

Christus als *alter ego*

Albrecht Dürers *Selbstporträt im Pelzrock* –
eine gemalte Bildtheologie

Martin Kirves

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Diese Publikation ist auf der Webseite von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access)

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009130>

Christus als *alter ego*

Albrecht Dürers *Selbstporträt im Pelzrock* – eine gemalte Bildtheologie

Das Wagnis: Das Grundwort [Ich-Du] kann nur mit dem ganzen Wesen gesprochen werden; wer sich drangibt, darf von sich nichts vorenthalten; und das Werk duldet nicht, wie Baum und Mensch, daß es in der Entspannung der Es-Welt einkehre, sondern es waltet: - diene ich ihm nicht recht, so zerbricht es, oder es zerbricht mich.

Martin Buber

I. Der ‚Böse Blick‘

Gerät in der Alten Pinakothek München Albrecht Dürers *Selbstporträt im Pelzmantel* (Abb. 1) in den Blick, entfaltet es bereits aus der Ferne eine Attraktionskraft, der wir uns kaum zu entziehen vermögen. Nähern wir uns – derart angezogen – dem Bild, schlägt es uns gänzlich in seinen Bann, wobei die bindende Kraft in Dürers Blick kulminiert. Es bedarf regelrecht einer Anstrengung, sich wieder vom Gemälde abzuwenden. Dabei ist die Betrachtung selbst keineswegs etwas, dass sich ohne weiteres als ästhetischer Genuss, in dem wir aufgehen würden, beschreiben ließe, vielmehr werden wir beim Betrachten selbst in den Blick genommen und – so die zusehends stärker anwachsende Empfindung – auf eine Art und Weise durchschaut, die in Bereiche vordringt, welche dem Blick des Anderen normalerweise verschlossen bleiben. Lassen wir uns auf die Bildwirkung ein, werden wir – ob wir dies wollen oder nicht – in unserer Intimität angetastet; wir werden – so das keineswegs einzig angenehme Gefühl – auf unerklärliche Weise vor uns selbst bloßgestellt, als ob wir vor einem Richter sitzen würden, dem nichts verborgen bleibt, da er bereits alles weiß.

Indem uns das Bild derart in seinen Bann schlägt und *nolens volens* durchdringt, entfaltet es eine uns ins Innerste treffende, gleichsam magische Wirkung. Um diesen ‚bösen Blick‘ auszulöschen, hat ein Attentäter im Jahre 1905 versucht, Dürer mit einem spitzen Gegenstand die Augen auszukratzen, so zumindest berichtet es der zeitgenössische Kunsthistoriker Henryk Ochenkowsky, der hervorhebt, es müsse sich um ein „[...] Individuum [gehandelt haben], welches den scharfen Blick Dürers nicht aushalten konnte [...]“¹. Der Schaden habe aber einzig den Firnis in Mitleidenschaft gezogen. Da der Vorfall aber weder im Museum aktenkundig geworden ist noch eine Zeitungsmeldung davon berichtet, hat dieses Attentat möglicherweise gar nicht stattgefunden, wodurch der symbolische Gehalt der Anekdote jedoch keineswegs geschmälert wird: Sie zeugt umso mehr von der Intensität des durchschauenden bannenden Blicks, dem wir uns bildintern eben nur entledigen können, indem wir ihn auslöschen. Zudem verdeutlicht die Anekdote, wie sehr uns Dürers Bild auch nach über 500 Jahren existentiell betrifft. Es ist eben kein bloß historisches Zeugnis, das einzig Aufschluss über eine vergangene Epoche bietet, die auf diffuse Weise unser heutiges Selbstverständnis mitgeprägt hat; das Bild geht uns unmittelbar an und stellt – wie oben angedeutet – uns selbst auf den Prüfstand.

¹ Henryk Ochenkowsky, *Die Selbstbildnisse von Albrecht Dürer. Ein Beitrag zu seiner Datierung*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 34, 1911, S. 423-437, hier S. 424. Zum vermeintlichen Attentat siehe: Harald Klinke, *Dürers Selbstportrait von 1500. Die Geschichte eines Bildes*, Norderstedt 2004, S. 95-99.



