

DÜRERS SELBSTBILDNIS VON 1500

„Alter Deus“ oder Neuer Apelles? *

Von Daniel Hess

Die Frage nach dem Inhalt von Dürers Selbstbildnis von 1500 scheint nach unzähligen Vorschlägen verschiedenster Kunsthistoriker durch die Arbeiten Anzelewskys und Wuttkes mittlerweile geklärt. Dürer nämlich habe sich als „Alter Deus“ abgebildet, um auszudrücken, daß der Mensch ein Ebenbild Gottes sei, und daß die schöpferischen Fähigkeiten eines Künstlers nur mit denjenigen Gottes verglichen werden können. Dürer löse damit den von Leonardo und Alberti aufgestellten Topos des Künstlergottes ein. In neuerer Zeit entwickelte Schuster die Ansicht, daß der „Renaissancekult des Individuums“ für die Lutherzeit eine geringe Rolle spiele, und viele neigen nun dazu, Dürers Bildnis in engen Zusammenhang mit der Frömmigkeit der vorreformatorischen Zeit zu stellen. Demnach sei das Selbstbildnis Ausdruck der geistgeprägten Dignitas Hominis Dürers, die zur Nachfolge (imitatio) Christi dränge. Dies war auch Panofskys Interpretation, der als Erster das Bildnis in seiner Bedeutung zu erklären versuchte.

Allen diesen Interpretationen ist gemeinsam, daß keine die Frage nach der Konstruktion des Bildnisses erneut zu stellen versucht hat. Man blieb sich einig, daß das Selbstbildnis konstruiert sei und übernahm Winzingers recht komplizierten Konstruktionsvorschlag. Auch blieben die Arbeiten in ihren Untersuchungsfeldern zu eng.

Durch die immense Fülle seriöser wissenschaftlicher Untersuchungen von Dürers Werk bietet sich die Möglichkeit, über einen komplexen Weg, von verschiedensten Seiten gleichzeitig, das Selbstbildnis von 1500 umfänglicher zu erklären. Nicht nur durch die Konstruktion, welche ein neues Schema und damit eine neue Grundlage zur Deutung hervorbringt, sondern auch durch die Aufarbeitung von weiteren Werken um 1500 sowie durch rezeptionsgeschichtliche Fragen lassen sich sowohl Dürers Künstlerverständnis als auch die Bedeutung seines Selbstbildnisses erklären.

So erschließt der konstruktive Zusammenhang von Dürers Bildnis mit der byzantinischen Ikone die gezielte Absicht, die Abbildhaftigkeit zu betonen. Das Bildnis wird zum rhetorischen Mittel, zur höchsten Hoheitsform für die Darstellung von Dürers Künstlertum: Untersucht man zudem sein Werk bis 1500, so läßt sich dieses Künstlertum noch präziser darstellen. Nicht Religio-

* Diese Untersuchung ist die gekürzte Fassung meiner Lizentiatsarbeit, die ich bei R. Preimesberger an der Philosophischen Fakultät I in Zürich im Frühjahr 1988 vorgelegt habe. Mein besonderer Dank geht an R. Preimesberger und R. Becksmann (Freiburg i. Br.), die mir stets hilfreich zur Seite standen, sowie M. Warnke (Hamburg), der diese Fassung kritisch gelesen hat.

sität und Frömmigkeit erweisen sich als die Ideale, sondern Ruhm und gesellschaftliche Anerkennung, was sich an einzelnen Werken hervorragend nachweisen läßt. Andererseits zeigt das Dürerlob der Zeitgenossen bis über Dürers Tod hinaus, daß ihm tatsächlich der Ruhm zukam, den er durch seine Werke zu erlangen trachtete.

Schließlich lassen sich alle Ergebnisse dieser einzelnen Untersuchungsfelder wieder auf das Selbstbildnis von 1500 richten, dessen Bedeutung sich nun umfassender erklären läßt. Dürer zeigt sich in seinem Selbstbildnis weder als göttlicher Künstler, noch ist das Bildnis Ausdruck seiner *Imitatio Christi*. Vielmehr ist es größtes denkbare Exemplum und Hoheitsform für Dürers Anspruch auf eine geistige Führung und gesellschaftliche Bedeutung. Unvergänglich überliefert er sich im Bildnis als Christus der Nachwelt, als der neue Apelles, dem Ewigkeit und unsterblicher Ruhm zusteht.

1. Die Konstruktion des Selbstbildnisses von 1500

Es ist wohl sehr problematisch auf dem Weg der Rekonstruktion eines Proportionssystems schlüssige Aussagen zu machen über die Konstruktionsabsichten eines Künstlers, denn beinahe jedes beliebig postulierte Konstruktionsprinzip kann im Bilde irgendwie nachgemessen werden. Trotzdem aber führt die Beschäftigung mit dem Konstruktionsprinzip in Dürers Selbstbildnis auf den zentralen Punkt der Interpretation, was auch die Forschungsgeschichte zu beweisen scheint.

Justi löste mit seiner Ansicht, daß die Konstruktion des Kopfes im Münchener Selbstbildnis auf Vitruvs Angaben beruhe¹, einen eigentlichen Streit um die Interpretation des Münchener Selbstbildnisses aus. Erst Winzinger setzte 1954 diesem ein Ende, indem er nachwies, daß Dürer sich nicht auf antike und italienische Vorbilder berief, sondern als Grundlage seines Selbstbildnisses ein bis ins Spätmittelalter gebräuchliches Dreieckschema verwendete². Das System, das Winzinger vorgeschlagen hat (Abb. 1), ist keine primitive Zeichenhilfe, sondern ein Aufbau aus Kreis, Dreieck und Quadrat, aus deren Beziehungen die Grundmaße zur Darstellung des Hauptes abgeleitet sind. Das völlig frontale Abbilden des Kopfes verweise zusätzlich auf die Form der *Vera Icon*, des wahren Abbildes Christi auf dem Schweißstuch der Veronika. Denn diese Darstellungsart sei ebenfalls streng symmetrisch aus Kreis und Dreieck konstruiert und lasse sich bis in byzantinische Zeit zurückverfolgen, schloß Winzinger. Daß diese Konstruktionsart im Mittelalter sehr oft gebraucht worden war, belegte er mit zwei Beispielen: dem Kopfschema von Villard de

¹ L. Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers*, Leipzig 1902, S. 48–50.

² F. Winzinger, *Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 8, 1954, S. 43–64.

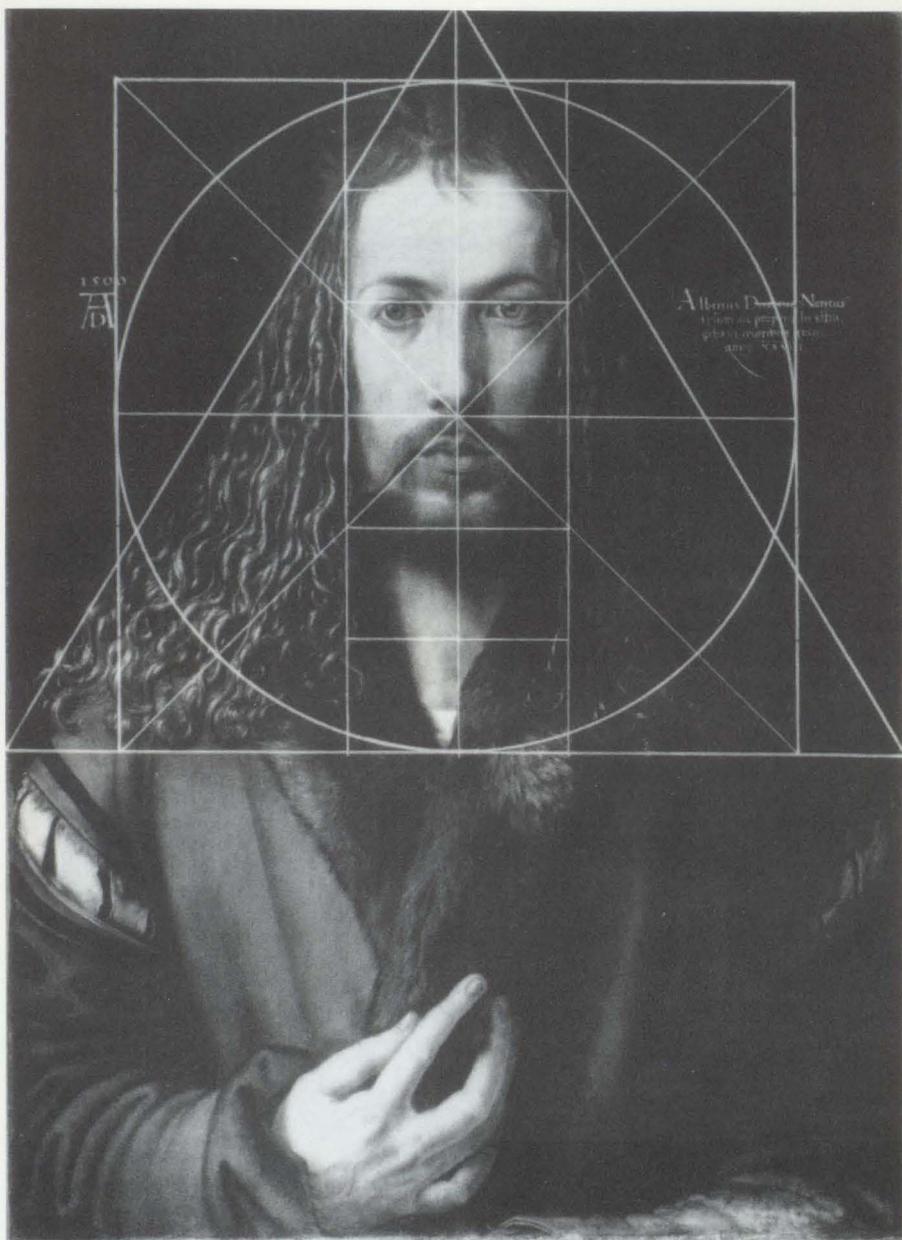


Abb. 1: Dürers Selbstbildnis. München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen. Das Konstruktionschema Winzingers.



Abb. 2: Villard de Honnecourt. Konstruktion eines Kopfes.



Abb. 3: Das byzantische Dreikreisschema nach E. Panofsky.

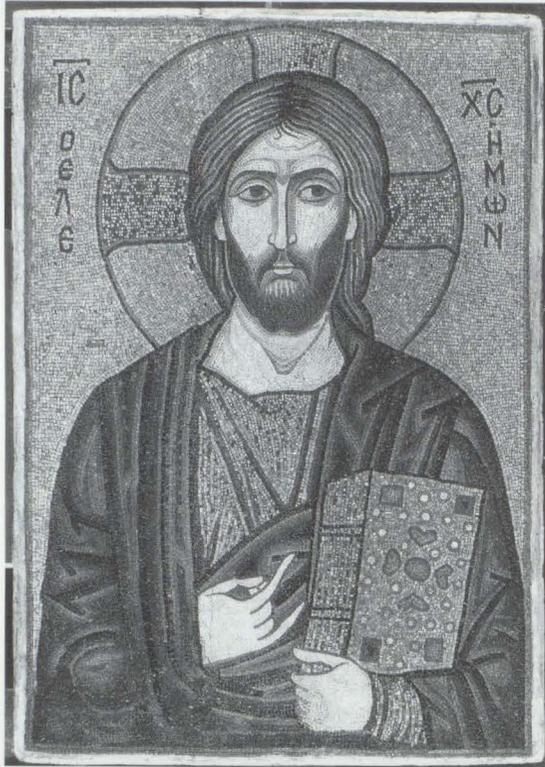


Abb. 4: Byzantinische Mosaikikone, Staatl. Museen, Preuß. Kulturbesitz. Berlin, Skulpturengalerie.



Abb. 5: Dürers Selbstbildnis, München, mit dem byzantinischen Dreikreiseschema.

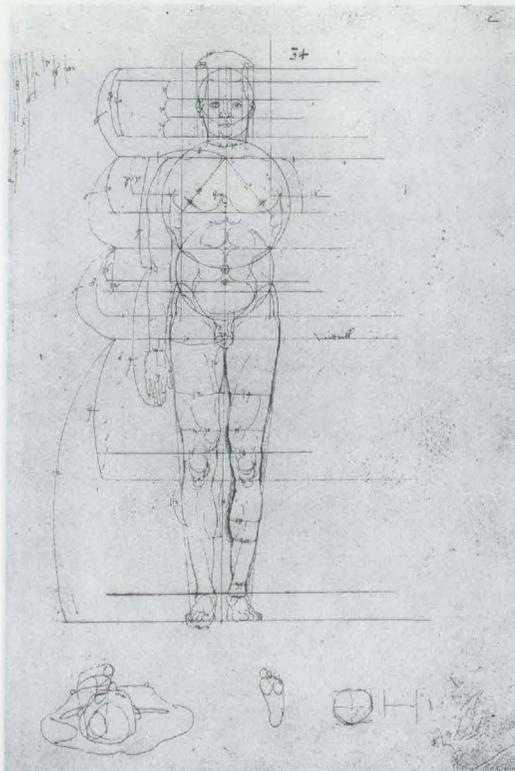


Abb. 6: Proportionszeichnung aus dem Dresdener Skizzenbuch, Strauß Nr. 12.

