Forschungsliteratur noch nicht thematisierte Frage auf, inwiefern Dürers *Kupferstichpassion* in einem Kontext zu seinen kunsttheoretischen Überlegungen steht. Daher sollen nun aus dem Kanon der oben genannten Themen die Kapitel zum Maß des Menschen, zum Maß der Gebäude, zur Perspektive und Licht und Schatten auf die *Kupferstichpassion* bezogen werden.

5.4.1 Das Maß des Menschen

Während seiner zweiten Venedigreise schuf Dürer im Jahr 1506 das Gemälde *Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten*.⁹⁵² Das Bildnis scheint nur aus Köpfen und Händen zu bestehen. Auffällig sind dabei die Profilköpfe zweier Juden, die ihren Blick auf einen Punkt außerhalb des Bildgeschehen richten sowie die Dominanz der vier Hände in der Bildmitte. Wieder zurück in Nürnberg, begann Dürer mit den Entwürfen für sein *Lehrbuch der Malerei*, in dem er sich kunsttheoretisch auch mit den Maßen von Kopf und Händen auseinandersetzte. Diese Überlegungen werden nun mit den Kupferstichen der Passionsfolge in Beziehung gesetzt.

Der Kopf des Menschen

In Dürers *Kupferstichpassion* finden sich erstaunlich viele Bildfiguren, die im Profil ausgerichtet sind:

<i>Gefangennahme</i>	Knecht Malchus
<i>Jesus vor Kaiphas</i>	Kaiphas
<i>Jesus vor Pilatus</i>	Jesus, Pilatus
<i>Geißelung</i>	Jesus
<i>Dornenkrönung</i>	Jesus
<i>Ecce Homo</i>	Jesus, Edelmann
<i>Handwaschung des Pilatus</i>	Pilatus, zentraler Diener, Jesus
<i>Kreuztragung</i>	rechter Soldat
<i>Kreuzigung</i>	römischer Hauptmann
<i>Höllenfahrt Christi</i>	Mann in der Vorhölle
<i>Grablegung</i>	Frau links und Mann rechts
<i>Auferstehung</i>	Mann mit Zylinder
<i>Petrus und Johannes heilen den Lahmen</i>	Petrus

⁹⁵¹ Vgl. Rupprich (1966), 99.

⁹⁵² Vgl. Albrecht Dürer (2003), 341.

In acht der 16 Kupferstiche ist es die Hauptfigur, die Dürer im Profil zeigt. Hinzu kommen Nebenfiguren, die sich entweder im vorderen Bildbereich befinden, wie der Mann in der Vorhölle, der als Identifikationsfigur für den Betrachter fungiert, oder denen eine besondere Bedeutung zukommt – wie dem römischen Hauptmann in der *Kreuzigung*, der mit seinem Ausruf: „Wahrlich, dies ist Gottes Sohn gewesen!“⁹⁵³ auf die Göttlichkeit Jesu verweist. Außerdem erscheint in der *Auferstehung* ein eher unscheinbarer Mann hinter dem Sarkophag im Profil, der durch seinen Zylinder aus dem restlichen Bildkonzept heraussticht und den zeitgenössischen Betrachter auffordert, das Heilsereignis in seine eigene Zeit zu transferieren. Die Profilfiguren der *Kupferstichpassion* stellen somit für den Betrachter besondere Figuren innerhalb des Bildgeschehens dar.

In einem Entwurf für sein *Lehrbuch der Malerei* formuliert Dürer folgende Überlegung:

„Dan sy bedawcht, daz dy hochferstendigen ein gleichheit zw got hetten als man schriben fint. Dan ein guter maler ist jnwendig voller vigur. Vnd obs möglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnneren ideen, do van Plato schreibt, albeg etwas news durch die werck aws tzwgissen.“⁹⁵⁴

„Sie [die mächtigen Könige der Antike, A. d. A.] achteten solche Sinnreichigkeit, ein gleichförmiges Geschöpf nach Gott. Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs möglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den innere Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugießen.“⁹⁵⁵

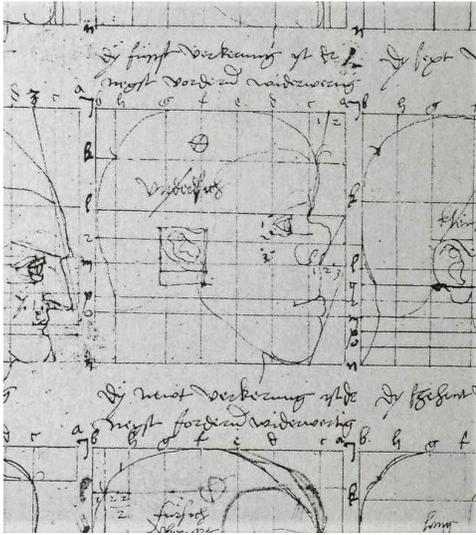
Ein Maler ist inwendig voller Figuren. Mit diesem Gedanken, der auf die Gottebenbildlichkeit des Menschen und die platonische Ideenlehre anspielt,⁹⁵⁶ verweist Dürer darauf, dass ein Maler dank seiner Kreativität immer wieder neue Bildfiguren schaffen kann. Der künstlerische Beweis für diese Aussage findet sich auf einem Skizzenblatt, das Dürer im Rahmen seiner Proportionsstudien anfertigte und auf dem 15 unterschiedliche männliche Profilköpfe zu sehen sind. Jeder Kopf ist in ein Konstruktionsschema eingefügt, das das richtige Maß vorgibt und einem Lehrjungen vermitteln sollte, wie ein solcher Kopf zu gestalten sei. Einer dieser Profilköpfe (Abb. 131) zeigt in spiegelverkehrter Ansicht erstaunliche Analogien zu dem Kopf des ungewöhnlichen und bilddominierenden Dieners in Dürers Kupferstich *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 132). Das Konstruktionsschema zur Bestimmung der Gesichtsproportionen kann dabei nahezu 1:1 auf den Kopf des Kupferstichs übertragen werden. Dasselbe gilt für den Profilkopf des Kaiphas in dem Kupferstich *Jesus vor Kaiphas*, für den es ebenfalls eine Entsprechung in dem Skizzenblatt gibt.