Abb. 1 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, 1500, Alte Pinakothek München

Dass uns Dürers Selbstporträt auf existentielle Weise betrifft, erscheint zunächst paradox, da es sich – wie immer wieder zurecht hervorgehoben – um eine hochrepräsentative Selbstdarstellung handelt, die als solche doch auf den äußeren Anschein abzielt. So ist die marderverbrämte Schabe zu Dürers Zeiten ein Zeichen hoher Reputation gewesen, da es ausschließlich Ratsmitgliedern gestattet war, ein solches Kleidungsstück zu tragen. Vor diesem Hintergrund wurde dafür argumentiert, das Gemälde sei nicht – wie die Inschrift mitteilt – im Jahre 1500 geschaffen worden, sondern 1509, da Dürer erst dann Ratsherr geworden ist und es, gemäß einer freilich etwas später erlassenen polizeilichen Kleiderordnung, sogar unter Strafe stand, ohne diesen Rang innezuhaben, eine marderverbrämte Schabe zu tragen.² Die Schabe verdeutlicht mithin, dass es Dürer um seine Stellung in der Welt geht, um sein Bild von sich, mit dem er sich selbst nach außen hin repräsentiert. Und dies betrifft bei weitem nicht allein die Kleidung, sondern auch Dürers Gestalt. Damit kommen wir zum wesentlichen Aspekt des Bildes, der bisher nicht zur Sprache kam und der doch mit der ersten Betrachtung offensichtlich vor Augen steht: Dürers Antlitz erscheint als das Antlitz Jesu Christi. Stünde nicht Dürers Name daneben, sähen wir – wie überspitzt formuliert wurde – einzig Christus und wüssten nicht, dass es sich überhaupt um Dürer handelt.³

Dem eröffneten Gedankengang der Selbstrepräsentation folgend, idealisiert sich Dürer auf nicht zu überbietende Weise: Er stellt sich selbst als Heiland dar, der mit seiner Hand einen Segensgestus vollführt.⁴ Eine größere Anmaßung ist wohl kaum denkbar, weshalb Dürer, bis in die jüngste Zeit hinein, Blasphemie unterstellt worden ist, beziehungsweise das Offensichtliche, das Erscheinen Dürers als Christus, kurzerhand geleugnet wird, da

² Philipp Zitzlsperger, *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008, S. 71-74. Zuvor legt der Autor ausführlich den Status der Pelzschabe dar (S. 26-47), um anschließend auf ihre Bedeutung als Rechtssymbol einzugehen (S. 85-99) und dieses anhand von Dürers Selbstbildnissen zu untersuchen (S. 104-117). Die Kleidung der Selbstporträts von 1493 und 1498 wird ebenfalls kostümgeschichtlich eingeordnet (S. 10-21).

³ Elena Filippi, *Denken durch Bilder. Albrecht Dürer als „philosophus“*, Münster 2013, S. 98. Auch Leo Koerner berichtet von der Seherfahrung, auf den ersten Blick Christus zu gewahren und dann erst Dürer zu erkennen: Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago u.a. 1993, S. 72.

⁴ Auf die Entsprechung von Dürers Handhaltung zum Segensgestus des *Salvator mundi* hat bereits Erwin Panofsky hingewiesen (Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, Frankfurt a. M. 1978, S. 57), was Hans Dittscheid aufgreift (Hans Dittscheid, *Συμμόρφος της εικόνας του υίου (Brief des Paulus an die Römer 8, 29). Zu einem typologischen Verständnis von Dürers Selbstbildnis in München aus dem Jahr 1500*. In: *Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Karl Möseneder u. Gosbert Schüssler, Regensburg 2002, S. 63-80, hier S. 69), der in der Geste zugleich den Vollzug des Kreuz-Schlagens sieht (S. 76).

dies doch blasphemisch sein müsse. Da der Eindruck der Anmaßung aber dennoch bleibt, wird Dürer eine gewisse Arroganz und narzisstische Selbstbezüglichkeit attestiert.⁵

Die eigentliche Impertinenz des Bildes ist aber weit frappierender: Es trifft uns im Innersten, obwohl wir doch ganz offensichtlich eine einzig auf Außenwirkung zielende anmaßende Selbstinszenierung betrachten, dessen Wirkung gerade darauf beruht, vom eigenen Inneren abzusehen. Wir werden von einer Lüge bloßgestellt, die für sich selbst moralische Integrität beansprucht. Um dem ein Ende zu setzen, muss der ‚böse Blick‘ ausradiert und die anmaßende Macht des Bildes gebannt werden. Diese Aversion ist eine durchaus natürliche Reaktion auf das durchschauende Ergriffen-Werden seitens des Bildes. Wer sie in keiner Weise erfährt, hat den aus dem Bild heraus gerichteten Blick nicht auf sich wirken lassen, was jedoch die Voraussetzung dafür ist, den Bildsinn zu erschließen.