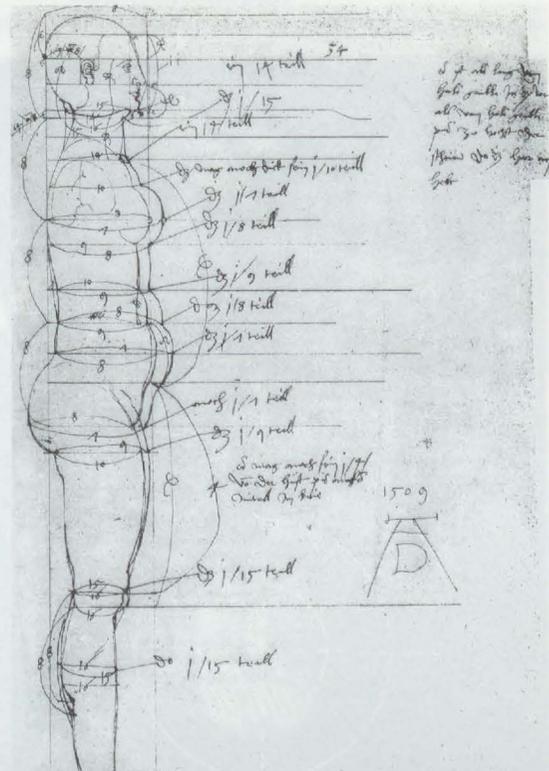


Abb. 7: Proportionszeichnung aus dem Dresdener Skizzenbuch, Strauß Nr. 28.



Abb. 8: Die Große Kreuzigung, Öffentliche Kunstsammlung Basel.



Abb. 9: Die Hl. Familie mit dem Hasen, Öffentliche Kunstsammlung Basel.



Abb. 10: „Tod des Orpheus“, Hamburg, Kunsthalle.



Abb. 11: „Herkules“ oder „Die Eifersucht“, Öffentliche Kunstsammlung Basel.



Abb. 12: Erasmus von Rotterdam, Stich 1526, Öffentliche Kunstsammlung Basel.



Abb. 13: Willibald Pirckheimer, Stich 1524, Öffentliche Kunstsammlung Basel.



Abb. 14:
Hans Schwarz, Buchsbaummodell einer
Dürer-Medaille, Herzog Anton Ulrich,
Museum Braunschweig.



Abb. 15: Dürer und Celtis auf dem
Gemälde: Marter der 10000, Wien,
Kunsthist. Museum.



Abb. 16: Ausschnitt aus der An-
betung der Könige, Florenz,
Uffizien.



Abb. 17: Dürer und sein Denkmal, Aller-
heiligenbild, Wien, Kunsthist.
Museum.

Honnecourt (Abb. 2) und dem auf Jan van Eyck zurückgehenden Christuskopf von 1438.

Zur Rekonstruktion von Dürers Selbstbildnis benutzte Winzinger Villards Konstruktionsschema als Vergleichszeichnung und teilte wie Villard das Gesicht in vier gleiche Teile. Eigenartigerweise aber setzte Winzinger den Mittelpunkt des Konstruktionsschemas an die Nasenspitze, obwohl Villard diesen wichtigsten Punkt in seiner Zeichnung an die Nasenwurzel gelegt hatte. Villards Konstruktionsmittelpunkt liegt nämlich an jener Stelle, wo sich nach der Anschauung der Zeit, der Geist des Menschen, die Zirbeldrüse befindet. Zusätzlich ergänzte Winzinger das einfache Konstruktionsschema Villards durch ein kompliziertes System von Kreis, Dreieck und Quadrat und versuchte damit Dürers Aufbau des Christenhauptes zu erklären.

Die Infrarotaufnahme des Selbstbildnisses zeigt keine Konstruktionslinien, wohl aber eine außerordentlich feine Federunterzeichnung, welche das Bild bereits in allen Tonwerten festlegt. Dieses genaue, das Bild bis ins Kleinste festlegende Vorzeichnen ist aber in Dürers Werk selten; zumeist bleibt die Vorzeichnung skizzenhaft und ist mit dem Pinsel gemalt³. Dürer hat offenbar sein Selbstbildnis sehr sorgfältig geplant und aufgebaut, ohne uns aber ein Konstruktionsprinzip zu verraten. Dies aber muß nicht heißen, daß Dürer nicht versucht hat, mit seiner außerordentlich präzisen Vorzeichnung einem bestimmten Konstruktionsschema nahezukommen.

Somit lautet die Frage nun, ob sich für Dürers Selbstbildnis ein einfaches und klares Konstruktionsschema finden läßt, das seinen Mittelpunkt wie in Villards Zeichnung an der Nasenwurzel hat. Dürer zeigt sein Antlitz völlig frontal, länglich gestaltet, mit einer langen Nase, einem geschlossenen Mund und einer reichen Haartracht mit langen Locken und einer Stirnlocke. Er bildet sich damit genau nach dem Typus der Vera Icon ab, die ihrerseits nicht nur formal, wie wir sehen werden, auf die Christusdarstellungen der byzantinischen Kunst verweist, welche ein Konstruktionsverfahren entwickelt hat, das unseren Anforderungen genau entspricht. Die byzantinische Proportionslehre, dem Malerbuch vom Berge Athos gemäß, arbeitete nicht mit dem antiken System der aliquoten Bruchteile, sondern entwickelte das einfachere Modulungsverfahren. So etwa bildete der Kopf eines Menschen den Modulus zur Konstruktion des Körpers, und graphisch-schematisierend, durch „sukzessives Abgreifen der Moduli mit unverrücktem Zirkel“⁴ wurden die Körpermaße festgelegt. Panofsky, der dieses Modulungsverfahren untersuchte, stellte fest, daß ein Dreikreiseschema (Abb. 3) im byzantinischen und byzantinisierenden

³ Freundliche Mitteilung des Doerner-Institutes in München.

⁴ E. Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung 1921, in: Aufsätze zu Grundfragen zur Kunstwissenschaft, Berlin 1985, S. 180.

Kunstkreis sehr häufig zur Konstruktion des Kopfes verwendet wurde⁵. Als Modulus zur Konstruktion des Kopfes diente die Nasenlänge (ein Drittel der Gesichtslänge) und durch drei konzentrische Kreise mit dem Mittelpunkt in der Nasenwurzel wurde der ganze Kopf konstruiert. Dadurch ergab sich die eigenartige Überhöhung des Oberkopfes, welche manchmal leicht korrigiert wurde.

Dieses von Panofsky beobachtete Schema läßt sich nun auf das Münchener Selbstbildnis übertragen (Abb. 5), dessen Abweichen einzig im Fehlen des Nimbus liegt. Der erste Kreis kommt genau an die Haarlocke zu liegen, und diese wird zu einem wichtigen Bestandteil der Konstruktion, was auch Winzinger schon bemerkte⁶. Die völlige Übereinstimmung des Münchener Kopfes mit dem Schema ist insofern erstaunlich, als die Anwendung dieses Konstruktionsprinzipes im Werke Dürers einmalig ist. Auch in Dürers frühen Proportionsstudien, im Dresdener Skizzenbuch, findet sich keine Konstruktion nach dem Dreikreiseschema. Vielmehr verwendete Dürer schon in seiner frühesten Konstruktionszeichnung der menschlichen Figur 1506/07 (Abb. 6) auf Blatt 12 im Dresdener Skizzenbuch⁷ eine Einteilung des Gesichtes nach der Methode, wie Leonardo sie gebrauchte. Er konstruiert den Kopf mittels eines Kreises mit dem Radius Nasenwurzel – Mund und legt damit die Höhe des Mundes, den Umriß und die Höhe des Oberkopfes fest. Das Gesicht ist, wie im byzantinischen System in drei Teile geteilt, doch die Scheitelhöhe des Kopfes durch die hier verwendete Kreiskonstruktion korrigiert. Weitere Zeichnungen verdeutlichen das Abweichen vom byzantinischen Schema noch besser, indem Dürer wieder Leonardo folgend die Höhe des Oberkopfes drastischer vermindert⁸. Als wesentliches Merkmal der vitruvianischen Konstruktionsmethode, welche auch Leonardo verwendet hatte, gilt, daß der oberste Kopfabschnitt nur ein Fünftel der ganzen Kopfhöhe ausmacht, was auch Winzinger betonte⁹. Als Beweis, daß Dürer zur Konstruktion des Kopfes mit Selbstbildnis von 1500 eben gerade dieses vitruvianische Schema nicht benutzte, führte Winzinger die Zeichnungen Nr. 28 (Abb. 7) des Dresdener Skizzenbuches und die dazugehörigen Proportionsangaben Nr. 29 von 1507 an.

Der Text auf dem Blatt Nr. 29 lautet: „Der kopff pis zw end des kins würt teilt in 4 teyll noch dr leng im oberstn dz hor im andern dy stirn im trittn dy nassn im firtu pis zw end des kins noch beleibt dz trolle (Unterkinn) über“¹⁰.

⁵ Ebenda, S. 181.

⁶ F. Winzinger (s. Anm. 2), S. 52: „Dürer hat diesen Haarwirbel offensichtlich hinzugefügt, um die Proportionsmaße auszufüllen.“

⁷ Ich nummeriere nach: W. L. Strauss, *The human figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, New York 1972.

⁸ W. L. Strauss (s. Anm. 7), Blätter Nr. 44, 45 und 62.

⁹ F. Winzinger (s. Anm. 2), S. 52.

¹⁰ Ebenda, S. 52.

Dürer beschrieb hier die Teilung des Gesichtes in vier Teile der Länge nach. Betrachtet man nun das Blatt Nr. 28, die zum Text gehörige Zeichnung, und mißt die beschriebenen vier Teile nach, so kommt man zum erstaunlichen Ergebnis, daß Dürer den obersten Kopfabschnitt genau Vitruv folgend mit der Länge ein Fünftel des Gesichtes bemißt. Die Gesichtskonstruktion besteht demnach nicht aus vier *gleichen* Teilen, wie Winzinger sagte, sondern aus drei gleichen und einem vierten, kleineren Teil. Die Proportionszeichnung von 1507, mit der „vitruvianischen“ Korrektur des Oberkopfes, kann somit nicht in Zusammenhang mit der Moduluskonstruktion von Dürers Selbstbildnis gebracht werden.

Dürer übernahm vielmehr ein byzantinisches Konstruktionsschema, das in die mittelalterliche Kunst Westeuropas gelangte und gemäß der Verbreitung der byzantinischen Kunst einen großen Einfluß gewann. Auch Gauricus, den Dürer im Dresdener Skizzenbuch häufig aufgegriffen hat, benutzte das im Malerbucho vom Berge Athos beschriebene System¹¹. So läßt sich die Zeichnung Villards ebenfalls anstatt mit Quadraten mit dem Dreikreiseschema realisieren; geometrisch ergibt dies nämlich die genau gleiche Lösung.

Wahrscheinlich hat Dürer die für einen Westeuropäer zunächst fremde Bildgattung der Ikone und ihre eigenartige Konstruktion auf seiner ersten Reise nach Venedig 1494/95 kennengelernt. Denn es ist kaum vorstellbar, daß er im Kontakt mit den Bellini nicht Gespräche über diese außerordentlich alten Kultbilder aus dem Osten geführt hat. Tatsächlich sind uns zwei Ikonen (Abb. 4), in ihrem Typus die einzigen, überliefert, welche dem Dürerschen Selbstbildnis erstaunlich nahekommen, vor allem in der Handhaltung und der Stirnlocke¹². Von der Forschung wurden sie bereits im Zusammenhang mit Dürers Selbstbildnis erwähnt¹³. Eine direkte Abhängigkeit kann jedoch kaum postuliert werden, doch ist es nicht von der Hand zu weisen, daß Dürer in Venedig ähnliche Ikonen zu Gesicht bekam. Bei der Realisierung seines Selbstbildnisses scheint er sich an die Form einer solchen Christusikone erinnert und versucht zu haben, mit der außerordentlich sorgfältigen Vorzeichnung dem Typus nahezukommen.

Sicherlich aber kannte Dürer die Vera Icon, welche einen festen Platz in der Graphik des 15. Jahrhunderts innehatte und aus ihrer Tradition der Ikone eng verbunden geblieben war. So wurde das Schweißstuch der Veronika lange wahrscheinlich nur als bildlose Tuchreliquie verehrt und erst im 13. Jahrhundert zu einer Bildreliquie erhoben. Diese Aufwertung geschah im Zusammen-

¹¹ S. Braunfels, *Der vermessene Mensch*, München 1973, S. 50 und 85.

¹² Eine weitere Mosaikikone des gleichen Typus von etwa 1150 befindet sich im Museo Nazionale in Florenz, abgebildet bei: D. T. Rice, *The art of Byzantium*, London 1959, Abb. 169.

¹³ D. Wuttke, *Dürer und Celtis, Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 1980, S. 73–129, Abb. 20.

hang mit dem großen Import byzantinischer Ikonen und ist die römische Antwort auf den Anspruch der Importbilder, authentisch oder auf wunderbare Weise entstanden zu sein¹⁴. Die Vera Icon wandelte sich zwar im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einer abendländischen Gestaltung, und das Portraithafte gewann an Bedeutung, doch stand schon die Ikone in enger Verbindung mit der Portraitmalerei und deren Forderung nach Ähnlichkeit. Der Bezug des Christushauptes auf dem Schweißstuch der Veronika zu seinem byzantinischen Ursprung scheint jedoch bestehen geblieben zu sein, denn Cranach verweist mit seinem Holzschnitt Christi und dem beigefügten Text noch 1553 auf Byzanz. Dieses Anknüpfen an Byzanz wurde schließlich auch von den Humanisten getragen mit Rücksicht auf die gemeinsame christliche Grundlage beider Kirchen.