953 Mt 27,54.

954 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 109.

955 Albrecht Dürer: *Schriften* (1961), 205.

956 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 35.



131 Albrecht Dürer:
Veränderungen des Kopfes (um 1513)
Proportionsstudie (Detail)



132 Albrecht Dürer:
Handwaschung des Pilatus (1512)
Kupferstichpassion (Detail)

Diese Parallelen lassen vermuten, dass Dürers Proportions-skizzen mit den Szenen der *Kupferstichpassion* in Beziehung stehen. Die verschiedenen Profilköpfe in der Passionsfolge könnten einem Malerknaben anzeigen, wie die Angaben des Künstlers zur Gestaltung der menschlichen Physiognomie umzusetzen sind. Die *Kupferstichpassion* könnte dann als künstlerisch-praktische Anleitung der wissenschaftlich-kunsttheoretischen Überlegungen aus Dürers *Lehrbuch der Malerei* verstanden werden.

Doch Dürers schriftliche Ausführungen aus den Jahren 1508 bis 1513 legen nahe, dass es dem Künstler mit seinen verschiedenen Menschenbildern in der *Kupferstichpassion* um mehr als nur eine praktische Anleitungsfunktion ging. Vielmehr scheint Dürer – in der Tradition der antiken Kunsttheoretiker und der italienischen Gelehrten – damit auf der Suche nach dem richtigen Maß der menschlichen Proportionen zu sein. So schreibt er:

„Uns ist liblich ein schön mensch zw sehen. Dorum will jch an der mas der menschen an fahen zu machen.“⁹⁵⁷

Uns ist es lieblich, einen schönen Menschen zu sehen. Darum will ich anfangen, das Maß der Menschen zu bestimmen.

957 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 117.

Einen schönen Menschen zu gestalten, gelingt jedoch nur, so führt Dürer weiter aus, indem viele verschiedene Menschen betrachtet werden:

„Wiltw ein schön menschlich bild machen, so thut not, das dw dy art vnd glidmas jn vill menschen ersuchest.“⁹⁵⁸

Willst du ein schönes Menschenbild machen, so tut es Not, dass du die Art und Gliedmaßen vieler Menschen untersuchst.

Und Dürer präzisiert:

„Item dir würt not than, das dw vill menschen ab malst vnd daz aller schonest aws allen nemest vnd fermest vnd daz jn ein pild bringest.“⁹⁵⁹

Ebenso würde es dir Not tun, dass du viele Menschen abmalst und dass du das Allerschönste aus allen nimmst und formst und das in ein Bild bringst.

Nur durch die Kombination des Schönen aus möglichst vielen Normalfiguren kann die Idealfigur des Menschen – das *schön menschlich bild* – gefunden werden,⁹⁶⁰ deren Maß allein Gott als Weltenschöpfer kennt:

„Item es ist nit müglich, daz dw ein schön pild van einem menschen allein kan[st] ab machen. [...] Es lebt awch kein mensch awff erd, der sagen noch antzeigen kan, wy dy schönest gestalt des menschen möcht sein. Nymantz weis daz dan got.“⁹⁶¹

Ebenso ist es nicht möglich, dass du ein schönes Bild von einem Menschen allein machen kannst. Auch lebt kein Mensch auf der Erde, der sagen oder anzeigen kann, wie die schönste Gestalt des Menschen sein kann. Niemand kann das außer Gott.

Erst diese Idealfigur, die der Mensch alleine nicht schaffen kann, entspricht dem Maß, das Gott als universaler Schöpfer für den Menschen bestimmt hat und dessen Schönheit sich ein Künstler nur annähern, nicht aber erreichen kann.

Rupprich fasst die Überlegungen folgerichtig zusammen: „Menschen ‚aus der Maß‘ zu machen, war daher für Dürer nichts anderes, als die Maße, die der Welterschöpfer bei seinem Werk in den menschlichen Leib hineingetan hat, wieder her-

958 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 118.

959 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 101.

960 Die Bildung der Idealfigur aus möglichst vielen Normalfiguren thematisieren auch Alberti und Leonardo da Vinci in ihren kunsttheoretischen Schriften (vgl. Rupprich (1966), 31.).

961 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 101.

auszufinden, um sie für seine künstlerischen Darstellungen zu verwenden.⁹⁶² Die verschiedenen Profilköpfe sowie die unterschiedlichen Menschenbilder, die Dürer in seiner *Kupferstichpassion* präsentiert, können somit sein Bestreben andeuten, in der Diversität der menschlichen Proportionen dem göttlichen Maß des Menschen nahezukommen. Diese These impliziert, dass es Dürer in der *Kupferstichpassion* nicht nur um eine künstlerische Ausgestaltung der Passion Jesu ging, sondern er die zentralen christlichen Geschehnisse um Kreuzigung und Auferstehung nutzte, um sie mit seiner kunsttheoretischen Suche nach dem göttlichen Abbild des Menschen zu vereinen.

Die Hand des Menschen

In seinen Entwürfen zum *Lehrbuch der Malerei* setzt Dürer sich nicht nur mit der genauen Gestaltung des Kopfes, sondern auch mit dem exakten Maß der Hände auseinander. So beschreibt er um 1513 mehrfach, wie die verschiedenen Glieder der fünf Finger einer Hand im Verhältnis zueinander ausgeführt werden sollen.⁹⁶³ Auch in seiner *Kupferstichpassion* spielen die Hände der Bildfiguren immer wieder eine Rolle. Bereits im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) sind die Hände der drei Bildfiguren Christus, Maria und Johannes von Dürer gekonnt in Szene gesetzt. Im *Gebet am Ölberg* (Abb. 119) stellen die emporgerissenen Arme Jesu mit den offenen Handflächen vor dem dunklen Himmel einen Blickfang dar. Und auch in *Ecce Homo* (Abb. 123), der *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 125) und im Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* (Abb. 102) sind die Hände der wichtigsten Bildfiguren eindrucksvoll gestaltet.