Da die latente Aversion aus einem Durchschaut-Werden resultiert, schließt die Bildbetrachtung eine Selbstbetrachtung ein, die gerade mit der Einsicht eröffnet wird, dass die zumindest unterschwellig gegebene Aversion eben nicht die Reaktion auf einen ‚bösen Blick‘ ist, sondern diese in uns selbst gründet, wobei – wie sich noch zeigen wird – dem Bild die Kraft zukommt, dieses Negative vermittels des Bildes ins Positives zu transzendieren. Wird der vom Bild gestellten Aufgabe, durch die (Selbst-)Aversion hindurchzugehen, aus jedoch ausgewichen, bleibt diese allerdings als subkutane Wirkung des Bildes präsent. Zu ihrer Entschärfung wird die Lesart der Selbstinszenierung entwickelt, die in die Kategorie des Schauspiels fällt und Dürers Selbstporträt als Rollenporträt *avant la lettre* perspektiviert. Der durchschauende Blick ist mitsamt seines prätendierten moralischen Anspruchs dann nicht als solcher ernst zu nehmen, sondern gehört zur gespielten Rolle, die aufgeführt wird, um in der Gesellschaft zu reüssieren,

⁵ Hugo Kehrer, *Dürer-Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse*, Berlin 1934, S. 39. Kehrer mahnt gar dazu, „man solle lieber nicht mehr von einem Christusbild reden“ (S. 40). Vgl. dazu auch: Friedrich Winkler, *Albrecht Dürer. Leben und Werk*, Berlin 1957, S. 80f. In dasselbe Horn bläst Donat de Chapeaurouge, der betont, „[...] daß Stolz und Hochmut den Künstler bewegten, sich christusähnlich zu malen“, um dann festzuhalten: „Den Menschen auf Erden zu zeigen, daß diese zu Christus gemachte Person bei weitem von höherem Rang sei als alle Menschen in ihrer Umgebung, ist die Absicht“ (Donat de Chapeaurouge, *Der Christ als Christus. Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49 (1987/88). S. 77-96, hier S. 93f.). Joseph Koerner diagnostiziert eine letztlich narzisstische Selbstliebe, die mit der Gottesliebe koinzidiere (KOERNER 1993, S. 103f.). Dieser Pathologisierung folgend bemerkt Rudolf Preimesberger, das Bild wäre „nicht ganz frei von narzißtischen Zügen“ (Rudolf Preimesberger, „...proprijs sic effingebam coloribus...“. *Zu Dürers Selbstbildnis von 1500*. In: *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Hrsg. v. Herbert L. Kessler u. Gerhard Wolf, Bologna 1998, S. 279- 300, hier S. 283), was dann wiederum von Gerhard Wolf aufgegriffen wird (Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 265). Die angeführte Literatur ist einzig eine Blütenlese des Eindrucks anmaßender Selbsterhöhung angesichts von Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock*.

was uns als Betrachter gar nicht existenziell betrifft.⁶ Unter dieser Perspektive wird der Blick jedoch depotenziert und das Bild zum Verstummen gebracht. Der Blick wird seiner eigentlichen Bannkraft beraubt, auch wenn die Augen nicht wortwörtlich ausgekratzt werden. Aber ist die Wirkung des Bildes dadurch tatsächlich ‚weginterpretiert‘ worden oder bleibt sie nicht dennoch auf eine freilich verdrängte Weise virulent?

Die vom Eigentlichen des Bildes absehende Interpretation ist eine letztlich nicht das Bild, sondern uns selbst blind machende Schutzmaßnahme, die – lassen wir uns tatsächlich vom Bild in den Blick nehmen – zu bröckeln beginnt und einer Einsicht in uns selbst weicht, ganz so wie es Dürer – auf sich bezogen – vor Augen stellt. Um diesen Bildgehalt zu explizieren, begeben wir uns in die Bildbetrachtung hinein.