Ob auf direktem Weg oder über die Vera Icon gewonnen, greift Dürer in seinem Selbstbildnis von 1500 das byzantinische Dreikreiseschema auf, um sein Bildnis formal von der Christusikone abhängig zu machen. Kein weiteres Bildnis und kein Christuskopf in Dürers Werk sind nach diesem Schema konstruiert. Dies heißt, daß Dürer in seinem Selbstbildnis von 1500, auch wenn ihm die Konstruktion nach Vitruv erst 1506 bekannt war, nicht einfach ein bekanntes mittelalterliches Schema aufgegriffen hat, sondern eben das ganz spezielle byzantinische, das an eine spezifische Bildgattung gebunden war. Dürers Aufnahme des byzantinischen Schemas bleibt nicht allein auf das Formale beschränkt, vielmehr verweist Dürer damit auf die Bedeutungsebene sowohl der Ikone als auch seines Bildnisses. Ikone und Vera Icon sind nämlich nicht von Menschenhand geschaffene und deshalb wahre Abbilder von Christus. Sie müssen das göttliche Antlitz Christi aufleuchten lassen, denn auf diese Weise wird Christus „wie im Spiegel und Gleichnis für den Menschen erkennbar“¹⁵. Fällt es im Selbstbildnis von 1500 auf, daß Dürer sich durch eine naturgetreue Malweise bemüht, ein Portrait zu schaffen, das die größtmögliche Wahrheit erreicht, so verstärkt er diese Tendenz durch die formale Rezeption der Ikone, welche die absolute Wahrheit zeigen kann. Dürer malt seinen Kopf, der durch den Verweis auf das Christushaupt natürlich idealisiert und in diesem Sinne nicht mehr wahr sein kann, in natürlicher Größe, so daß sein Bildnis wie die Vera Icon die Bedeutung eines authentischen Abdruckes erhält.

Mit dem Verweis auf die Ikone, die „Abbild“, aber Abbild in größtmöglicher Wahrheit heißt, betont Dürer die Bildhaftigkeit seiner Schöpfung und thematisiert damit das christliche Bild in seiner ganzen Problematik und Widersprüchlichkeit.

¹⁴ H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981, S. 202 ff.

¹⁵ Nicolai de Cusa, *De docta ignorantia* XI, 2–4.

2. *Das Selbstbildnis von 1500 als christliches Bild schlechthin*

Die Beschäftigung mit Dürers Selbstbildnis als christlichem Bild schlechthin bedingt vorerst eine Diskussion der zentralen Begriffe, welche im Zusammenhang mit dem christlichen Bild immer wieder verwendet wurden und werden.

Schon der Antike war die Auffassung geläufig, daß der Mensch nach dem Bilde Gottes geschaffen wurde. Das Christentum übernahm diesen Gedanken, und so heißt es in der Genesis (1, 26), daß Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen habe. Dieses Abbild (εἰκών) ist immer die sichtbare Erscheinung und Vergegenwärtigung seines Urbildes. Der Mensch, aus einem irdischen Menschen geboren, muß das Abbild des Himmlischen in sich tragen, um Christus ähnlich zu werden (Röm 8, 29 und 1. Kor 15, 9). Sodann kann ein Christ, als Mensch das Abbild des irdischen Adam, um den Begriff von Paulus zu verwenden, zum Abbild des himmlischen Adam, des verherrlichten Christus, umgeformt werden.

Der Begriff „Abbild“ ist schwierig zu interpretieren; das Problem liegt darin, den Begriff klar abzugrenzen. Die Unmöglichkeit das „Abbild“ ohne Widersprüche zu definieren und es von seinem Urbild oder Modell zu trennen, führte zu einer endlosen Diskussion um die Definition des christlichen Bildes. So beruht etwa die Verehrung von Bildern auf der Vorstellung, daß das Bild nicht nur Darstellung, sondern auch Teil oder Doppelgänger der dargestellten Gottheit sei. Das Bild als solches wird somit zerstört. Die Reformation kritisiert deshalb Bilder, welche durch die Unfähigkeit zum symbolischen Denken selbst für Wirklichkeit gehalten wurden¹⁶. Die Folge davon war die Bildfeindlichkeit, welche schon einmal im 8. Jahrhundert mehr als nur Bilder zerstört hatte. Immer wieder stellte man sich die Frage, ob das, was christlich ist, durch die Kunst überhaupt dargestellt werden kann und ob Gott der Kunst letztlich zugänglich ist. Toleriert wurden von Bildgegnern fortan nur noch Bilder, welche pädagogische Funktionen ausübten und den Menschen zu vorbildlichem Leben anwiesen. Das Bild durfte nur an sein Urbild erinnern (memoria), ohne selbst Teil davon zu sein. Wie weit aber darf nun der Mensch sich mit Gott vergleichen; ist er nur ein Abbild Gottes oder ist er ihm ähnlich?

In der Genesis steht geschrieben, daß der Mensch „ad imaginem et similitudinem“, nach dem Bild und der Ähnlichkeit Gottes erschaffen worden sei. Christus ist gleich mit Gott (aequalitas), entschied das Trinitätsdogma; er ist eine Person und vereint in sich ein menschliches und ein göttliches Wesen. Durch Christus führt der Weg vom menschlichen zum göttlichen Wesen und nur durch Christus kann der Mensch zur Ähnlichkeit (similitudo) mit Gott gelangen. Paulus (1. Kor 15, 49) sagt, daß auch der „himmlische Adam“, das

¹⁶ Ausführliche und fundierte Abhandlung bei: E. Iserloh, Bildfeindlichkeit des Nominalismus und Bildersturm im 16. Jahrhundert, in: Bild-Wort-Symbol in der Theologie, Hrsg. H. von Einem, Würzburg 1969, S. 119–138.

Ziel des Menschen, nur ein Abbild Gottes sei. Wenn wir nun also von der Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott sprechen, so nur, indem wir damit die Begriffe Abbild (*imago*) oder höchstens Ähnlichkeit (*similitudo*), nie aber den Begriff der Gleichheit (*aequalitas*) meinen.

Ein Bild von Christus vermag immer nur seine menschliche, nicht aber seine unkörperlich-göttliche Natur zu fassen, welche sich einer Darstellung durch den Menschen entzieht. Eine Identität eines Abbildes mit dem Urbild Christi zu postulieren, ist deshalb unmöglich. Daß auch das Bild der menschlichen Natur Christi nur ein Abbild bleibt, zeigt Dürer, indem er formal auf den Typus der Ikone verweist, deren Name nichts weiter als „Bild“ (*εἰκών*) bedeutet. Auch die Vera Icon ist nichts weiter als ein Bild; ein Abdruck nämlich des Hauptes Christi, wie Dürers Selbstbildnis in natürlicher Größe ein Abdruck seines Kopfes ist. Dürer betont damit die Abbildhaftigkeit und bewahrt das Bild als solches. Er zelebriert geradezu das christliche Bild, das er rund 20 Jahre später vor den Angriffen der Bilderstürmer verteidigen wird¹⁷. Denn nur mit diesem Hinweis auf die Bildhaftigkeit wird selbst die Darstellung von Christus legitim. Dürer fordert keine Identität mit Christus, er begeht keine Blasphemie, wie man ihm in der Forschung lange vorgeworfen hat; er benutzt das Christushaupt lediglich als rhetorisches Mittel für seine Größe und seinen Ruhm, wie wir später noch sehen werden.

Auch verweist Dürer, indem er sich als Christus zeigt, auf den göttlichen Ursprung der Malerei, welche er, Dürer, personifiziert und vor dem Untergang retten will, wie er selbst oft genug gesagt hat¹⁸. Wie Christus besitzt auch die Malerei zwei Naturen; dem Ursprunge nach ist sie göttlich, wird aber von Gott dem Menschen verliehen. Zudem ist der Genesisgedanke mit diesem Bild wörtlich ausgedrückt, denn die Ähnlichkeit des Menschen mit Gott bringt das Dominieren aller irdischen Kreaturen durch den Menschen mit sich. Durch die Ähnlichkeit mit Gott, welche Dürer nur im Abbild der menschlichen Natur Christi fassen kann, zeigt er sich als Künstler, der alle anderen Künstler „dominiert“. Dürer knüpft damit nicht nur an die antiken Künstler wie Apelles an, sondern übertrifft diese, wie noch zu zeigen sein wird. Wie Dürer das Göttliche in der Malerei nur über ein Abbild fassen kann, so vermag er gleichermaßen nicht bildlich zu enthüllen, was der Mensch an geistiger Schöpfung leistet. Im Selbstbildnis von 1500 ist somit der Mensch als Abbild Gottes thematisiert, aber auch das Abbild einer dominierenden menschlichen Schöpferkraft bildlich gefaßt. Wird einerseits durch den Rückgriff auf die Ikone deren Bild-

¹⁷ Noch immer grundlegend: H. Rupprich, *Dürers Stellung zu den agnoetischen und kunstfeindlichen Strömungen seiner Zeit*, München 1958.

¹⁸ Diese Aussage finden wir in den Entwürfen zum Lehrbuch der Malerei 1506 und 1512, wo Dürer sich auserwählt, die Kunst vor dem Untergang zu retten und er sich ganz selbstverständlich in die Reihe der größten Künstler: Apelles, Phidias, Praxiteles etc. stellt. E. Ullmann, *Dürer: Schriften und Briefe*, Berlin 1984, S. 153.

begriff und das christliche Bild schlechthin thematisiert, so bleibt andererseits immer zu bedenken, daß das Bildnis von 1500 auch ein *Künstlerselbstbildnis* ist, mit dem ein hervorragender Künstler seinen Ruhm auf ewig retten will. Daß somit auch dem Renaissancekult des Individuums eine zentralere Rolle zukommt, als neuerdings angenommen wird¹⁹, läßt sich an Dürers Werk bis 1500 nachweisen.

3. Der dominierende Künstler um 1500

Wer war denn Dürer im Jahre 1500? Deuten seine Werke bis zum Münchener Selbstbildnis darauf hin, daß er sich tatsächlich als dominierender Künstler verstand?

Um diese Frage beantworten zu können, blenden wir kurz zurück. Im Jahre 1484 – Dürer ist erst 13 Jahre alt – entsteht sein erstes Selbstbildnis in der schwierigen Technik des Silberstiftes. Als 20jähriger beschäftigt er sich erneut mit dem Selbstbildnis und es entstehen die Zeichnungen im Lubomirski-Museum und in Erlangen. Die Erlanger Zeichnung – leider undatiert – ist eines der unmittelbarsten Bildnisse Dürers; fragend und forschend zugleich blickt Dürer als Melancholikus zum Betrachter. Die Haltung des Dargestellten wird er im Karlsruher Schmerzensmann 1498/99 in ähnlicher Weise wiederholen²⁰. 1493 entsteht schließlich Dürers erstes gemaltes Selbstbildnis, das Bildnis mit dem Eryngium. Durch die ihm beigefügte Inschrift „My sach die gat / als es oben schtat“ bewahrt es noch die Bindung zum Religiösen und verlangt die Unterordnung des Menschen unter die göttliche Vorsehung. Der selbstsichere, prüfende Blick des jungen Meisters steht dazu allerdings in gewissem Kontrast.

Im nächsten Selbstbildnis, das 1498 entsteht, verzichtet Dürer bereits auf jegliche Anspielung religiöser Inhalte, indem er sich als stolzer und selbstsicherer Edelmann präsentiert. Er hat mit seiner Kunst und den großen Erfolgen in ganz Europa sein Schicksal nun selbst in die Hand genommen. Arbeitet er 1492/93 bei den Illustrationen des „Baseler Terenz“ und im gleichen Jahr bei Marquart von Steyns „Ritter vom Turn“ mit, so trug er auch zu den Illustrationen des „Narrenschiff“ von Sebastian Brant bei. Den Lebensunterhalt verdiente er sich mit dem Zeichnen von Holzschnitten, worin seine Begabung bereits anerkannt war. 1495 schließlich begibt sich Dürer auf seine

¹⁹ Hauptvertreter dieser Ansicht ist: P. K. Schuster in seinen Arbeiten: Individuelle Ewigkeit, in: Biographie und Autobiographie in der Renaissance, Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Wiesbaden 1983, S. 132 f., und: Bild gegen Wort: Dürer und Luther, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1986, S. 35–37. Schuster betont, daß der Imitatio-Gedanke in Dürers Bildnis im Vordergrund stehe und nicht die Renaissancevorstellung des Künstlergottes und des damit verbundenen Künstlerkultes.

²⁰ Ausführlich behandelt von: L. Grote, Dürer-Studien, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 19, 1965, S. 151 ff.

erste venezianische Reise. Es beginnt nun bis 1500 die „erste und vielleicht deutlichste Hochphase in Dürers Laufbahn“²¹, in der eine ungeheure Produktion anläuft. Es entstehen neben den ersten Aufträgen für Friedrich den Weisen die berühmten Bildnisse der Katharina Fürlegerin und Oswolt Krels. Auch gibt Dürer in zwei parallelen Ausgaben mit deutschem und lateinischem Text die Apokalypse bei Koberger heraus. Diese Ausgabe war eine Neuheit in zweierlei Hinsicht: Es war das erste Buch überhaupt, das ein Künstler ganz auf eigene Faust entwarf und veröffentlichte²². Zudem schuf die Apokalypse einen neuen Typus des illustrierten Buches, das den vollständigen Text und gleichzeitig eine ununterbrochene, aber kurze Folge von Bildern enthält, welche selbständig neben dem Text besteht. Das kühne verlegerische Unternehmen befreite den Künstler von der handwerklichen Funktion des Illustrators, der seine Holzschnitte immer dem Text unterzuordnen hatte.