Hier findet sich nun – wie auch bei der kunsttheoretischen Bewertung des Sehens – eine Parallele zu Leonardo da Vinci und seinem Mallehrbuch *Trattato*.⁹⁶⁴ Darin beschäftigt sich da Vinci eingehend mit der Gestaltung der Hände. Dabei geht es ihm weniger um das genaue Maß als vielmehr um die Tatsache, dass sich der innere Gemütszustand einer Figur nicht nur in ihrem Gesichtsausdruck, sondern auch in der Handhaltung widerspiegeln soll. So schreibt er zu den Vorgaben für *Verschiedene Grade des Affekts und Gestus* der menschlichen Figur:

„Die Seelenzustände bewegen das Antlitz des Menschen in verschiedenerlei Weise. [...] Und durch (alle) diese Seelenzustände müssen die Hände und so die ganze Person in Übereinstimmung mit dem Gesicht versetzt werden.“⁹⁶⁵

Diese kunsttheoretische Vorgabe kann auch in etlichen Blättern von Dürers *Kupferstichpassion* nachvollzogen werden:

962 Rupprich (1966), 35.

963 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 310–320.

964 Siehe Kapitel 5.3.1.2.

965 Da Vinci (1909), 182–183.

So verweisen bereits die Hände der drei Figuren im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* auf deren Gemütszustand (Abb. 121). Bei Maria, deren Kopf demütig-bittend geneigt ist, fallen auch die gefalteten Hände entspannt zur Seite. Bei Johannes dagegen streben die betenden Hände ebenso wie sein Kopf und Blick nach oben zu Christus. Die Hände Christi liegen dagegen kreuzförmig vor seinem Körper, weisen aber ebenso wie sein Blick nach oben in den Himmel und zeugen damit sowohl von der Passion als auch von der göttlichen Erlösung.

In der *Kreuztragung* (Abb. 108) sind die Hände der drei Hauptfiguren ebenfalls verschieden gestaltet. Veronika hält ihr Tuch mit großer Zartheit, so dass es locker herunterfallen kann. Dagegen ergreift der Soldat das Gewand Jesu mit solcher Aggressivität, dass die Spannungsfalten des Stoffes bis zum Rücken Jesu reichen. Bei Jesus wiederum zeugen sowohl die rechte Hand mit ihrer entspannten Offenheit als auch die locker auf dem Kreuzbalken ruhende linke Hand von der göttlichen Gelassenheit, die Jesus trotz der bevorstehenden Kreuzigung in sich trägt.

In *Ecce Homo* (Abb. 123) befinden sich die Hände von Jesus und Pilatus auf einer Bildhöhe. Beide Figuren umfassen einen Stab als Zeichen ihrer Macht bzw. Ohnmacht sowie das Gewand Jesu. Doch während die verkrampfte Handhaltung des Pilatus auf dessen innere Erregtheit hinzuweisen scheint, deuten die locker nach unten weisenden Hände Jesu von dessen Hingabe in den göttlichen Weg der Passion.

In der *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 125) ist in der Bildmitte der präsen- te Diener zu sehen. Dessen wulstige, Arthrose artig erscheinenden Finger unterstützten zusammen mit der bizarren Physiognomie die Unschönheit der Figur und deren negative Konnotation. Rezeptionsästhetisch wird der Betrachter durch den Blick des Dieners zwar zu Pilatus geführt, geht dann aber doch aufgrund dessen verschrobenen Aussehens auf Distanz und sucht nach einem anderen Blickpunkt im Bild – den er in der unscheinbaren, aber erlösenden Jesusfigur findet.

Auch wenn sich in Dürers erhaltenen Entwürfen zum *Lehrbuch der Malerei* keinerlei Notizen für eine solche psychologische Beziehung zwischen der Gestaltung der Hände und dem inneren Gemütszustand der Bildfiguren findet, legen die obigen Beobachtungen nahe, dass Dürer im Sinne von Leonardo da Vinci die Hände als Spiegelbild der menschlichen Seele verstand und zu gestalten suchte. Die Vielfalt der Emotionen ist zum einen durch die Passionsgeschichte selbst bedingt. Zum anderen könnte sie aber ebenso als Hinweis verstanden werden, dass Dürer nicht nur in den körperlichen Maßen, sondern auch in den psychischen Zuständen der Bildfiguren mit möglichst vielen Normaltypen dem göttlichen Idealbild des Menschen nahekommen wollte.

5.4.2 Das Maß der Gebäude

Dürer plante für sein *Lehrbuch der Malerei* ein eigenes Kapitel zum Maß der Gebäude.⁹⁶⁶ Die wenigen Texte und Zeichnungen, die dafür enthalten sind, beschäftigen sich vor allem mit der Konstruktion von Säulenbasen und -kapitellen im Grundriss und Aufriss sowie der Gestaltung von Tempelstufen.⁹⁶⁷ Zudem finden sich Angaben zu einem Pfeilerportikus mit Rundbogen.⁹⁶⁸ Säule, Stufe und Rundbogen sind nun genau die drei architektonischen Elemente, die sich auch auf etlichen Blättern in Dürers *Kupferstichpassion* wiederfinden. Bereits das Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) vereint in dem ungewohnten architektonischen Ambiente alle

drei Elemente und weist somit auf eine besondere Bedeutung der Architektur in der Passionsfolge hin.



133 Albrecht Dürer: *Jesus vor Pilatus* (1512), *Kupferstichpassion*

Auch in dem Kupferstich *Jesus vor Pilatus* (Abb. 133) sind alle drei Architekturelemente im Bildkonzept vertreten. Im Vordergrund steigt ein Soldat eine Stufe hinauf, im Hintergrund gibt ein Rundbogen den Blick auf die dahinter liegende Stadtanlage frei und am rechten Bildrand steht eine Säule mit ionischem Kapitell. Sowohl für den Rundbogen als auch für die Säule finden sich unter Dürers Konstruktionszeichnungen Parallelen.⁹⁶⁹ So ist der Rundbogen des Kupferstichs in exakt denselben Proportionen auf einer Skizze zu sehen. Für die Säule können sogar zwei Vorlagen ausgemacht werden. So besitzt die Säule des Kupferstichs hinsichtlich der Gliederung in Sockel, Schaft und Kapitell nahezu dieselben Proportionen wie die Zeichnung einer ionischen Säule im *Lehrbuch der Malerei*.⁹⁷⁰ Ebenso findet sich für

den differenziert gestalteten Sockel eine Konstruktionszeichnung. Die Tatsache, dass Dürer in dem Kupferstich seine Signatur unmittelbar vor die Säule bzw. an den

966 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 94.

