

## 6 Zusammenfassung und Fazit: Albrecht Dürer als kunstvoller Mittler zwischen Passionsgeschichte und Frömmigkeit

Wie die vorliegende Arbeit zeigt, nehmen die Passionsdarstellungen im Gesamtwerk Albrecht Dürers einen besonderen Stellenwert ein. Dies spiegelt sich vor allem in den vielen Druckgrafiken zur Passionsthematik wider. Unter den Druckgrafiken, die Dürer erkennbar ohne Auftraggeber schuf, stellt jede dritte eine Passionsszene dar. Auch bei den Zeichnungen, die oftmals nicht als Studien, sondern als autonome Bildwerke zu verstehen sind, finden sich zahlreiche Passionsmotive, in denen das lebenslange Ringen des Künstlers um die bildliche Transformation der Passion Jesu nachzuvollziehen ist. Getragen von einer tiefen, Gott vertrauenden Frömmigkeit und doch offen für humanistisch-philosophische Ideen setzt Dürer in seinen Passionsdarstellungen seine eigene Spiritualität und theologische Gedankenwelt künstlerisch in Szene.

Im Gegensatz zu anderen Künstlern seiner Zeit wie Schongauer oder Cranach schuf Dürer nicht nur eine, sondern mit der *Großen Passion*, der *Kleinen Passion* und der *Kupferstichpassion* gleich drei große gedruckte Passionsfolgen. Durch unterschiedliche Schwerpunktsetzung gelingt es ihm dabei, das Passionsgeschehen aus verschiedenen rezeptionsästhetischen und theologisch-humanistischen Blickwinkeln vorzustellen und somit verschiedene Zielgruppen anzusprechen. Eine solche Marktorientierung zeigt Dürers wirtschaftliches Denken als selbstständiger Nürnberger Unternehmer. Gleichzeitig nutzt Dürer die besondere Gestaltung seiner Passions Szenen aber auch, um mit bekannten Werken anderer Künstler zu konkurrieren und diese mit seinen eigenen innovativen Bildideen zu übertreffen.

In seinem Andachtsbuch der *Großen Passion* vereint Dürer 12 große Holzschnitte aus zwei verschiedenen Schaffensperioden – ungeachtet der stilistischen Unterschiede. Die sieben Blätter aus der Zeit um 1496–98 erscheinen noch recht ungestüm gestaltet, dagegen weisen die fünf Blätter aus dem Jahr 1510 eine große Ruhe und Abgeklärtheit auf. Während die frühen Blätter sich an bekannten deutschen Vorbildern wie der *Kupferstichpassion* Martin Schongauers orientieren, tritt Dürer bei den beiden hier untersuchten späten Holzschnitten der *Höllenfahrt Christi* und des *Abendmahls* in eine selbstbewusste Konkurrenz zu italienischen Künstlern wie Mantegna und Michelangelo und inszeniert humanistisch-philosophische Kenntnisse wie die Gottebenbildlichkeit des Menschen. Die Tatsache, dass Dürer die 12 Holzschnitte der *Großen Passion* trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede in Stil, Künstlerkonkurrenz und Deutung in einem Andachtsbuch vereint, mag zunächst als unternehmerischer Kunstgriff wirken, um die frühen, bereits als Einzelblätter publizierten Holzschnitte erneut zu vermarkten. Mit dem gleichwertigen Nebeneinander von frühen und späten Holzschnitten, die im Detail bildkompositorisch aufeinander bezogen sind, stellt Dürer sich aber auch bewusst hinter sein Frühwerk und damit hinter seine eigene künstlerische Entwicklung.

Auch die *Kleine Passion* (um 1508–1511) und die *Kupferstichpassion* (1507–1513) zeigen, dass Dürer immer wieder neue Zugänge zum Passionsgeschehen suchte und fand. Nahezu zeitgleich entstanden, zeugen die beiden Passionsfolgen in ihrer Unterschiedlichkeit von der Intensität, mit der Dürer sich um 1510 mit der Passionsthematik und ihrer theologischen Interpretation auseinandersetzte. Die Darstellungen offenbaren dabei nicht nur ein hohes künstlerisches Potential, sondern auch Dürers theologisches Denken und sein Wissen um die rezeptionsästhetischen Aspekte der Bildgestaltung. Dies soll ein abschließender Vergleich von *Kleiner Passion* und *Kupferstichpassion* verdeutlichen.