Eben diesen Übergang vom Handwerker zum freien Künstler der „artes liberales“ vollzog Dürer auch im Portrait seines Vaters 1497 und in seinem Selbstbildnis 1498, welche als Diptychon zusammengestellt waren, wie uns Wilhelm Kress 1625 überlieferte: „Dann auf zwey Tafeln, in formb eines Altärleins, uf welchen seine Vattern und sein Albrecht Dürers Prust Bild gestanden, so er 1503 gemalet“²³. Die Diptychonform der beiden Bilder ist insofern nicht erstaunlich, als Dürer schon sein Selbstbildnis von 1484 in engen Bezug zum Selbstbildnis seines Vaters (Wien, Albertina) setzte²⁴. Formal nimmt das Madrider Bildnis auf die Zeichnung von 1484 Bezug, die Haltung bleibt dieselbe, nur der Blick ist nun zum Betrachter gewandt. Die Zeichnung von 1484 könnte gar, wie Panofsky meinte, im Wettstreit mit dem Vater ent-

²¹ E. Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 52.

²² Ebenda, S. 68.

²³ F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer: Das malerische Werk*, Berlin 1971, S. 84 und 149. W. Stechow kritisierte das von Anzelewsky eingebrachte Dokument des Wilhelm Kress aufgrund der Jahrszahl 1503. W. Stechow, *Recent Dürer-Studies*, in: *The Art Bulletin* 1974, S. 260. Stechow lehnte die Form des Diptychons ab, indem er auf eine Kopie von Dürers Selbstbildnis verwies, das die Jahrszahl 1503 trägt. Kress soll ein Diptychon von Kopien beschrieben haben. Jedoch wurde die Kopie von Dürers Selbstbildnis als Erinnerung verstanden, wie dies die Inschrift besagt (Anzelewsky 1971, Abb. 34) und nie hätte eine solche Kopie als Original von Dürers Hand gelten können. Die falsche Datierung durch Kress ist kein ausreichendes Argument, um eine ursprüngliche Diptychonform zu verwerfen. Dürer selbst datierte oft genug falsch, so auch sein Selbstbildnis von 1498, das er nicht mit 26 Jahren, wie er sagt, sondern mit 27 Jahren gemalt hat. Die besagte Kopie von 1503 verrechnete sich genau um fünf Jahre in der Angabe von Dürers Todesjahr und auch Kress verrechnete sich um fünf Jahre. Beiden ist offensichtlich ein „klassischer“ Rechenfehler im Datieren von Dürers Werken unterlaufen. Kress erinnerte sich offenbar an eine der Kopien mit der Jahrszahl 1503, als er 1625 seine Notiz verfaßte. Ein weiterer Hinweis auf die Form eines Diptychons ist die Beobachtung M. Leveys (zitiert von Anzelewsky, 1971, S. 19).

²⁴ Vgl. zur Kontroverse um die Autorschaft des Vaterbildnisses den Katalog der Ausstellung: *Albrecht Dürer, Nürnberg 1971*, Nr. 81.

standen sein²⁵, ein Gedanke der nun im Diptychon von 1497/98 ausformuliert ist. An diesem Bildnispaar nämlich manifestiert sich der neuzeitliche Prozeß der Liberalisierung des Künstlers.

Dürers Vater, Goldschmied und Handwerker, der seine Schulung in den Niederlanden erhielt, gehörte zur Generation der Künstlerhandwerker. Dürer schrieb in seiner Familienchronik über seinen Vater: „Item dieser . . . hat sein Leben mit grosser Mühe und schwerer, harter Arbeit zugebracht. . . . Er hat auch mancherlei Betrübung, Anfechtung und Widerwärtigkeit gehabt“²⁶. Wie er seinen Vater im Text beschreibt, so malt Dürer ihn einfach gekleidet und mürrisch blickend. Dürer selbst aber präsentiert sich im scharfen Gegensatz zum Vater in einem modischen und eleganten Gewand, in dem er sich in Nürnberg nie hätte zeigen dürfen²⁷. Stolz und eitel steht der Künstler vor uns, der den Handwerkerstand verlassen hat und in den Status eines „homo liberalis“ aufgestiegen ist. Dürer, in Europa nicht nur durch die Apokalypse bekannt geworden, faßt das Anliegen des neuzeitlichen Künstlers in diesem Diptychon in bildliche Form. Die Malerei, die bislang zu den handwerklichen „artes mechanicae“ gehört hatte, verlangte in der beginnenden Neuzeit aufgrund ihrer mathematischen Perspektive und des genauen Naturstudiums den Rang einer Wissenschaft der „artes liberales“. Dürer löste die vitruvianische Forderung an den Architekten ein, mit vielen Wissenschaften vertraut zu sein, was schon durch Alberti und Leonardo auf den Maler übertragen wurde, der durch die Malerei in den Wettkampf mit der „freien“ Poesie und Rhetorik getreten ist. Die revolutionäre Neuerung, daß die Praxis in der Kunst auf der Theorie gründen muß, die Kunst also Wissenschaft ist, soll die Malerei wie auch ihren Schöpfer sozial besser stellen. In beeindruckender Weise schildert dies Dürer im Bildnispaar 1497/98 auf der Basis der Generationenablösung in seiner Familie: vom Vater mit der Stellung eines Künstlerhandwerkers zum Sohn mit der nun freien Stellung des modernen Künstlers.

Fassen wir kurz zusammen: In seinen Selbstbildnissen unterschied Dürer zwischen einer privaten und einer repräsentativ öffentlichen Darstellung. In den privaten Zeichnungen, etwa im ausdrucksvollen Erlanger und Weimarer Bildnis sowie der Darstellung als Kranker, verzichtete Dürer auf die Elemente der Repräsentation. Es scheint, daß Dürer unterschieden hat zwischen persön-

²⁵ E. Panofsky (s. Anm. 21), S. 21.

²⁶ Dies schrieb Dürer 1524; K. Lange/F. Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, Reprint 1970, S. 7. Erst dem Sohn gelingt der Aufstieg in den Kreis der Ehrbaren, erst dieser wird – nicht zuletzt durch die „ehrbare“ Heirat – Mitglied des Großen Rates in Nürnberg. Zum Begriff der Ehrbarkeit und den sozialen Schichten in Nürnberg, siehe: B. Hamm, in: Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 76, 1989, S. 75–85. Zu Dürers Abstammung, siehe: G. Hirschmann, in: Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Dürers, Nürnberger Forschungen 15, 1971, S. 35–55.

²⁷ Vgl. M. Mende, Dürers Frühwerk bis 1500, Herrsching 1976.

lichen, beinahe intimen Aussagen und Zeugnissen²⁸ und andererseits einer allegorisch verallgemeinernden, topischen Künstlerdarstellung²⁹, wie etwa in Selbstbildnissen von 1498 und 1500. Letztere sind Ausdruck des Respekts- und Autoritätsanspruchs des Künstlers und fordern den gleichen gesellschaftlichen Rang wie etwa die Gelehrten³⁰. Wenn Dürer sich nicht als Schaffender im Atelier, sondern als Gentiluomo zeigt, so verweist er darauf, daß er nur in dieser „Verkleidung“ seinen sozialen Anspruch anmelden kann. Die Rollen als Gentiluomo oder als Christus sind deshalb nur rhetorische Mittel, um den frühneuzeitlichen Aufstieg des Künstlers bildlich umzusetzen.

Exkurs: Dürers „kommerzielle“ Graphik

Schildert Dürer in seinen Selbstbildnissen den schrittweisen Prozeß zum freien, sozial besser gestellten Künstler, so läßt sich die von Dürer beanspruchte Sonderstellung auch in der Bestimmung seiner Graphik nachweisen.

Klagt Dürer vorerst, daß die Kunst keine Gewinne abwerfe, so unternimmt er bereits im Juli 1497 Schritte, dies zu ändern. Er stellt den Diener Contz Sweytz an, der für ihn Holzschnitte und Stiche vertreiben soll, und im Jahre 1500 kommt Jakob Arnolt als reisender Kommissionär hinzu³¹. Provision und Pflichten des Dieners wurden schriftlich festgehalten und von zwei Vertretern des Großen Rates bezeugt. Es bestand bereits ein beträchtliches Angebot von graphischen Werken und die im Selbstverlag entstandene Apokalypse, deren Verkauf nun sorgfältig geplant wurde. Diese geplante Verkaufstechnik wird bei Dürer schon im Herstellungsprozeß der Druckgraphik faßbar, indem er thematisch und formal dem Geschmacke seiner Käufer Rechnung getragen hat³². Diese Beobachtung ist wieder ein wesentlicher Hinweis darauf, daß Dürer bestrebt war, durch Kunst nicht nur zu Reichtum, sondern auch zu sozialem Ansehen zu gelangen.

Betrachtet man die Entwicklung der Graphik bis zu Schongauer, so fällt auf, daß Bestrebungen im Gange waren, die zu einer Reduzierung der narrativen

²⁸ Die Forschung hat in der Interpretation von Selbstbildnissen lange nur diesen Aspekt berücksichtigt. Ein weiterhin wichtiger Beitrag stammt von: D. Kuspit, *The self-portrait as a clue to the artists being-in-the-world*, in: *Actes du sixième congrès international d'esthétique*, Uppsala 1968, S. 237–246.

²⁹ Viele solcher topischen Motive, welche von Künstlern wiederholt aufgegriffen worden sind, führen in ihrer grundlegenden Untersuchung an: E. Kris/O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934.

³⁰ D. Kuspit (s. Anm. 28), S. 244 f.

³¹ L. Grote, *Vom Handwerker zum Künstler*, in: *Festschrift H. Liermann*, Erlanger Forschungen 16, 1964, S. 31.

³² Siehe dazu auch: M. Mende, Hans Baldung Grien, *Das graphische Werk*, Unterscheidheim 1978, S. 15–18. Mende führt an, daß Dürer seine Graphik etwa durch Kolorieren und durch die Themenwahl auf bestimmte Käuferschichten abstimme. Durch die billig produzierten Andachtsholzschnitte sollten die Werkstattkosten eingebracht werden.

Elemente und zu monumentalen Figuren führten. Diese Entwicklung aber wird in Dürers graphischem Werk zum Teil rückläufig, indem er seine Blätter mit narrativen Einzelszenen wieder anfüllt und den primären Bildinhalt verunklärt. Mit welcher Absicht er dies nur in seinem graphischen, nicht aber in seinem gleichzeitig entstehenden malerischen Werk tut, wird nun kurz zu zeigen sein³³.

Das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts gab der Kunst Deutschlands wichtige neue Impulse; so wurden über die Graphik vor allem Bildschöpfungen der Niederlande vermittelt. In diesem Kontext der Verbreitung von neuen künstlerischen und kompositionellen Ideen steht das Werk des *Meisters E. S.*, des vielseitigsten und einflußreichsten Stechers neben Schongauer. Die unterschiedlichen Formensprachen nebeneinander und zugleich sind aber nicht das Resultat der Rezeption verschiedener Vorbilder, sondern bewußte Stilhaltungen, wie H. Bevers im Katalog der E. S.-Ausstellung nachzuweisen versucht. Diese Stilmodi seien entweder themenspezifisch gewählt oder in Berücksichtigung unterschiedlicher gesellschaftlicher Interessen und Käufer-schichten, denn der Meister E. S. arbeitete für ein Massenpublikum. Er habe bewußt auf bekannte Bildformulierungen zurückgegriffen, um die Nachfrage nach gestochenen Bildern „rationell . . . und qualitativ im kommerzieller Weise zu befriedigen“³⁴. Beispiele dafür sind die drei Stiche der „Madonna von Einsiedeln“, welche in verschiedener Größe, Preisklasse und Komplexität hergestellt wurden, um damit an ein breites Publikum zu gelangen.

Eine herausragende Stellung in der Kunst des 15. Jahrhunderts nimmt *Martin Schongauer* ein. Er erweiterte die graphischen Techniken wesentlich und führte seine Blätter zu einer bisher nicht erreichten Klarheit in Flächen- und Raumanschauung. Übernahm er in seinen frühen Blättern den erzählerischen Reichtum und die Vielzahl von Einzelbeobachtungen aus der Tradition, um seine große technische Meisterschaft und seinen hohen Grad an Realität im Kleinen zu zeigen, so brach er damit in seinen späten Werken. Schongauer fand darin zu einer klassischen Einfachheit der Form und des Gehaltes; keine

³³ Meine Ausführungen bleiben hierzu sehr vereinfacht und kurz. Leider fehlen bislang umfassendere Untersuchungen, welche sich mit ökonomischen Fragen des Künstlertums im 15. und 16. Jahrhundert ausführlich befassen. Ansätze dazu finden sich bei: H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967, und H. Schwarzmann, *Kunst und Gemeinschaft in der Dürerzeit*, Diss. Wattenscheid 1937. Der Prozeß einer gewaltigen Veränderung gerade in ökonomischer Sicht, in der Werkstattorganisation oder einer gezielten Verkaufspolitik, zeigt sich zum Beispiel in der Werkstattgemeinschaft Peter Hemmels, in der sich verschiedene Künstler zusammenschließen, um vielfältigste Aufträge wahrzunehmen. Siehe dazu: R. Becksmann, *Zur Werkstattgemeinschaft Peter Hemmels in den Jahren 1477–1481*, in: *Pantheon* 28, 1970, S. 183–197.