967 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 355–363.

968 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 72–73.

969 Vgl. Dürer *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 73, 67 und 357.

970 Diese von Rupprich ab 1505 datierte Skizze zeigt noch keine Verjüngung des Säulenschaftes, den Dürer aber in späteren Notizen für die Konstruktion dorischer Säulen explizit beschreibt (vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 357).

Sockel platziert, unterstützt die These, dass Dürers kunsttheoretische Architekturüberlegungen aus dem *Lehrbuch der Malerei* mit dem Kupferstich *Jesus vor Pilatus* in Beziehung gesetzt werden können. Mit diesen genauen Angaben zu den architektonischen Bauelementen in Text und Bild stellt sich Dürer in die Tradition des römischen Kunsttheoretikers Vitruv, der mit seinem Werk *De architectura* (um 25 vor Chr.) das antike Wissen über die Architektur zusammenfasste.⁹⁷¹ Dürers frühe, noch vor 1505 entstandenen kunsttheoretischen Studien befassen sich unter anderem mit den verschiedenen Säulenordnungen.⁹⁷² Darin verweist der Nürnberger Künstler auf den antiken Gelehrten und dessen Bedeutung bis in die Zeit um 1500, wenn er schreibt:

„Eygentlich jst es war, wy Fitruvius (s)pricht: wo solcher mos nit acht genomen würt, so werden dy werck vngestalt awuch jn new erdochten wercken.“⁹⁷³

Eigentlich ist es wahr, wie Vitruv sagt: Wo solche Maße nicht geachtet werden, da werden die Werke auch ungestalt in neu erdachten Werken sein.

Dürers Überlegungen, so wie Vitruv das richtige Maß der Gebäude zu bestimmen, zeigen wie schon beim Maß des Menschen sein Bestreben, den göttlichen Grundregeln der Welt nahezukommen und diese in Wort und Bild für die Nachwelt festzuhalten.

Die Säule als Architekturelement findet sich auch in anderen Blättern der *Kupferstichpassion*. Zum einen kommt sie in der *Dornenkrönung* und in dem Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* als Säulengang im Hintergrund vor. Zum anderen sind in drei Passionsszenen Säulen zu sehen, die mit einer Bildfigur assoziiert sind. So ist es im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* der auferstandene Christus, der vor einer Säule steht. Das Seil, das um sie gewunden ist, verweist auf die Szene der *Geißelung*. Im Kupferstich der *Geißelung* wird ebenfalls eine einzelne Säule in enger Beziehung zu Jesus gezeigt. Diese Analogie zwischen Säule und Jesus kann als Hinweis auf die Herrlichkeit und Monumentalität des Gottessohnes in seinem Leid verstanden werden.

Erstaunlicherweise ist im Titelblatt und in der *Geißelung* bei der Säule zwar der Sockel und der Schaft, nicht aber das Kapitell zu sehen. Somit reicht die Säule über das für den Betrachter sichtbare Bildgeschehen hinaus. Dies könnte – anders als bei *Jesus vor Pilatus* – anzeigen, dass Jesus Christus auch im Leid mit der himmlisch-göttlichen Welt verbunden ist. Auch der Lahme im Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen* sitzt vor einer Säule, deren Kapitell nicht zu sehen ist. Diese Analogie zu Jesus Christus im Titelblatt kann theologisch auf das Jesuswort „Was ihr

971 Vgl. Rupprich (1966), 27.

972 Vgl. *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 62–71.

973 *Dürer: Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 62.

getan habt einem von diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan.“⁹⁷⁴ gedeutet werden – und wäre dann ein weiterer Beleg für die Zusammengehörigkeit von Titel- und Schlussblatt in der *Kupferstichpassion*.

So wie für die Säule kann auch für die Stufen in Dürers *Kupferstichpassion* eine symbolisch-inhaltliche Bedeutung postuliert werden. In allen sechs Gerichtsszenen – *Jesus vor Kaiphas*, *Jesus vor Pilatus*, *Geißelung*, *Dornenkrönung*, *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* findet sich mindestens eine Treppenstufe. In den ersten vier Szenen steigen die Stufen von rechts nach links und damit in Leserichtung an, in den beiden folgenden Szenen fallen sie dagegen von rechts nach links ab. Dadurch kommt es zwischen der *Dornenkrönung* und der *Ecce Homo*-Szene allein durch die architektonische Ausrichtung der Stufen zu einem bildkompositorischen Bruch, der sich auch inhaltlich nachvollziehen lässt. In *Jesus vor Kaiphas*, *Jesus vor Pilatus*, *Geißelung* und *Dornenkrönung* wird die Verhandlung und die Folterung Jesu thematisiert. Der Kreuzestod ist in diesen Szenen immer noch – rein theoretisch – abzuwenden, indem Jesus den Vorwurf der Gottessohnschaft negieren würde. Die ansteigenden Stufen – in Kombination mit einer am rechten Bildrand sitzenden oder stehenden Bildfigur, die den weiteren Denkweg in Leserichtung verhindert – suggerieren dem Betrachter, dass der Weg zurück und ein Abwenden der Passion Jesu noch möglich erscheint. Erst in der *Ecce Homo*-Szene spricht Pilatus das Todesurteil über Jesus. Die nun in Leserichtung absteigenden Stufen in *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* geben diesen endgültigen Weg zum Kreuz auch für den Betrachter frei.