1. Die Form: Mit der *Kleinen Passion* schufen Dürer und der Nürnberger Benediktinermönch Chelidoniumus, der dem Künstler wohl auch als theologischen Berater zur Seite stand, ein für seine Zeit revolutionäres Andachtsbuch. Zum einen stehen sich darin erstmals Bild und Text gleichberechtigt gegenüber. Zum anderen stellen die 37 Holzschnitte und Gedichte persönliche Glaubenszeugnisse dar, die den Rezipienten auf unabhängige und sich doch ergänzende Weise zur Auseinandersetzung mit dem Passionsgeschehen auffordern. Im Gegensatz dazu wurden die 16 Darstellungen der *Kupferstichpassion*, jede für sich ein kunstvolles Kleinod und Sammlerstück, ohne begleitenden Text als lose Blattsammlung publiziert. Dadurch stellt das Bild – Dürers ureigenes Medium – den alleinigen Bedeutungsträger des Passionsgeschehens dar.

2. Die theologischen Aspekte: Anders als in den Vorgängerwerken ist Dürer in der *Kleinen Passion* bestrebt, den zugrundeliegenden Bibeltext möglichst wortgetreu zu verbildlichen und damit dem Betrachter ein authentisches Passionsgeschehen zu präsentieren. Als Textquelle stand ihm dafür wohl die deutsche Bibelübersetzung seines Nürnberger Patenonkels Anton Koberger zu Verfügung. Immer wieder finden sich in den Holzschnitten der *Kleinen Passion* neue Blickwinkel, die dem Betrachter theologische Inhalte oder Glaubensaspekte in ungewöhnlicher Form vorstellen. Dazu gehören die betenden Hirten in der *Geburt Jesu* oder die Analogie zum Jüngsten Gericht in der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel*. In der *Kupferstichpassion* geht es Dürer dagegen weniger um die wortgetreue Verbildlichung des Bibeltextes, sondern vielmehr um die Präsentation elementarer Aspekte des christlichen Glaubens wie die Zwei-Naturen-Lehre Jesu Christi, die Frage der Sündenvergebung und das Schauen der *unio mystica*. Zudem nutzt Dürer die *Kupferstichpassion*, um seine eigenen kunsttheoretischen Erkenntnisse in den kunstvollen Darstellungen zu präsentieren.

3. Die Betrachterrezeption: Schon in der *Kleinen Passion* geht Dürer im Vergleich zu früheren Passionsdarstellungen wie dem *Speculum passionis* neue, bis dahin ungeahnte rezeptionsästhetische Wege, indem der Betrachter auf Augenhöhe und in großer Nahsichtigkeit unmittelbar an die Szene herangeführt wird. Das Künstlermonogramm fungiert dabei als Wegweiser in das Geschehen und kann als neutraler Mittler zwischen Bild und Betrachter gedeutet werden. In der *Kupferstichpassion* wird dieses neuartige Close-up der *Kleinen Passion* noch einmal gesteigert und

der Betrachter mit engen, oft düster und mystisch wirkenden Bildkompositionen konfrontiert. Zudem überwindet Dürer die Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum, so dass der Rezipient nicht mehr beobachtend vor dem Geschehen, sondern auf psychologisch-irritierende Weise in die Szene hineingeführt und dort gehalten wird. Die Künstlersignatur, die in das Bild eingetreten ist, sucht dabei als eigenständige Bildfigur in konfrontativer Weise den Dialog mit dem Betrachter.

Diese Gegenüberstellung von *Kleiner Passion* und *Kupferstichpassion* zeigt, dass Dürer diesen zeitgleich gestalteten Passionsfolgen unterschiedliche Konzepte zugrunde legte. Dabei kann die *Kupferstichpassion* als intellektuelle und psychologische Steigerung der *Kleinen Passion* verstanden werden. Da Dürer die *Kupferstichpassion* vor der *Kleinen Passion* begann, spricht vieles dafür, dass der Nürnberger Künstler gerade die künstlerisch anspruchsvolle Gattung des Kupferstichs von vornherein für seine kunstvollste und mystischste Passionsfolge vorsah.