³⁴ H. Bevers, in: *Kat. Ausst. Meister E. S.*, München und Berlin 1986, S. 17. Weiteres zu diesem Ansatz in: L. Fischel, *Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944, S. 155–176.

erzählerischen und schmückenden Details lenken mehr vom zentralen Thema des Bildes ab. Der horror vacui verlor sich und der Raum, der die Figuren bisher einhüllte, trat als Folie in den Hintergrund zurück³⁵. Ein Beispiel dieser Art ist der Stich „Maria im Hofe“; und noch klarer wird Schongauers späte Monumentalform in den viel zu wenig beachteten Fresken von 1490 im Stephansmünster zu Breisach.

Warum hat Dürer, der 1492 den hochverehrten Meister besuchen will und sich als Schüler Schongauers versteht, nicht an dessen Bildschöpfungen im Spätwerk angeschlossen?

Dürer strebte in vielen druckgraphischen Werken vielmehr eine traditionelle, keine monumentale und klare Bildform an. Dies zeigt sich etwa in der „Großen Kreuzigung“ (Abb. 8) und im Holzschnitt „Heilige Familie mit dem Hasen“ (Abb. 9). Landschaft und spielende Hasen in letzterem sind nicht nur ikonographisch, sondern wie die traditionelle Bildform als Geste an den Geschmack des Käufers gerichtet³⁶. Die gleiche Absicht läßt sich im Stich „Maria mit der Meerkatze“ nachweisen, in dem das angekettete Tier den Betrachter an den Jahrmarkt erinnert, wo er diese exotische Katze schon bestaunt hatte. In den Einzelblattdrucken bleibt die Tendenz zum ausufernden Erzählen und zur überquellenden Beladenheit sowie das Einflechten von ansprechenden Details bis in Dürers spätere Werke faßbar³⁷.

Dürer erkannte den ökonomischen Aspekt der Druckgraphik, welche mehr Profit einbrachte als die Malerei. Er nahm auf den Geschmack des Käufers Rücksicht, um mehr zu verkaufen und seinen Ruhm weithin zu tragen. In der Tat waren die Verkaufserfolge gewaltig und Dürer konnte sich von den „Betrübungen“, mit denen sein Vater noch gekämpft hatte, befreien. Durch die vom Vater sorgfältig vorbereitete Heirat mit Agnes Frey, deren Mutter dem Patriziergeschlecht der Rummel entstammte, konnte Dürer seine soziale Sonderstellung weiter ausbauen. Durch die „Versippung“ mit dem Patriziat erschloß er sich bereits vor 1500 die bedeutenden Aufträge der Nürnberger Patrizierfamilien Tucher, Heller und Paumgartner³⁸.

³⁵ Zu Schongauer noch immer grundlegend: U. Middeldorf, Schongauers klassischer Stil, in: Deutsche Beiträge zu geistigen Überlieferung, Chicago 1947, S. 101 ff. Siehe weiter auch: B. Rupprecht, Malerei und Realität: Der Bildanspruch der Vor-Dürerzeit, in: Kunst einer Zeitenwende, Hrsg. H. Schade, Regensburg 1971, S. 38 ff.

³⁶ Dürer scheint als Kennzeichen zur Unterscheidung seiner verschiedenen Marienstiche und -schnitte ein jeweils prägnantes Tier, wie Papagei, Meerkatze und Hase zu verwenden.

³⁷ Schon E. Panofsky beobachtete „a certain horror vacui“ in Dürers Blättern, in: Albrecht Dürer, Princeton 1948, Bd. 1, S. 97 f. Auch H. Dornik Eger, Graphik der Reformationszeit, Wien 1969, betont die figurenreichen Szenen, ihre volkstümliche Wirkung und die enge Beziehung zum spätgotischen Schnitzaltar, der sehr populär war.

³⁸ M. Mende betonte in einem Gespräch, daß Dürer, der in seinen Portraits noch kein überwältigendes Können gezeigt habe, erst durch seine Heirat zu diesen bedeutenden Aufträgen kommen konnte. Bereits wenige Jahre nach der Hochzeit wechseln die Tucher von Wolgemut zu Dürer,

4. Dürers Streben nach Ruhm und Unsterblichkeit

Haben uns Dürers Selbstbildnisse und die Bestimmung seiner Druckgraphik gezeigt, wie sich sein Künstlerselbstverständnis bis 1500 entwickelte, so läßt sich anhand weiterer Einzelwerke und insbesondere an der Funktion des Portraits ablesen, wie zentral bei Dürer die Forderung nach Ruhm und Unsterblichkeit zu bewerten ist. Auch das Ergebnis dieses Abschnittes wird wesentlich zur Analyse der Bedeutung seines Selbstbildnisses von 1500 beitragen.

Galten die Dichter und die antiken Redner als topische Vorbilder der von den frühneuzeitlichen Künstlern beanspruchten sozialen Stellung, so bezieht sich Dürer bereits 1497 auf diesen Topos. In diesem Jahr nämlich entsteht seine Zeichnung „*Tod des Orpheus*“ (Abb. 10). Durch die Wirkung seiner Kunst, versinnbildlicht in der Leier im Vordergrund, hat Orpheus Unsterblichkeit erlangt, worauf Dürer durch das im Baum hängende, aufgeschlagene Buch der orphischen Gesänge anspielt. Das einzige lesbare Wort „fame“ oder „fami“ vermittelt den Ruhm des Dargestellten. Andererseits verweist Dürer in der Inschrift auf dem Band in der Baumkrone „Orpheus der Erst Puseram“ (buggerone: Schänder) auf die Homosexualität des großen Sängers. Ich folge der Interpretation Schusters³⁹, daß der zugleich sündhafte und göttliche Mensch nur durch die Beherrschung der Sinne durch den Geist das höchste Ziel erlangen kann. Diese Tugendforderung entspricht den Moraltraktaten, welche eines der wichtigsten Anliegen der Humanisten waren⁴⁰. Auffällig bleibt in der Zeichnung der typisch Dürersche Kopf des Orpheus, der sich deutlich von den auf dem Blatte auftretenden italienischen Formen abhebt.

Der Kupferstich „*Herkules*“ 1488/98 (Abb. 11) steht in engem formalen Bezug zur Orpheuszeichnung. Es bleibt in der Darstellung unentschieden, ob Herkules sich für die Tugend oder das Laster, welche beide auch durch den gegensätzlichen Landschaftshintergrund symbolisiert sind, entscheidet. Das humanistische Idealbild des geistbeherrschten Tugendhelden Herkules dient wieder als moralisches Vorbild in der Forderung nach Mäßigung. In beiden Darstellungen versucht Dürer nach humanistischem Ideal ein antikes Thema moralphilosophisch neu zu fassen. Auch Anzelewsky verwies auf die sehr komplexen humanistischen Gedanken, welche Dürer im Herkulesstich umsetzte⁴¹. Die humanistische Bildung Dürers muß deshalb bereits um 1500 sehr umfassend gewesen sein und der Bildungsgehalt seiner Werke war ihm ein

auch die Familie Paumgartner – in der weiteren Verwandtschaft der Rummel – wie auch die Familie Haller – mit den Rummel verwandt – erteilen plötzlich Aufträge an Dürer.

³⁹ P. K. Schuster, Zu Dürers Zeichnung des Orpheus und verwandten Darstellungen, in: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1978, S. 7–25.

⁴⁰ Ausführlich bei: P. O. Kristeller, Humanismus und Renaissance, München 1973, S. 99 ff.

⁴¹ F. Anzelewsky, Dürer-Studien, Berlin 1983, S. 66–89. Dürer greift das Herkulessthemata 1511 erneut auf und schildert in zwölf Grisailletondi die Taten des Herkules (Winkler 490–501).

großes Anliegen. Dies heißt, daß vor allem in Dürers anspruchsvollem Selbstbildnis dieser Bildungsgehalt nicht zu gering eingeschätzt werden darf.

Mit dem in der Orpheuszeichnung bereits aufgegriffenen Gegensatzpaar von sinnlichem Körper und ewigem Geist befaßt sich Dürer erneut in seinen Humanistenportraits, und erneut kann ich an die Arbeiten Schusters anschließen⁴². Im *Erasmusportrait* von 1526 (Abb. 12) ist der Gelehrte inmitten seiner Bücher demütig arbeitend und äußerst lebensnah dargestellt. Auf der Schrifttafel, die ein Viertel der Bildfläche einnimmt, ist verzeichnet, daß Dürer das Bild des Erasmus nach dem Leben gezeichnet habe. Darunter steht in griechischen Lettern, daß sein besseres Bild seine Werke zeigen; ein Verweis auf das Unvermögen nicht des begabten Künstlers, sondern der *Malerei*, die unsichtbare Schöpferkraft des Gelehrten bildlich darzustellen. Dürer griff mit diesem Portrait seinen Hieronymusstich von 1514 wieder auf, denn Hieronymus verkörperte den idealen Humanistenheiligen. Auch er ist von den Sinnbildern seines Geistes, den Büchern umgeben; gleichzeitig aber ist ihm das Sinnbild alles Vergänglichen, der Totenschädel zugeordnet⁴³. Daher kommt wohl auch die leblose Gestaltung des Erasmus, dessen äußere Erscheinung nun zum Vanitassymbol wird, was uns die leblosen Hände und auch der welke Blumenstrauß verdeutlichen. Verwies Dürer auch im Melanchthonstich auf das Unvermögen, den Geist im Bilde darzustellen, obwohl „seine gelehrte Hand“ Melanchthon wie lebend zeichnen konnte, so findet dieser Gegensatz den klarsten Ausdruck im *Portrait Pirckheimers* von 1524 (Abb. 13). Auf der Stein vortäuschenden Tafel steht Pirckheimers Devise „Vivitur ingenio caetera mortis erunt“ (Man lebt nur durch den Geist, alles andere wird sterben).

Auch die Humanistenportraits sind Ausdruck des moralischen Vorbildes eines durch den Geist beherrschten Menschen und sollen den Dargestellten lebendig erhalten in alle Zukunft. Deshalb sind die Inschriften in antiker Kapitalis in fingierten antiken Stein geschlagen; diese uralte Schrifttafel garantiert die ewige Memoria des Dargestellten⁴⁴. Der sinnliche, vergängliche Mensch erhebt sich über dem dauerhaften Sockel, auf dem die Ewigkeit des Geistes vermerkt ist. Gleichmaßen wie ein roter Faden durchzieht dieser Gegensatz von Vergänglichkeitsbewußtsein und Ewigkeitsanspruch Dürers Werk von der Orpheuszeichnung bis zu den Humanistenportraits. Doch ist nicht jedermann würdig, für alle Zukunft verehrt, gemalt oder in Stein geschlagen zu werden. Die bildliche Memoria ist nur ausgezeichneten Menschen vorbehalten und soll den Ruhm des Vorbildes weit über dessen Tod sichern. Und gerade dies ist

⁴² P. K. Schuster, Überleben im Bilde, in: Kat. Ausst., Köpfe der Lutherzeit, Hamburg 1983, S. 18–24.

⁴³ Zu Dürers Hieronymus siehe: J. Bialostocki, Kunst und Vanitas, in: Stil und Ikonographie, Köln 1981, S. 282.

⁴⁴ Dürer greift hier ein Motiv des Paragone zwischen Malerei und Skulptur auf; die Skulptur und der Stein sind dauerhafter und unvergänglicher als die Malerei.

neben dem Dienst in der Kirche die Aufgabe der Malerei, schreibt Dürer, indem er Alberti aufgreift, im Entwurf seines Lehrbuches der Malerei 1512: „Awch behelt daz gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben“⁴⁵.

Zwei weitere Mittel, um diesen Ruhm zu fassen, sind die *Medaille* und die *Totenmaske*, welche im Zusammenhang mit Dürer auch eine Rolle spielten. Die Medaille garantiert durch ihr Material wie der Stein eine lang anhaltende Memoria. Zumeist ist auf der Vorderseite ein sehr realitätsnahes Protrait und auf der Rückseite eine Inschrift angebracht, welche das Genie der Intelligenz oder das Vertrauen, Tugend gewähre Ewigkeit verkündet⁴⁶. Die Kunst garantiert durch das horazische „aere perennius“⁴⁷ die Unsterblichkeit des Ruhmes und beinahe wörtlich wird dies in der Medaille realisiert.

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem Selbstbildnis von 1500 steht das Modell der Dürermedaille von Hans Schwarz (Abb. 14). Da sich im Werke von Schwarz nichts Vergleichbares findet, nimmt man an, Dürer habe das Bildnis selbst entworfen. So tritt er denn auch im selben Mantel und mit denselben Haaren wie im Münchener Bildnis auf, und nur der Kopf ist nun ins Profil gewendet. Die Inschrift auf der 1520 in Blei gegossenen Medaille lautet: „Albertus Dürer pictor germanicus“⁴⁸. Dieses Bildnis wurde vielfach kopiert, auch schon zu Lebzeiten Dürers. Die Medaillen indes zeigen, daß Dürer 1519 und vielleicht später noch einmal⁴⁹ daran interessiert war, eine Portraitmedaille von sich prägen zu lassen. Es war seine Absicht, sich dauerhafter als durch die Malerei, in Erz geprägt, wiederum mit den langen Locken und dem wertvollen Pelzmantel, der Nachwelt zu überliefern.