5.4.3 Die Raumperspektive sowie das Spiel mit Licht und Schatten

Dürer hatte vor, in seinem *Lehrbuch der Malerei* die Thematik der *Perspectiva naturalis* sowie der *Perspectiva artificialis* zu erläutern. Auf der Grundlage der Optiklehre von Euklid formulierte Dürer in etlichen Entwürfen seine eigenen Gedanken zur Theorie der Raum- und Lichtperspektive sowie zu deren Umsetzungsverfahren.⁹⁷⁵

In Dürers *Kupferstichpassion* kommt der Frage nach der Räumlichkeit und dem Spiel von Licht und Schatten eine große Bedeutung zu. Schon im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* (Abb. 121) wird die Raumperspektive so konstruiert, dass der Fluchtpunkt einen besonderen Akzent setzt. Dieser befindet sich am linken Bildrand an der Stelle, an der die dunkle Fläche des vorderen Hügels an die helle Fläche des Golgathahügels grenzt. Der Fluchtpunkt markiert somit den Übergang von Schatten und Licht. Im Kontext des Schmerzensmannes kann dies auch theologisch gedeutet werden, da der Kreuzestod Jesu die Menschen von der Dunkelheit des Todes zum ewigen Leben befreit.

974 Mt 25,40.

975 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 372–391.

Auch bei dem Kupferstich der *Geißelung* (Abb. 112) kann vermutet werden, dass Dürer mit dem Fluchtpunkt eine besondere Stelle der Bildkomposition markieren wollte. Dabei laufen die Fluchtlinien in einem Punkt zusammen, an dem sich die Hände des Pilatus befinden. Der römische Statthalter ist in der Dunkelheit des Bildhintergrunds zunächst kaum auszumachen, durch den Fluchtpunkt wird der Betrachter aber zwangsläufig zu ihm geführt und auf ihn aufmerksam. Der Verweis auf die Hände könnte andeuten, dass Pilatus durch sein Nicht-Handeln den weiteren Fortgang der Passion bestimmt.

Doch nicht nur hinsichtlich der Raumkonstruktion, auch bei dem Spiel mit Licht und Schatten nimmt die *Kupferstichpassion* eine Sonderstellung innerhalb von Dürers Passionsfolgen ein. Durch den Einsatz der clair-obscur-Technik werden in vielen Blättern Figuren oder Figurengruppen hervorgehoben und somit verschiedene Bildebenen geschaffen. Dies gilt vor allen für das *Gebet am Ölberg*, *Jesus vor Kaiphas*, *Geißelung*, *Ecce Homo*, *Handwaschung des Pilatus*, *Kreuztragung*, *Kreuzigung* sowie für das Schlussblatt *Petrus und Johannes heilen den Lahmen*. Die bewusste Inszenierung von hell beleuchteten und verschatteten Bildbereichen trägt dabei in besonderer Weise zur Rezeption des Bildgeschehens bei, wodurch auch inhaltlich-theologische Akzente gesetzt werden.⁹⁷⁶

5.4.4 Zusammenfassende These zur Bedeutung von Dürers kunsttheoretischen Überlegungen für die *Kupferstichpassion*

Parallel zu den Arbeiten an der *Kupferstichpassion* in den Jahren 1507 bis 1513 beschäftigte sich Dürer intensiv mit kunsttheoretischen Überlegungen für ein *Lehrbuch der Malerei*, in dem er die Maße des Menschen, die Maße der Gebäude sowie die Raum- und Lichtperspektive thematisieren wollte. Viele dieser kunsttheoretischen Gedanken finden sich in der *Kupferstichpassion* wieder. Zum Maß des Menschen fällt die detaillierte Gestaltung der männlichen Profilköpfe und der Hände in den Kupferstichen auf. Bei den architektonischen Bildelementen kommen vor allem in den Gerichtsszenen Säulen, Rundbogen und Stufen vor. Auch hinsichtlich der Raum- und Lichtperspektive setzt Dürer in der *Kupferstichpassion* mit einer besonderen Inszenierung des Fluchtpunktes sowie der auffälligen Gestaltung von Licht und Schatten besondere Akzente.

Diese Analogien zwischen dem *Lehrbuch der Malerei* und der *Kupferstichpassion* deuten zunächst darauf hin, dass Dürer mit den Kupferstichen eine praktisch-künstlerische Anleitung seiner kunsttheoretischen Überlegungen vorgeben wollte. Allerdings ging es Dürer dabei wohl um mehr als um eine bloße künstlerische Vorbildfunktion. Immer wieder verweist Dürer in seinen kunsttheoretischen Überlegungen darauf, dass das idealtypische Maß des Menschen nur Gott allein kennt und

⁹⁷⁶ Siehe Kapitel 5.2 und 5.3.

es nur gefunden werden kann, wenn möglichst viele normaltypische Menschenbilder kombiniert werden. Somit können die Variationen der Köpfe und Hände in der *Kupferstichpassion* als Verweis auf die Suche nach dem göttlich-idealtypischen Menschenbild gedeutet werden. Damit würde sich Dürer in die Tradition des antiken Kunsttheoretikers Vitruv sowie in die Reihe der Renaissancegelehrten um Alberti und Leonardo da Vinci stellen. Auch bei der Architektur verweisen Dürers Überlegungen auf Vitruv, dessen Gedanken zur Konstruktion einer Säule Dürer in seinen Texten nachvollzieht. Auch hier gilt es, die ideale Ordnung in der Architektur zu finden und damit dem göttlichen Weltbild nahezukommen.

5.4.5 Dürers *Kupferstichpassion* und der Augensinn: Eine Symbiose von Kunstwerk und Kunsttheorie mit theologischer Deutung

Eine besondere Bedeutung in Dürers Kunsttheorie kommt dem Augensinn zu. Dies beschreibt der Künstler in seinem *Lehrbuch der Malerei*:

„Dan der aller edelst sin der menschen ist sehen.“⁹⁷⁷
Denn der alleredelste Sinn der Menschen ist das Sehen.