In seinen gedruckten Passionsfolgen der *Großen Passion*, der *Kleinen Passion* und der *Kupferstichpassion* beweist Dürer eine souveräne Beherrschung der künstlerischen Vorbilder, die ihn selbst zu immer neuen Bilderfindungen inspirierten. Ihm gelang damit eine neue Symbiose von der Kunst seiner Zeit mit einer theologischen Interpretation der Passion Jesu. Mit seinem Bestreben, in der *Kupferstichpassion* Kunst und Kunsttheorie zu vereinen, erhebt er zudem – ebenso wie Leonardo da Vinci – die Kunst zur Wissenschaft.

Bei den Passionszeichnungen, die Dürer in der Zeit um 1520/21 gestaltete, wird bis heute diskutiert, ob der Nürnberger Künstler eine neue Passionsfolge im Sinn hatte. Diese These wird in der vorliegenden Arbeit aus mehreren Gründen verworfen. Stattdessen wird postuliert, dass die sieben in diese Zeit datierten Zeichnungen zum *Gebet am Ölberg*, zur *Kreuztragung* und zur *Grablegung/Grabtragung* persönliche Studien darstellen, in denen Dürer sich mit Luthers neuen Glaubensvorstellungen auseinandersetzte und seine eigenen Sorgen um Luthers Wohlergehen künstlerisch verarbeitete. Dürers Verhältnis zu dem Wittenberger Reformator und seinen Ideen wird in der Forschungsliteratur immer wieder diskutiert. Es ist jedoch auffällig, dass Dürer in seinen Passionsfolgen zwei Aspekte verwirklicht, die wenige Jahre später auch Martin Luther vortragen und publizieren wird. Das ist zum einen die unmittelbare Beziehung des Gläubigen und Gott – Luthers Postulat vom *Priestertum aller Gläubigen*. In der *Kleinen Passion* fordern Bild und Text den Betrachter genau zu dieser eigenständigen Auseinandersetzung mit Gott und der Passion Jesu Christi heraus. Auch in der *Kupferstichpassion* ist bereits das Titelbild programmatisch, wenn zwei irdische Menschen – möglicherweise sogar Albrecht Dürer und seine Frau Agnes selbst – betend vor dem auferstandenen Christus stehen. Zum anderen ist das die Vorstellung, dass nicht erst die Auferstehung, sondern bereits der Kreuzestod Jesu zur Erlösung der Menschen führt. Diese Vorstellung – die spätere *theologia crucis* Luthers – ist eine stimmige Erklärung für Dürers unkonventionelle Positionierung der *Höllenfahrt Christi* unmittelbar nach der *Kreuzigung* und nicht, wie künstlerisch und kirchlich-theologisch tradiert, vor der *Auferstehung*. Die Tat-

sache, dass Dürer zwei Hauptanliegen der lutherischen Lehre bereits wenige Jahre vor Luthers öffentlichem Auftreten in seinen Passionsfolgen umsetzt, zeigt, dass diese Gedanken als Zeitgeist bereits vorhanden waren und Dürer, beeindruckt von der neuen freieren Geisteshaltung, diese selbstbewusst und für seine Zeitgenossen wohl durchaus irritierend-provokant in seinen Passionsdarstellungen inszenierte. Es verwundert nicht, dass Dürer Luthers reformatorische Ideen faszinierten, griff doch der Reformator genau die Glaubensströmung auf, die Dürer in seinen Passionswerken darzustellen suchte.

In seinen Passionsdarstellungen beweist Dürer den Mut, als theologischer Laie seine persönlichen Glaubensüberzeugungen zu inszenieren und dabei immer wieder in der Auseinandersetzung mit bedeutenden Künstlern innovative und die Vorbilder übertreffende Bildkompositionen zu entwickeln. Bei seinen gedruckten Passionsfolgen ist der Betrachter dabei nicht mehr nur der passive Rezipient, sondern wird zunehmend zum imaginär-aktiven Teilnehmer der Passionsszene. Dürers Künstlersignatur fungiert dabei als Wegweiser und Bildfigur, die den Betrachter zum Dialog und damit zur eigenständigen Interaktion mit der Passion Jesu auffordert. Dürer offenbart sich in seinen Passionsdarstellungen somit als kunstvoller Mittler zwischen der biblischen Passionsgeschichte und der gelebten Frömmigkeit.