Ein noch wahreres Abbild als die Medaille vermag die Totenmaske zu fassen. Von der Natur geformt, ist sie gleichzeitig wahr und transzendent; sie ist ein Bild wie die Vera Icon, durch den Abdruck des Kopfes entstanden. Drei Tage nach der Beisetzung wurde Dürers Grab geöffnet, um eine Totenmaske

⁴⁵ H. Rupprich, Dürers schriftlicher Nachlass Bd. 2, Berlin 1966, S. 109 und 112. Alberti schrieb: „Die Malerei birgt eine wahrhaft göttliche Kraft, daß die Toten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen . . .“ (Wien 1877, S. 88). Eine der zahlreichen Alberti-Abschriften besaß Bernhard Walther, einer der engsten Freunde Dürers, aus dessen Nachlaß er 1522 zehn Bücher kaufte, unter anderem auch eine Gauricus-Ausgabe. Da aber Dürer schon 1512 Gauricus nachweislich verarbeitet (Dresdener Skizzenbuch), ist mit Sicherheit anzunehmen, daß er auch die Alberti-Abschrift bei Walther recht früh kennengelernt hat.

⁴⁶ Ausführlicher siehe: J. Jaquiot, La médaille dans l'Humanisme Allemand, in: Colloque international de Tours 1979, S. 567–577.

⁴⁷ „dauerhafter als Erz“ in: Horaz, Carm. III, 30.

⁴⁸ Die Bleimedaille ist abgebildet in: Kat. Ausst. Kunst der Reformationszeit, Berlin 1983, Nr. C 49.5. In der Nachbildung von Hans Petzold 1625 lautet der Titel schließlich: „Alberti Dureri pictoribus Germani Apelles effigies“.

⁴⁹ Es wird angenommen, daß Dürer auch zur Medaille, die Matthes Gebel 1527 herstellte, den Vorentwurf lieferte. Jedenfalls entwirft Dürer 1519 zwei Medailleninschriften (Winkler 720), die sich auf ein nicht auf demselben Blatt gezeichnetes Selbstbildnis beziehen.

von ihm zu nehmen, wie uns Christoph Scheurl überliefert⁵⁰. Diese wurde 1729 zerstört, doch hat sich bis heute eine Haarlocke Dürers erhalten, welche auch bei der Graböffnung abgeschnitten worden sein soll. Schließlich sollten auch die zu seinem Tod verfaßten Traueroden Dürers Ruhm der Ewigkeit überliefern, so schreiben Eobanus Hessus und Thomas Venatorius, daß Dürer, der „größer denn Apelles“, noch immer nicht ganz im Grabe liege; er lebe und trage seinen schöpferischen Geist zu den Sternen: „Certum est Durerum non potuisse mori. / Ergo sub hoc nondum totus iacet ille sepulchro, / Ingenii famam vivus ad astra tulit“⁵¹. Kehren wir nun aber vom Grabe Dürers ins Jahr 1500 zurück.

5. Inhalt und Bedeutung des Selbstbildnisses von 1500

Die im Münchener Selbstbildnis auf Augenhöhe des Dargestellten angebrachte Inschrift „Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVII“ besagt, daß Dürer, der Nürnberger, sich mit 28 Jahren mit eigenen, unvergänglichen Farben malte. Der Imperfekt des Verbes „effingere“ verweist auf die langandauernde und sorgfältige Arbeit. Normalerweise sind solche Verben im Perfekt verfaßt; so heißt es meistens „pinxit“. Christoph Scheurl überliefert in seinem Widmungsbrief an Lukas Cranach, daß Pirckheimer Dürer zu dieser Imperfektform geraten habe. So hätten nach Plinius schon Apelles und Polyklet ihre Werke signiert, um auf eine andauernde Zeit der Wirkung hinzuweisen⁵². Auch die Verwendung von „propriis coloribus“ ist einmalig und will besagen, daß Dürer sein Bildnis mit „eigenen und unvergänglichen Farben“⁵³ gemalt habe. Durch die höchst qualitätsvolle Technik wird das Bild dauerhafter gemacht, tritt somit in den Paragone mit der Skulptur und kann Dürers Gestalt unvergänglich erhalten⁵⁴. Auch das Alter, das Dürer in seinem Bildnis (falsch) angibt, ist nicht irgendein Alter, sondern

⁵⁰ Er wurde beerdigt und „von künstnern wider ausgraben, sein angesicht abzugießen“, schrieb der Zeitgenosse Christoph Scheurl. Vgl. H. Rupprich, Dürers schriftlicher Nachlass, Berlin 1956, Bd. 1, S. 297 f.

⁵¹ H. Rupprich (s. Anm. 50), S. 301, Zweites Epitaph.

⁵² Erwähnt bei H. Rupprich, Willibald Pirckheimer und die 1. Reise Dürers nach Italien, Wien 1930, S. 73 f.

⁵³ Ich bestehe hier auf die humanistisch ambivalente Auslegung von „proprius“, was auch ein Lateinexperte im Sinne des Humanistenlatein als durchaus angemessen verstand. Eine streng theoretisch-begriffliche Argumentation läßt diese Ambivalenz nicht zu und übersetzt „proprius“ mit „angemessen, zum Wesen passend“. Auch D. Wuttke (s. Anm. 13) verweist jedoch auf eine möglicherweise bewußt doppeldeutige Verwendung von „proprius“.

⁵⁴ Daß Dürer seinen Bildern eine möglichst lange Lebensdauer verleihen will, zeigt der Brief an Heller vom 26. August 1509. Dürer spricht davon, die Tafel „mit einem besondern Fürneis, den man sonst nit kann machen, uf ein neues überfürneisen, so wird sie über 100 Jahre länger stehen denn vor“. Ob Dürer hier auf das „atramentum“ verweist, das Plinius erwähnt und das eine „ewig“ überlebende Farbe garantieren soll, kann ich nicht entscheiden. Zum „atramentum“

nach dem vielgelesenen Isidor⁵⁵, der Beginn des Mannesalters; das Alter der größten Schönheit und Kraft. Wieder nach Isidor bedeutet das Alter von 40 Jahren die nächste Schwelle zu einem neuen Lebensabschnitt, und genau zu diesem Zeitpunkt sollte die Schwartzsche Medaille Dürers erscheinen. Wuttke⁵³ hat darauf hingewiesen, daß das seltene Verb „effingere“ durch Celtis an Dürer vermittelt wurde. Celtis nämlich habe im Epigramm auf Dürer im Jahre 1500 gesagt, daß Dürer sich unlängst „ficto ore“ dargestellt habe. Dem Pliniusverehrer Celtis sei das Verb aus dem Pliniusbrief⁵⁶ bekannt, wo es heißt: „Effinge aliquid et excude quod sit perpetuo tuum“ (Bilde und präge etwas, was für ewig Dein eigen bleibt)⁵⁷. Auch Pico della Mirandola verwendete das Verb in dieser Weise, an jener Stelle, an der Gott zu Adam spricht, daß der Mensch sich als sein eigener Schöpfer zu jeder beliebigen Form erschaffen kann⁵⁸. Es bleibt nachzutragen, daß „effingere“ nicht nur „bildend schaffen, prägen“ bedeutet, sondern auch „nachahmen, veranschaulichen, in Bilder kleiden“.

Durch die Verbindung Dürers zu Celtis schloß Wuttke auf die Bedeutung der Jahrzahl 1500. Obschon Celtis 1487 in Nürnberg mit dem Dichterlorbeer gekrönt worden war, veröffentlichte er bis zum Jahre 1500 auffallend wenig, mit der Absicht im Jahr 1500 noch einmal ganz groß aufzutreten. Er arbeitete programmatisch auf dieses Jahr hin und beabsichtigte 1500/01 eine Gesamtausgabe seiner Werke, wie eine Handschrift in Nürnberg besagt. Die gleiche Absicht stehe hinter Dürers Selbstbildnis von 1500, fährt Wuttke fort, denn dieses Selbstbildnis bedeute den Höhepunkt von Dürers autonomen Selbstdarstellungen. An der Schwelle zu einem neuen halben Jahrtausend beanspruchte Celtis den Titel des neuen Horaz, Ovid und Martial und Dürer den Titel des Alter Apelles, mit dem ihn Celtis bereits in diesem Jahr auszeichnete.

Celtis muß daher auch als Begründer des *Dürerlobes* angesehen werden. Diese literarische Gattung, welche sich Jahrhunderte erhalten hat, schildert die Wirkung von Dürers Werk und Person und zeigt uns an, ob Dürers Künstlertum auch von seinen Zeitgenossen so verstanden wurde, wie er selbst es beabsichtigte. Und tatsächlich schien sein Ruhm um 1500 demjenigen des Kulturstifters Orpheus, dem Dürer seine Züge geliehen zu haben scheint, zu entsprechen. So schrieb Celtis in seinem Elogium von 1500: „... tollit in astra caput, / Alter ades nobis Phidias et alter Apelles. / Et quos miratur Grecia

siehe: K. Garris-Weil-Posner, *Leonardo and Central Italian Art, 1515–1550*, New York 1974, S. 59, Anm. 84 und 86.

⁵⁵ Isidor, *Ety. lib. XI, 2*.

⁵⁶ Plinius, *Liber primus III, 3*.

⁵⁷ D. Wuttke (s. Anm. 13), S. 110 f.

⁵⁸ Giovanni Pico della Mirandola, *De dignitate hominis*, 1486. Im Zusammenhang mit Dürer zitiert von P. K. Schuster (s. Anm. 18), S. 35.

docta manu⁵⁹. Jakob Wimpfeling schloß sich 1502 an und erwähnte in seinem Werk „Epithoma rerum Germanicarum“ zuerst Schongauer, dessen Werke in ganz Europa verkauft worden seien. Er fuhr fort: „Eius discipulus Albertus Türer et ipse Alemanus hac tempestate excellentissimus est et Nurenbergae imagines (Graphik) absolutissimas depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parasii aut Apelli tabulae“⁶⁰. Wimpfeling sagte, daß die italienischen Maler, welche über Händler Dürers Werke kauften, diese nicht weniger schätzten, als Werke des Apelles oder Parrhasius. Auch Christoph Scheurl verarbeitet 1508 in seinem „Libellus de laudibus Germaniae . . .“ den Apellesvergleich und die Erzählung von Plinius, wie Zeuxis die Vögel durch gemalte Trauben täuschte⁶¹. Dürer nämlich habe mit seinem frisch gemalten Selbstbildnis seinen Hund getäuscht, der herbeilief und das Bild küßte, in der Meinung es sei sein Herr. Auch hätten die Mägde wiederholt versucht, von Dürer gemalte Spinnweben wegzuwischen. Daß Dürer sich selbst auf die Plinius-Erzählung bezogen hat, mag die in natürlicher Größe ehemals gemalte Fliege auf dem Gewand Christi im Rosenkranzbild von 1506 beweisen. Scheurl steigerte schließlich den Apellesvergleich und das Lob, indem er Dürer über Apelles siegen läßt: „Duriger Albertus Coum qui vincit Apellem“⁶².

In der Folge wurden die bereits um 1500 aufgegriffenen oder gebildeten Topoi lediglich nurmehr abgewandelt, bis Erasmus 1528 den Apellesvergleich krönt. Habe Apelles noch Farben benötigt, so vermöge Dürer alles (Schatten, Licht, Donner etc.) nur mit schwarzen Strichen darzustellen⁶³. Die „difficultà“ Dürers ist viel größer, und trotzdem vermag er alles Undarstellbare darzustellen – Motive, die Erasmus vor allem Plinius entnimmt⁶⁴ und welche in Italien zur selben Zeit im Paragone zwischen Malerei und Skulptur eine wichtige Rolle spielen.

Alle diese literarischen Äußerungen griffen Topoi der antiken Künstlerbiographie auf, verglichen Dürer zunächst mit den antiken Meistern, um ihn nach und nach diese überflügeln zu lassen⁶⁵. Natürlich sind diese Äußerungen auch

⁵⁹ Vollständiger Text bei: J. Bialostocki, Dürer and his critics, Baden Baden 1986, S. 17.

⁶⁰ Aufgeführt in: H. Rupprich (s. Anm. 50), S. 290.

⁶¹ Nach Plinius, hist. nat. 10, 35. Ausschnitte aus Scheurls „Libellus“ bei: H. Rupprich (s. Anm. 50), S. 290–292.

⁶² Bei H. Rupprich, ebenda S. 291. Rupprich erklärt das Wort „Coum“ nicht.

⁶³ Erasmus von Rotterdam, in: De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione. Die erwähnte Stelle, in der Erasmus trotz seiner Enttäuschung über sein Portrait, das Dürer zeichnete, den eben verstorbenen Meister über alle anderen Künstler hinaushebt, findet sich in: H. Lüdecke/S. Heiland, Dürer und die Nachwelt, Berlin 1955, S. 27–29.

⁶⁴ Siehe dazu E. Panofsky, Erasmus and the Visual Art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute 32, 1969, S. 225 f.

⁶⁵ Zum Überbietungstopos, siehe: E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 169–173.

Ausdruck des stolzen Nationalgefühls, das besonders gegenüber der italienischen Kultur erwachte, doch zeigen sie primär die Wertschätzung und Verehrung des großen Künstlers Dürer, dessen Größe und Ruhm sie ihrerseits auf alle Ewigkeit sichern. Das Dürerlob entspricht demnach der durch Dürer intendierten Wirkungsabsicht und dem künstlerischen Selbstverständnis, das er in seinem Selbstbildnis von 1500 auf ewig festhalten will.

6. *Der Christuskopf: Imitatio Christi oder Dürer als „Alter Deus“?*

Zu den bereits im Zusammenhang mit der Konstruktion erwähnten Quellen, welche Dürer zu seinem Christuskopf führten, bleibt der sogenannte Lentulusbrief nachzutragen, der sich zu Dürers Zeit großer Beliebtheit erfreute. Der Brief ist eine spätmittelalterliche Fälschung und lieferte eine „antike“, glaubwürdige Beschreibung des Hauptes Christi. Die Beschreibung scheint formale Eigenschaften der Ikone und der Vera Ikon aufgenommen zu haben und deckt sich in vielen Details formal und farblich mit Dürers Selbstbildnis von 1500⁶⁶. Was aber will Dürer mit der Verwendung des Christushauptes ausdrücken?