Damit formuliert Dürer einen Gedanken, der sich auch in Leonardo da Vincis kunsttheoretischen Überlegungen wiederfindet. Da Vinci, der neben Dürer die umfangreichsten und wichtigsten Proportionsstudien der Renaissance schuf,⁹⁷⁸ beschäftigte sich seit Ende der 1480er Jahre mit der Proportionslehre des Menschen und nahm, ausgehend von Vitruvs Proportionsfigur, anthropometrischen Studien vor.⁹⁷⁹ In seinen kunsttheoretischen Schriften zum *Trattato* lobt da Vinci in Analogie zu Dürer das Sehen als höchsten Sinn des Menschen und bezeichnet das Auge, das die Schönheit der Welt widerspiegelt, als Fenster der Seele.⁹⁸⁰ Mit der rhetorischen Frage „Siehst du nicht, daß das Auge die ganze Welt umfaßt?“⁹⁸¹ leitet da Vinci zudem einen Diskurs ein, in dem er das Sehen als Grundbedingung vieler Wissenschaften definiert.⁹⁸²

977 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 2* (1966), 109.

978 Vgl. Zöllner, Frank: *Die Bedeutung von Codex Huygens und Codex Urbinas für die Proportions- und Bewegungsstudien Leonardos da Vinci*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 52 (1989), 334–335.

979 Vgl. Zöllner, Frank: *Leonardo da Vinci: Die Geburt der „Wissenschaft“ aus dem Geiste der Kunst*. In: *Leonardo da Vinci. Der Codex Leicester*. Hrsg. von Bernhart Schwenk. Düsseldorf (1999), 20.

980 Vgl. da Vinci, Leonardo: *Traktat von der Malerei. Nummer 16 und 23*. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig. Neu herausgegeben und eingeleitet von Mair Herzfeld. Jena (1909), 12 und 17.

981 da Vinci (1909), 29.

982 Leonardo da Vinci nennt als Wissenschaften Astronomie, Kosmographie, Geografie, Mathematik, Architektur, Perspektive, Malerei, Landwirtschaft, Gartenkunst und Schifffahrt. Vgl. da Vinci (1909), 29.

Mit diesem „Augenlob“⁹⁸³ stehen Dürer und da Vinci um 1500 am Ende einer langen Tradition, die von den griechischen Philosophen (Platon und Aristoteles) über die patristischen Kirchenväter (Augustinus) bis zu arabischen Gelehrten des Mittelalters (Ibn-al-Haytham) und Wissenschaftlern der Renaissance (Alberti und Ghiberti) führt. Immer wieder wird dabei der Zusammenhang zwischen Sehen und Erkenntnis diskutiert. So schreibt Augustinus, dass körperliches Sehen immer mit einem spirituellen Sehen verbunden ist, „von dem sich auch das bildlose geistige Sehen (*visio intellectualis*) kaum mehr abtrennen lässt.“^{984,985} In diesem Kontext kann auch Dürers Kupferstich *Ecce Homo* gedeutet werden:⁹⁸⁶ Die ungewöhnlichen Augen-Blicke der Bildfiguren präsentieren das Sehen als höchsten Sinn, der in der Bildkomposition auf mystisch-spirituelle Weise mit der theologischen Erkenntnis der Gottessohnschaft Jesu verbunden wird. Eine solche Verknüpfung von kunsttheoretischer Überlegung und theologischer Deutung in einer Passionsszene ist innovativ und zeigt, mit welchem universalem Anspruch Dürer seine *Kupferstichpassion* gestaltete.

Immer wieder inszeniert Dürer in seiner *Kupferstichpassion* das Sehen durch die Blicke der Bildfiguren auf außergewöhnliche Weise. Im *Gebet am Ölberg* sind es die Augen des Engels, die den Betrachter einen österlichen Blick auf den verzweifelt betenden Jesus gewähren. In der *Höllenfahrt Christi* dagegen schaut der Betrachter ebenso wie Johannes der Täufer aus der Vorhölle auf den erlösenden Christus auf. In *Ecce Homo* ist es der Blickkontakt zwischen Jesus und dem Edelmann, der in der Betrachtung des menschlichen Jesus bereits den göttlichen Christus erkennt. In *Jesus vor Kaiphas*, der *Geißelung* und der *Dornenkrönung* wird die Göttlichkeit Jesu präsentiert, indem der Gottessohn einen Punkt außerhalb des Bildes fixiert, den nur er selbst, nicht aber der Betrachter sehen kann. Auch bei den starken Licht-Schatten-Effekten spielt Dürer mit dem Sehen des Betrachters und lässt diesen wie in der *Geißelung* oder der *Kreuzigung* versteckte Bildebenen erkennen, die die Passion als vielschichtiges Ereignis präsentieren. Und im Titelblatt *Christus als Schmerzensmann* nutzt Dürer den Fluchtpunkt der Bildkomposition, um von der Dunkelheit des irdischen Lebens zum göttlichen Licht überzuleiten.⁹⁸⁷

983 Fehrenbach, Frank: *Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der italienischen Renaissance*. In: *Sehen und Handeln (Actus et Imago, 1)*. Hrsg. von Horst Bredekamp. Berlin (2011), 142.

984 Vgl. Fehrenbach (2011), 148.

985 Bei Fehrenbach (2011) findet sich ein Überblick über die hervorragende Stellung des Sehens innerhalb der menschlichen Sinne von der antiken griechischen Philosophie bis zur Renaissance. Dabei wird auch auf die Bedeutung des Auges als ein bewegtes, handelndes Organ eingegangen. Dazu siehe auch: Fehrenbach, Frank: *Il corpo [...] al continuo muore e al continuo rinasce. Leonardo da Vincis Anatomie des lebendigen Körpers*. In: *Quasi Vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Frank Fehrenbach. Berlin/Boston (2021), 88–120.