Die Forschung vertritt noch immer zwei unterschiedliche Interpretationen: der Christuskopf wird einerseits als Zeichen der *Imitatio Christi* und andererseits als Definition Dürers als *Alter Deus* verstanden.

Im Zusammenhang mit der *Imitatio Christi*-Interpretation muß zunächst Dürers undatierte Zeichnung (W. 925) erwähnt werden. Diese Zeichnung nämlich steht in eindeutigem Zusammenhang mit der *Imitatio Christi* durch die dem kreuztragenden Christus beigefügte Kartusche, auf der vermerkt ist: „Qui non tollit crucem suam et sequitur me non est me dignus“. Das Blatt aber ist kein Selbstbildnis Dürers, und nur der Schmerzensmann in Bremen (W. 886) kann als einziges christomorphes Selbstbildnis gelten, das wirklich im Zusammenhang mit der *Imitatio Christi* entstanden ist. Beide Blätter aber besitzen den bereits erwähnten privaten Charakter, schon rein vom technischen Standpunkt der Zeichnung her. Als eine Art Gebet in der stillen Kammer haben sie nichts gemein mit einem repräsentativ öffentlichen Selbstbildnis. Auch wenn die Öffentlichkeit, an welche sich das Münchener Selbstbildnis wandte, zunächst nur im engen humanistischen Freundeskreis Dürers bestand, so richtete sich das Bildnis dennoch an ein Publikum. Da der Ausdruck der *Imitatio Christi* sich vorwiegend im leidenden Menschen findet⁶⁷, ist das die eigene

⁶⁶ Vollständig wiedergegeben bei: D. Wuttke (s. Anm. 13), S. 97–99.

⁶⁷ Ich zitiere nur einige immer wieder verwendete Begriffe aus dem grundlegenden Werk „*De imitatione Christi*“ von Thomas von Kempen: der Mensch muß ablassen von großer Wißbegier; kein Reichtum und Ruhm; gegen Sinnlichkeit der Welt bestehen; ein Leben in Demut ohne Wissenschaft; Verzicht auf sich selbst etc. Diese Anforderungen stehen in krassem Widerspruch zu Dürers Ansprüchen als Künstler bis zum Jahr 1500.

Person glorifizierende Selbstbildnis von 1500 nicht im Kontext der *Imitatio Christi* zu verstehen.

Im engeren Umkreis Dürers findet sich eine bislang zu wenig beachtete Schrift, welche gerade durch ihre Erklärung der Person Christi wertvolle Hinweise zur Deutung von Dürers Christushaupt liefert. Es handelt sich um den „Schatzbehalter“ von Pater Fridolin Stephan, 1491 bei Koberger verlegt. Der Autor war Ordensmitglied der Franziskaner und betreute das Klarakloster in Nürnberg, wo Caritas Pirckheimer zur selben Zeit Äbtissin war. Das Buch wandte sich an den stillen Betrachter, der mit der Lektüre zum echten, alten Christentum zurückfinden soll. Der Notwendigkeit von Text und Bild (Werkstatt Wolgemut und Pleydenwurf) wird zu Beginn erläutert; das Bild sei „umb der layen willen, für diss büchlein allermaist entworfen“, damit auch solche, die schlecht lesen können, den Inhalt verstehen. Fridolin Stephan fährt bildskeptisch fort: „Wann sie (die geäußerten Gedanken) sein zu geistlich und in figuren nit wol erfintlich“⁶⁸, dann gäbe es keine Bilder zum Text.

In diesem Erbauungsbuch, das in Text und Bild ohne Vorbild und Nachfolge geblieben ist, sind Gedanken formuliert, wie der Gläubige sich Christus vorzustellen hätte. So lautet es im Kapitel „Von der Geistlichkeit Christi“: „Das allergeistlichst wort ist fleisch worden. Merck wie unpillich unserm herren die fleischlichkeit aufgehebt worde ist“, ein Gedanke also, der uns schon im Zusammenhang mit der Orpheuszeichnung beschäftigt hat. Im gleichen Kapitel heißt es weiter, daß Christus „die figur sey der väterlichen substanz . . . das bild des unsichtberlichen gottes“. Dieses Bild sei würdig, vornehm und ewig: „das er nit in der zeit die ein creatur ist, beschaffen ist, sunder vorhin geborn und also ewig. Und also ist er auch nit ein künstlich bild gottes, als des keyzers bild i den gulde oder ander materien, . . . sunder ein naturlichs lebendigs Bild“. Christus, das Bild des unsichtbaren Gottes, unterliege nicht der menschlichen Zeit und sei deshalb ewig. Auch sei er kein künstliches Bild wie das Kaiserbildnis auf Medaillen oder anderen Materialien.

Der Gedanke, daß der Gläubige nur im Wort, in der göttlichen Weisheit und im Licht ewig lebe, wird im Kapitel „Von der Kunst Christi“ weitergeführt. „Nach der ersten weis het der herr volkomen kunst und volkomener denn ye ein mensch gehabt . . . wann sölliche kunst un söllichs wissen ligt nit allein an dem alter sunder an der vernunft“. Im folgenden lobt Fridolin Stephan die Handwerkskunst und vornehmlich die Bildhauerei in Marmor. Die „kunst Christi nach der ersten weis“ bedeute die „kunst nach der erfahrung“, das

⁶⁸ P. Fridolin Stephan, *Der Schatzbehalter*, Nachdruck Wiesbaden 1962, 2 Bde. Da die Seiten nicht nummeriert sind, muß ich mit den Kapitelüberschriften zitieren. Dürer hat den Schatzbehalter gekannt, denn dieses Buch war das Vorbild für seine Apokalypse. Ausführlicher bei: Ch. Andersson/Ch. Talbot, *From a Mighty Fortress, Prints, Drawings and Books in the Age of Luther 1483–1546*, Detroit 1983, Kat. Nr. 130–32 und 198.

heißt offenbar, die menschliche Kunst. Auch in dieser menschlichen Kunst aber könne niemand so vollkommen sein wie Christus, dem man nur nahekommt, wenn die menschliche Kunst auf Wissen und Vernunft beruhe.

Ein weiteres Kapitel stellt die „eyenschaften des haubts Christi“ vor, in dem die Schätze aller Formen und Gestalten lägen. In Christi Haupt werden „alle hingeende ding bleibend und alle vergägne und künfftige ding gegenwertig. Das haubt in de alle lenge un breite gemessen alle vile un menge gezelet alle tieffe ergründet alle verre und höhe erlanget“. Das Haupt Christi ist schlechterdings der „spiegel aller bildung und schonheit“. Fridolin Stephan betont, daß nur durch das Wissen und die Vernunft ein Mensch in seiner Kunst der vollkommensten Kunst Christi nahekommen kann. Auch die Maße, welche sich gemäß Schatzbehälter alle im Haupte Christi befinden, kann man mit der geometrischen Grundlage eines schönen Christusbildes identifizieren. Bedeutet die Geometrie das Wissen und die Vernunft der Kunst, so ist deren Anwendung zur Bildung eines Christushauptes ja geradezu Vorschrift. Bereits in der Geometrie selbst wird nämlich nach mittelalterlichen Vorstellungen die Schönheit Gottes offenbar⁶⁹. Diese Ideen blieben noch in der Renaissance von Bedeutung, und so lobte auch Gauricus Gott in „De sculptura“ 1503 als größten Geometer, da dieser die Welt so wohl proportioniert erschaffen hat⁷⁰.

Dürer stützte sich durch die Konstruktion des Christushauptes in seinem Selbstbildnis auch auf solch mittelalterliches Gedankengut, demnach die Schönheit nur durch die Proportionierung der Teile erreicht werden kann. Cusanus folgend⁷¹ konnte er nur mittels der Mathematik zum Wissen um die göttlichen Dinge gelangen. Deshalb mußte Dürer das göttliche Antlitz konstruieren, und daß er dafür Kreise verwendete, ist wiederum mit Cusanus erklärbar. Der Kreis nämlich ist die vollkommenste Figur der Einheit und Einfachheit, er bezeichnet Unendlichkeit und Ewigkeit. Weiter sagt Cusanus von der Ikone im besonderen: „Ich sehe in diesem gemalten Angesicht eine bildliche Darstellung der Unendlichkeit“⁷². In Christus sind der Geist und die

⁶⁹ Bei Augustin wird die pythagoräische Sphärenmusik zur Grundlage der Geometrie, und Augustin setzt die Begriffe schön und gut identisch, wobei die Schönheit durch die Proportion bedingt ist.

⁷⁰ Pomponius Gauricus, *De sculptura*, Hrsg. H. Brockhaus, Leipzig 1886, S. 139. Weitere Beispiele, in denen dieser Gedanke formuliert ist, sind das Büchlein der fialen Gerechtigkeit, Regensburg 1486, und das Fialenbüchlein in Nürnberg 1485–90.

⁷¹ Nicolai de Cusa, *De docta ignorantia* I, XI, 31.

⁷² Nicolai de Cusa, *De docta ignorantia*, Hamburg 1979, Bd. 1, XXI, 63 und *De visione Dei*, Institut der Cusanus Forschung, Trier 1985, S. 43. In letzterer Schrift, die Cusanus auch „*Libellus iconae*“ genannt hat, sagt er weiter, daß die ganze Theologie *kreisförmig* angelegt sei (S. 10) und das Angesicht Gottes die „absolute Form, das Angesicht der Angesichte“ (S. 16) und die absolute Schönheit sei (S. 18). Ob Dürer diese Schrift gekannt hat, welche von der Ikone als auch ihrer Abbildhaftigkeit und der Bildproblematik handelt, bleibt unklar. Es wäre eine interessante Arbeit, dieser Frage, die ich hier nicht weiter behandeln kann, nachzugehen. Viele

Tugend im Bild gefaßt und nur Christus ist ewig. Deshalb verwendete Dürer das Christushaupt, und indem er ihm seine Züge lieh, zeichnete sich der Künstler selbst als tugendhaft und ebenso unvergänglich und ewig aus. Im wahren und nicht künstlichen Bild Christi verkündet Dürer seine hervorragende Bildung und Vollkommenheit wie auch seine Schönheit.

Wie steht es nun um die Interpretation des Bildnisses als wörtlicher Ausdruck für Dürer als *Alter Deus* auf diesem Hintergrund? Anzelewsky deutete den neuzeitlichen Anspruch Albertis und Leonardos, daß der Künstler wie ein „zweiter Gott“ angesehen werden kann, als zentrale Aussage des Selbstbildnisses von 1500⁷³. Die Genesisstelle der Ebenbildlichkeit bildete den Ausgangspunkt seiner Untersuchung. War man sich im Mittelalter noch unschlüssig, ob sich die Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott nur auf die Seele beziehe, so habe erst Filarete auf der Grundlage von Ficino auch die äußere Ebenbildlichkeit postulieren und sie in seinen Architekturtraktat einführen können. Da nach Ficino der Künstler die Aufgabe habe, die in seinem Geiste unsichtbare Idee (*conchetto*) in ein sichtbares Bild zu verwandeln, könne er durchaus mit Gott verglichen werden, da auch Gott die Erde nach seinen inneren Ideen erschaffen habe.

Die erste Äußerung Dürers, welche Ficinós Gedanken aufgreift, finden wir im Entwurf zum Lehrbuch der Malerei 1512: „*Dy gros kunst der molerey ist vor vill hundert joren pey den mechtigen künigen jn grosser achtparkeit gewesen. . . . Dan ein guter maler ist jnwendig voller vigur, und obs müglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aws den jnneren jdeen, do van Plato schreibt, albeg ettwas news durch dy werck aws zw gissen*“⁷⁴. Im Entwurf zur Einleitung des Malerbuches von 1511/12 sagte Dürer bereits: „*Etwas kunen ist gut. Dan dadurch werd wir destmer vergleicht der pildnus gottes, der alle ding kan*“⁷⁵.

Scheint es zunächst, daß gerade diese zwei Aussagen bekräftigen, daß das Selbstbildnis von 1500 als wörtlicher Ausdruck des *Alter Deus*-Gedankens

Gedanken, die sich Cusanus über das Sehen, das Abbild etc. macht, scheinen durch Dürer aufgegriffen worden zu sein (s. auch Anm. 71). Cusanus stand in enger Verbindung zur Familie Pirckheimer; siehe dazu: W. Eckert/Ch. Imhoff, Willibald Pirckheimer, Dürers Freund, Köln 1971, S. 30 f. F. Juraschek versuchte nachzuweisen, daß in Dürers Apokalypse die Gedanken des Cusanus bildlich gefaßt seien, die ihm ein unbekannter Cusanus-Exeget in Oberdeutschland vermittelt habe. F. Juraschek, *Das Rätsel in Dürers Gottesschau*, Salzburg 1955.

⁷³ F. Anzelewsky (s. Anm. 41), S. 90–100. Versuchte die Philosophie zunächst das Verständnis des Wesens und Wirkens des göttlichen Geistes durch den Vergleich mit dem Künstler zu veranschaulichen, so wurde diese Formel des „*Deus pictor*“ in der beginnenden Neuzeit umgedreht. So heißt es bei Leonardo: „*Die Göttlichkeit, die der Wissenschaft des Malers innewohnt, bewirkt, daß der Geist (!) des Malers sich zur Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geist emporschwingt*“ (Das Traktat der Malerei, Ausgabe Wien 1882, S. 18, Nr. 13 und S. 139, Nr. 159).