986 Siehe 5.3.2.

987 Diese Thesen wurden in den Unterkapiteln zur *Kupferstichpassion* vorgestellt und diskutiert.

Hier sei noch einmal auf Leonardo da Vinci und sein *Abendmahl*-Fresko aus dem Mailänder Kloster S. Maria delle Grazie verwiesen. Auch in diesem Werk nutzt der Künstler seine kunsttheoretischen Erkenntnisse, um eine innovative, wenn nicht gar revolutionäre Bildkomposition zu schaffen. Leonardo zeigt Jesus und seine Jünger in einem zentralperspektivisch und damit kunsttheoretisch korrekt konstruiertem Raum. Die Fluchtlinien der Bildkomposition vereinen sich im rechten Auge Jesu. Dies kann nicht nur, wie Zöllner bemerkt, als Hinweis auf die zentrale Stellung Jesu gedeutet werden,⁹⁸⁸ sondern auch auf das Sehen selbst und damit auf die besonderen kunsttheoretischen Aspekte des Augensinns. Auffällig sind zudem die emotionalen Gesten und Blicke der Jünger, als Jesus ihnen verkündet: „Einer unter euch wird mich verraten.“⁹⁸⁹ Dies führt, so Zöllner, zu einer bis dahin nicht realisierten Dynamisierung des Geschehens.⁹⁹⁰ Gerade durch diese Dynamisierung und die Affektdarstellung – die nicht nur durch die Gestik und Mimik, sondern auch durch die Blicke der Bildfiguren zustande kommt – definiert Leonardo da Vinci die „Malerei als Wissenschaft“^{991 992}.

Die Malerei oder – allgemeiner formuliert – die Bildkunst als Wissenschaft – das ist es, was auch Dürer in seiner *Kupferstichpassion* propagiert. Dem Nürnberger Künstler gelingt darin vor allem hinsichtlich des Augensinns eine Symbiose von Kunst und Kunsttheorie, von kreativem Schaffen und naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Und er nutzt diese Symbiose, um seine eigene theologische Deutung der Passion Jesu in einer bis dahin ungeahnten Weise zu inszenieren.

5.5 Der Stellenwert der *Kupferstichpassion*

Die *Kupferstichpassion* nimmt in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung in Dürers Passionsdarstellungen ein. Sie ist die letzte und nach den drei Holzschnittfolgen der *Albertina-Passion*, der *Großen Passion* und der *Kleinen Passion* sowie den Federzeichnungen der *Grünen Passion* die einzige gestochene Passionsfolge des Künstlers. Im Gegensatz zur *Großen Passion* und zur *Kleinen Passion* weist Dürers *Kupferstichpassion* keinen begleitenden Text auf. Dadurch steht und wirkt das Bild – Dürers künstlerisches Medium – für sich und ist der alleinige Bedeutungsträger der Passionsbotschaft. Damit stellt sich Dürer in die Tradition Schongauers, wobei die *Kupferstichpassion* des Nürnberger Künstlers sowohl als Reminiszenz als auch im Sinne einer Aemulatio gegenüber dem elsässischen Künstlervorbild zu verstehen ist.

988 Vgl. Zöllner (1999), 24.

989 Mt 26,21.

990 Vgl. Zöllner (1999), 24.

991 Zöllner (1999), 25.

992 Vgl. Zöllner (1999), 25.

Die obigen Ausführungen zur *Kupferstichpassion* legen nahe, dass Dürer in dieser Passionsfolge sowohl rezeptionsästhetisch als auch hinsichtlich der theologischen Aussagen den Dialog mit dem Betrachter sucht. Dafür sprechen die intimen Passionszenen mit oft nur wenigen Bildfiguren sowie die eindringliche Präsentation Jesu Christi als wahrer Mensch und wahrer Gott, als Erlöser von Sünde und Tod. Die oft innovativen und irritierenden Bildkompositionen fordern den Betrachter in besonderer Weise heraus – Hass spricht gar von einer manipulativen Betrachterrezeption.⁹⁹³ Die Tatsache, dass Dürer in vielen Darstellungen seine Signatur provokant und herausfordernd in Szene setzt, zeigt, dass er dem Betrachter nicht nur eine weitere Interpretation der Passion Jesu vermitteln, sondern ganz persönlich in einen Dialog mit ihm eintreten möchte. Diese besondere Beziehung zwischen Künstler und Betrachter findet sich so in keiner anderen Passionsfolge.

Daneben verweisen die Analogien zwischen dem *Lehrbuch der Malerei* und der *Kupferstichpassion* darauf, dass es Dürer in seinen Kupferstichen um mehr als eine rezeptionsästhetisch besondere und theologisch schlüssige Darstellung der Passionsgeschichte geht. Vielmehr nutzt er die Thematik, um auch seine kunsttheoretischen Vorstellungen zu inszenieren. Es mag kein Zufall sein, dass Dürer die Suche nach dem göttlichen Maß des Menschen und der Welt ausgerechnet in einer Bildfolge präsentiert, in der Gott selbst Mensch wird und sich den Menschen offenbart. Dürer gelingt, die oben ausgeführt,⁹⁹⁴ in seiner *Kupferstichpassion* eine Symbiose von Kunst und Kunsttheorie. Dadurch definiert er – im Sinne Leonardo da Vincis⁹⁹⁵ – die Kunst als Wissenschaft und sich selbst als ersten deutschen universalen Künstler.

Auch für Dürer selbst muss die *Kupferstichpassion* einen besonderen Stellenwert gehabt haben. So vermerkt er in seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* in den Jahren 1520/21 die Preise, die er für seine Bücher in Antwerpen erzielt:

„Item Sebald Fischer hat mir zu Andorff ab kaufft 16 kleiner Passion pro 4 gulden. Mehr 32 groser bücher pro 8 gulden. Mehr 6 gestochene Passion pro 3 gulden.“⁹⁹⁶

Ebenso hat mir Sebald Fischer in Antwerpen 16 Kleine Passionen zu 4 Gulden abgekauft. Zusätzlich 32 Große Passionen zu 8 Gulden. Zudem 6 Kupferstichpassion zu 3 Gulden.

Ein Exemplar der *Kupferstichpassion* kostete demnach ½ Gulden und war damit doppelt so teuer wie eine *Kleine Passion* oder ein Buch der drei großen Holzschnittfolgen von *Apokalypse*, *Marienleben* und *Große Passion*. Somit kann die *Kupfer-*

993 Vgl. Hass (2000), 228.

994 Siehe Kapitel 5.4.5.

995 Vgl. Zöllner (199), 25.

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

stichpassion als die wertvollste Passionsfolge Dürers gelten. Dies belegt auch die Tatsache, dass Dürer seine *Kupferstichpassion* etlichen hochrangigen Politikern auf seiner Reise in den Niederlanden schenkte. Dazu gehören „madonna Margaretha“⁹⁹⁷, die Tochter des verstorbenen Kaisers Maximilian I. und Statthalterin der burgundischen Niederlande, sowie der dänische König Christian II., der Dürer zu einem Festessen mit Kaiser Karl V. einlud.⁹⁹⁸ Aber auch der Vertreter des Königs von Portugal in Antwerpen Joao Brandao,⁹⁹⁹ der Kämmerer König Karls V. Markgraf Hansen¹⁰⁰⁰ sowie Erasmus von Rotterdam¹⁰⁰¹ werden von Dürer mit der gestochenen Passionsfolge beschenkt. In etlichen Fällen – unter anderem bei Margarethe von Österreich und Erasmus von Rotterdam – ist die *Kupferstichpassion* das einzige Werk, das Dürer als Geschenk überbringt. Auch dies zeigt die besondere Wertschätzung, die der Künstler gerade dieser Passionsfolge entgegenbrachte.

Auch das zeitgenössische Publikum würdigte Dürers *Kupferstichpassion*. So bezeichnet der Rektor der Nürnberger Lateinschule von St. Lorenz Johannes Cochläus in seiner 1512 erschienenen *Brevis germaniae descriptio* die *Kupferstichpassion* als „überaus fein und mit richtiger Perspektive“¹⁰⁰² und verweist darauf, dass Maler aus ganz Europa durch die Kaufleute Exemplare kaufen ließen.¹⁰⁰³ Folgerichtig erfreute sich die *Kupferstichpassion* schnell großer Beliebtheit und wurde oft kopiert. Die Einzelblätter dienten sowohl in der Goldschmiedekunst als auch für die Gestaltung von Altarbildern als Inspiration.¹⁰⁰⁴

Bei der Frage nach der Nutzung sieht Panofsky die *Kupferstichpassion* „nicht als Erbauungsbuch, sondern vielmehr als ‚Stück für den Sammler‘ [...], das von dem Kunstliebhaber genossen, statt von dem Frommen gelesen werden sollte“.¹⁰⁰⁵ Tatsächlich zeigen die 16 Blätter der *Kupferstichpassion* mit ihren außergewöhnlichen Bildfiguren, den auffälligen Licht-Schatten-Kontrasten, den kunstvoll gestalteten architektonischen Elementen sowie den oftmals innovativen Bildkompositionen eine hohe künstlerische Qualität, die ein Sammlerstück rechtfertigen. Allerdings besticht die *Kupferstichpassion* auch durch ihre Rezeptionsästhetik und ihre theologische Interpretation. Mit der ins Bildgeschehen eingetretenen Künstlersignatur fordert Dürer den Betrachter immer wieder zum Dialog auf und präsentiert sowohl im Titelblatt als auch in den Kupferstichen *Ecce Homo* und *Handwaschung des Pilatus* mit innovativen Bildkonzepten seine eigenen Glaubensüberzeugung. Dies alles spricht für eine meditativ-spirituelle Betrachtung der *Kupferstichpassion*. Diese These wird durch das Exemplar der *Kupferstichpassion* von Kurfürst Friedrich III.

997 Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 155.

998 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 176–177.

999 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 154.

1000 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 154.

1001 Vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß Band 1* (1956), 156.

1002 Cochläus ²(1969), 89.

1003 Vgl. Cochläus ²(1969), 89.

1004 Vgl. Scherbaum *Kupferstich-Passion* (2001), 128.

1005 Panofsky ²(1995), 188.

von Sachsen gestützt, der die einzelnen Kupferstiche als Buch binden und dabei zu jeder Darstellung Gebetstexte hinzufügen ließ.¹⁰⁰⁶ Die *Kupferstichpassion* kann somit – wie auch von Grebe postuliert¹⁰⁰⁷ – sowohl als wertvolles Sammlerstück als auch als kunstvolles Andachtsbuch angesehen werden.

Hass geht davon aus, dass das Zielpublikum der *Kupferstichpassion* ein Klientel war, dem sich auch Dürer selbst zurechnete: Lebendig und intellektuell, andächtig und persönlich in die religiöse Debatte involviert.¹⁰⁰⁸ Der hohe Kaufpreis und die teils geheimnisvoll inszenierten Passionszenen sprechen für ein wohlhabendes und intellektuell gebildetes Publikum von Laien und Klerikern, das sich eine solch kostspielige Passionsfolge leisten,¹⁰⁰⁹ aber auch die künstlerischen und theologischen Aspekte verstehen und für sich reflektieren konnte. Die vielen ungewöhnlichen und oft irritierenden Bildkompositionen mögen aber auch ein Zeugnis dafür sein, dass Dürer in seiner letzten vollendeten Passionsfolge seine eigenen Kunst- und Glaubensvorstellungen auf besondere Weise inszenierte, so dass sie für einen Betrachter bis heute – ähnlich wie die Deutung des 1514 gestalteten Kupferstichs *Melancholia I*¹⁰¹⁰ – voller Geheimnisse bleiben.

1006 Vgl. Grebe ²(2013), 96.

1007 Vgl. Grebe ²(2013), 96.

1008 Vgl. Hass (2000), 228.

1009 In dem *Haushaltsbuch des Anton Tucher* aus Nürnberg ist aufgelistet, dass eine einfache Magd oder ein einfacher Knecht um das Jahr 1512 ca. sechs Gulden im Jahr verdienten (vgl. *Anton Tuchers Haushaltsbuch* (1877), 160–163). Für ein Exemplar der *Kupferstichpassion* hätten einfache Bedienstete demnach zwei Monatsgehälter zahlen müssen, was kaum denkbar erscheint. Dürers Passionsfolge konnten sich demnach vor allem höherstehende und wohlhabende Personen leisten.

1010 Vgl. Schauerte (2012), 189.