⁷⁴ H. Rupprich Bd. 2 (s. Anm. 45), S. 113.

⁷⁵ Ebenda, S. 106.

interpretiert werden kann, so ist zu bedenken, daß Dürer durch seinen formalen Verweis auf die Ikone die Abbildhaftigkeit des Bildnisses betont. Und gerade durch den Vergleich mit Gott, das heißt, wenn Dürer sich wirklich als *Alter Deus* darstellen wollte, wird eben der im Bildnis thematisierte Bildbegriff gefährdet. Steht die Frage, ob es denn möglich wäre, daß ein Maler ewig lebte, an zentraler Stelle im Satzzusammenhang im oben zitierten Abschnitt von 1512, so verweist Dürer, wie gesehen, auch in seinem Selbstbildnis mehrfach auf die Absicht, gerade durch dieses Bildnis, sich das ewige Leben zu sichern. Deshalb ist der Christuskopf als rhetorische Metapher für Dürers Größe und Ruhm zu verstehen; als Ausdruck seines Anspruches auf geistige Führung und gesellschaftliche Bedeutung⁷⁶.



Ausgehend von Winzingers Ergebnis, daß Dürer im Selbstbildnis von 1500 ein mittelalterliches Konstruktionschema verwendete, und seinem letztlich unbefriedigenden Konstruktionsvorschlag, suchte ich ein sinnvolleres Verfahren zur Konstruktion des Christuskopfes. Panofskys Dreikreiseschema aus der byzantinischen Kunst ließ sich nicht nur hervorragend auf Dürers Selbstbildnis übertragen, sondern verwies auch auf den Bedeutungszusammenhang von Dürers Christustyp und der byzantinischen Christusikone. Gerade indem Dürer sowohl auf die Ikone als auch auf die *Vera Icon* zurückgriff, betonte er die Abbildhaftigkeit seiner Schöpfung und es gelang ihm dadurch, das christliche Bild als solches zu thematisieren. Dürer vermochte die Göttlichkeit der Malerei wie auch seine eigene dominierende Schöpferkraft im Rollenbildnis als Christus zu fassen.

Dieses Rollenbildnis formulierte den Anspruch des Künstlers auf gesellschaftliches Ansehen und Privilegien, die den „Schmarotzern“, als welche Künstler damals angesehen wurden, nicht zustanden. Schon im Selbstbildnis von 1498 verlieh Dürer seinen Wunschphantasien Ausdruck, indem er wenigstens „in effigie“ den Schritt zum neuzeitlichen Künstler tat. Aufgrund seiner umfassenden Bildung, welche ihm bereits um 1500 ermöglichte, komplexe humanistische Gedanken bildlich umzusetzen, schuf Dürer sich Respekt und Ansehen, so daß ihm im weiteren Verlauf des Lebens die zunächst nur erträumten Privilegien auch tatsächlich zuteil wurden. Es bleibt zu bedenken, daß das Münchener Selbstbildnis eine „effigies“ ist, worauf Dürer mit dem Verb „effingere“ in der Inschrift anspielt. „Effigies“ läßt sich nicht nur einfach

⁷⁶ Auch D. de Chapeaurouge betonte kürzlich, nachdem er 1968 das Bildnis noch in Zusammenhang mit der *Imitatio Christi* brachte, daß „gerade nicht Frömmigkeit“ der Anlaß zum Aufgreifen des Christushauptes gewesen sei, sondern die irdische Leistung Dürers. Vgl. D. de Chapeaurouge, *Der Christ als Christus, Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XLVIII/XLIX, 1987/88*, S. 93–94.

mit „Bild, Bildnis“ übersetzen, sondern auch mit „Traumbild, Phantasiebild und Ideal“. Dürers Selbstbildnis als Christus ist somit wie das Selbstbildnis von 1498 zu verstehen als Wunschvorstellung oder „*vero simile*“ der sozialen Sonderstellung eines hervorragenden Künstlers der Neuzeit, der sich aber zugleich mit diesem Bildnis ein „ewiges“ Denkmal setzt⁷⁷.

Den Gedanken, daß einem großen Künstler ewiger Ruhm zustehe, setzte Dürer bereits 1494 in seiner Orpheuszeichnung um. Die Vergänglichkeit des sinnlichen Menschen und die Unsterblichkeitshoffnung durch Geist und Tugend wurden sodann zu zentralen Motiven in Dürers Werk bis hin zu den Humanistenportraits. So wie Dürer in jenen Bildnissen antike Steintafeln mit antiker Kapitalis verwendete, durch welche er Unsterblichkeit evozierte, so griff er im Münchener Selbstbildnis den Christustypus der Ikone auf, welche durch ihren vorbildhaften und uralt-heiligen Charakter ebenfalls die ewige Memoria garantieren soll. Auch durch das Paragonemotiv der unvergänglichen Farben in der Inschrift verwies Dürer auf sein Anliegen, sich ebenso unvergänglich der Nachwelt zu überliefern.

Durch den Rückgriff auf die Ikone thematisierte Dürer das christliche Bild schlechthin und betonte die Abbildhaftigkeit seines Werkes. So ist denn auch sein Selbstbildnis als Christus nicht als wörtlicher Ausdruck des *Alter Deus* zu verstehen, womit der Bildbegriff gesprengt würde, sondern als höchste Hoheitsform, um die Geistigkeit und Vorbildlichkeit seiner Person im Bild zu erfassen. Deshalb wohl wurde ihm im Dürerlob auch nie der Titel des „*alter Deus*“ verliehen. Dürer hat auch später in seinen Humanistenportraits die Abbildhaftigkeit immer betont und nie versucht, eine Identität von Abgebildetem und Abbild in irgendeiner Weise zu fordern. Den Christuskopf kann man somit nur im Bereich der beliebtesten Humanistendisziplin, der Rhetorik, als humanistisches Bravourstück erklären.

Wie einst das römische Gesetz dem Fürsten Ewigkeit zusprach: „*Rex qui numquam moritur, dignitas non moritur*“⁷⁸, so beanspruchte Dürer als hervorragender Künstler nun diese Forderung. Nur mit dem Selbstbildnis als Christus, nicht als arbeitender Künstler (in einer vergänglichen Welt), wurde ihm dies schließlich möglich. Denn nur im Christushaupt sind alle Dinge unvergänglich und ewig, und nur das Christushaupt kann als größtes Hoheitszeichen Dürers ewige Memoria garantieren. Um mit den Worten des Cusanus zu sprechen, ist in Dürers „Ikone“ die Form aller Formen und das Angesicht der

⁷⁷ Offensichtlich lösten sich diese Ansprüche nach 1500 in Wirklichkeit ein, denn nach 1500 bricht Dürers Serie von autonomen Selbstbildnissen ab und er zeigt sich nurmehr in Assistenz. Hatten die Selbstbildnisse ihren Zweck und ihre Wirkungsabsicht damit erreicht?

⁷⁸ E. Kantorowicz, *The kings two bodies*, Princeton 1957, S. 314 und 383 f. Erasmus schreibt am 19. Juli 1523 an Pirckheimer und scheint sich darauf zu beziehen: „*Durero nostro gratulor ex animo, dignus est artifex qui numquam moriatur*“.

Angesichte bildlich faßbar gemacht⁷⁹. Bedarf es einer außerordentlichen Schöpferkraft, diesen Anspruch einzulösen, so ist, nach seinem eigenen Künstlerverständnis, nur der dominierende Künstler Dürer dazu fähig. Wurde ihm bereits 1500 die Bezeichnung „alter Apelles“ durch Celtis in dessen Elogium zuteil, so wußte Dürer, da von Apelles kein Bild, nur dessen Ruhm überliefert war, um die Vergänglichkeit auch seiner Bilder. Trotzdem aber war er bemüht, sich wie Apelles unsterblichen Ruhm zu verschaffen und dadurch seine Bilder zu überleben.

Im Jahre 1500, als Celtis als neuer Horaz, Ovid und Martial auftrat, stellte sich Dürer ihm zur Seite als der Neue Apelles. 1508, nach dem Tode Celtis, traten Dürer und Celtis wieder zusammen auf, diesmal im Bild „Marter der Zehntausend“ (Abb. 15), das Friedrich der Weise bestellt hatte. Celtis war der Schützling Friedrichs und auch Dürer hätte er gerne für sich gewonnen; nur deshalb war es Dürer erlaubt, sich mit seinem Freund so zentral im Bilde zu zeigen. Dieses Bild wird so zur Bestätigung der geistigen Führerschaft des bedeutendsten Dichters und Malers der Zeit, welche wie der Herrscher, den Weg in eine neue Zeit weisen.

Benutzte Dürer im Selbstbildnis von 1500 den Christuskopf als größtes, denkbare Exemplum, um den Anspruch seiner geistigen Führung in der Art eines gemalten Lehrbuches zu formulieren, so verzichtete er in der Folge darauf. Dürers Figur selbst ist offenbar zur Hoheitsform geworden, wenn er damit ausschließlich seine größten Schöpfungen „signierte“.

So tritt er in der „Anbetung der heiligen drei Könige“ 1504 (Abb. 16) als der prachtvollste und großartigste König auf⁸⁰. Im „Rosenkranzbild“ von 1506, seinem damals berühmtesten Werk, mit dem er sich den Ruhm als Maler in Italien sichern wollte, wohnt Dürer in realer Teilhabe dem Geschehen bei. Er trägt den Cartellino, welcher seinen Ruhm verkündet: „In einem Zeitraum von fünf Monaten schuf der Germane Dürer dieses Bild“. Im Heller Altar von 1507/09 tritt Dürer im Mittelbild „Himmelfahrt und Krönung Marias“ auf und

⁷⁹ De visione Dei (s. Anm. 72), S. 45 und 16. Trotz der in Anm. 72 geäußerten Unklarheit der Beziehung Dürers zu Cusanus und der deshalb gebotenen Vorsicht in der Schilderung möglicher Abhängigkeiten, möchte ich eine weitere bemerkenswerte Stelle zitieren. „Du Herr, . . . hast die gesamte Welt erschaffen, als seist Du ein Maler, der verschiedene Farben mischt, um schließlich sich selbst abbilden zu können, mit dem Ziel, ein Selbstbildnis zu besitzen, an dem er sich ergötzt und in dem seine Kunst Ruhe findet. Da er selbst als einer nicht vervielfältigt werden kann, möchte er doch wenigstens auf eine Weise, in der es möglich ist, in der höchsten Ähnlichkeit vervielfältigt werden. Er fertigt aber viele Abbilder an, da die Ähnlichkeit seiner unendlichen Kraft sich nur in vielen auf möglichst vollkommene Weise entfalten kann“ (S. 78). Dürer ist es offenbar gelungen, daß sich seine Kraft nicht in vielen sondern in einem Abbild auf möglichst vollkommene Weise entfalten konnte. Denn wie Cusanus weiterfährt, ist Christus „das vollkommenste Ähnlich-Bild des nicht multiplizierbaren Gottes“.

⁸⁰ Ich vermute, daß auch dieser Kopf ideal konstruiert ist, denn nur so läßt sich der mit Gewalt ins Profil gedrehte Kopf erklären.

hält eine Schrifttafel in unvergänglichem Stein, welche wieder seinen Ruhm verkündet. Im „Allerheiligenbild“ (Abb. 27) schließlich wird diese Tafel noch monumentaler, und Dürer steht neben seinem eigenen Denkmal. Wie im Heller Altar befindet er sich in der gemalten Landschaft und blickt zum Betrachter. Er selbst ist nicht am fingierten (bildhaften) Ereignis anwesend, sondern verweist beide Male darauf, daß er als Künstler diese Szene erfunden und in mühevoller Arbeit erschaffen hat. In diesen Bildern soll kein reales Geschehen erfaßt werden; sie sind Produkte des genialen Künstlers, durch dessen Geist und Können entstanden. Das gemalte, außerordentliche Bild ist nun das Hoheitszeichen der herausragenden Künstlerschaft Dürers, auf welche er immer durch den Cartellino verweist.

Nur durch das Ingenium und die allesvermögende Hand, welchen Dürer im Münchener Selbstbildnis von 1500 ein Denkmal setzt, können große Bilder entstehen, welche durch ihren Reichtum an Erfindung (*innovatio*) und ihre hohe künstlerische Qualität auf den Ruhm ihres Schöpfers hinweisen.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Reproduktion nach: F. Winzinger, Zs. f. KW. 8, 1954, S. 53.
 Abb. 2: Reproduktion nach: H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien 1935.
 Abb. 3: Reproduktion nach: E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1985, S. 180.
 Abb. 4: Byzantinische Mosaikikone, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Skulpturengalerie.
 Abb. 5: Bayerische Staatsgemäldesammlung München, Konstruktionsschema des Autors.
 Abb. 6: Zeichnung Dresdener Skizzenbuch Nr. 12, Reproduktion mit Erlaubnis der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, nach: W. L. Strauss, *The Human Figure by Albrecht Dürer, The complete Dresden Sketchbook*, New York 1972, Nr. 12.
 Abb. 7: Zeichnung Dresdener Skizzenbuch Nr. 28, wie oben, Nr. 28.
 Abb. 8: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.
 Abb. 9: Ebenda.
 Abb. 10: Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
 Abb. 11: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.
 Abb. 12: Ebenda.
 Abb. 13: Ebenda.
 Abb. 14: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig.
 Abb. 15: Kunsthistorisches Museum Wien.
 Abb. 16: Uffizien Florenz, Gab. Fotografice Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Firenze.
 Abb. 17: Kunsthistorisches Museum Wien.