II. Der präzise Blick

Das Gemälde zeigt Dürer vor einem schwarzen Fond als streng bildparallel ausgerichtetes Büstenporträt. Dabei bildet seine gesamte Erscheinung eine in sich geschlossene Form. Das *en face* dargestellte Gesicht verbindet sich vermittels der üppig über die Schultern fallenden Lockenpracht mit dem Oberkörper, während dieser nach unten hin von den eine Sockelzone ausbildenden Armen abgeschlossen wird, so dass eine einzige, die gesamte Figur umfassende Kontur entsteht, auch wenn diese nicht als konkrete Linie in Erscheinung tritt. Diese Einheitswirkung wird durch die reduzierte Farbigkeit zusätzlich forciert. Insbesondere die Brauntöne etablieren ein dichtes Beziehungsgeflecht: Von den Augen ausgehend, findet sich das Braun in Augenbrauen und Bart, die durch ihren anmutig eleganten Schwung zum Braun der Haare hinüberleiten und sich ihrerseits farblich mit dem Mantel und dem tonal ausdifferenzierten Braun seines Pelzbesatzes verbinden.

⁶ Dementsprechend wird Dürer bis heute unterstellt, er habe sein Selbstbildnis ausschließlich aus Geltungsdrang angefertigt. Neben den bereits angeführten Aussagen sei hier für Dürers vermeintlich rein innerweltliche Zielsetzung exemplarisch Daniel Hess zitiert: „Nicht Religiosität und Frömmigkeit erweisen sich als die Ideale, sondern Ruhm und gesellschaftliche Anerkennung [...]. Dürer zeigt sich in seinem Selbstbildnis weder als göttlicher Künstler, noch ist das Bildnis Ausdruck seiner Imitation Christi. Vielmehr ist es größtes denkbare Exemplum und Hoheitsform für Dürers Anspruch auf eine geistige Führung und gesellschaftliche Bedeutung“ (Daniel Hess, *Dürers Selbstbildnis von 1500. „Alter Deus“ oder Neuer Apelles?* In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Hamburg*, 77 (1990), S. 63-90, hier S. 64). Ihm folgend resümiert Harald Klinke: „Der Grund für die Darstellung als Christus ist aber wohl weniger in seiner Frömmigkeit, als eher in Dürers übermütigem Zukunftsoptimismus zu finden, in seinem gewollten sozialen Aufstieg und dem damit verbundenen Aufstieg in der Bildhierarchie“ (KLINKE 2004, S. 33).

Das von zwei schwarzen Streifen flankierte Weiß der gepufften Ärmel und das Weiß des Hemdansatzes, der zwischen dem Marderpelz dreiecksförmig sichtbar wird, ist ein dezenter farblicher Kontrapunkt, der die bestimmende Brauntonalität nicht alteriert, sondern geradewegs hervorhebt und verhindert, dass die stärker verschattete rechte Seite im Dunkeln diffundiert. Zudem erzeugt die ornamentale Ausformung der Ärmel mit ihren eine Bildtiefe generierenden Einschlitzungen ein visuelles Ereignis, das den im Vergleich zur intensiven Wirkung des Gesichts eher monotonen Bereich des Körpers zusammen mit dem Marderpelz belebt. Selbst wenn der Blick nicht dort gebunden bleibt, sondern stets zu Dürers Gesicht zurückkehrt, bestimmen die Ärmelverzierungen dennoch die Peripherie unseres Sehfeldes und etablieren durch ihre Links-Rechts-Entsprechung ein zusätzliches symmetrisches Moment, wodurch die ausgeprägte Gesamtsymmetrie weiter stabilisiert wird, die für die hoheitsvolle Einheitswirkung von Dürers Gestalt maßgeblich ist.⁷

Der einzige farbliche Unterschied, der die Einheitsform mit einem Kontrast durchzieht, ist die Differenz des Inkarnats zur Brauntonalität. Dabei wird das Inkarnat des durch den Fall der Haare ohnehin gelängten Gesichts vom Hals verlängert und von der Hand, auf die der den Hals freigebende V-Ausschnitt des Mantels zuläuft, wieder aufgegriffen. Es bildet also keineswegs die Einheitsform relativierende farbliche Inseln aus, sondern bestimmt die für den Bildgehalt entscheidende Mittelachse, so dass der farblich harmonisierende Kontrast selbst Teil der Einheitsform ist, zumal dieser durch ein Wechselspiel der Hautfarbe mit der Brauntonalität vermittelt wird. Schließlich findet sich im Gesicht mit dem das Inkarnat durchscheinenden Bart, den Augenbrauen und nicht zuletzt den bannenden Augen – also im semantischen Fluchtpunkt des Bildes – das Braun, während vor allem die Locken von denselben weißgehöhten Lichtern durchzogen sind, wie sie sich auch im Gesicht, insbesondere auf der Stirn und dem Nasenrücken, finden. Auch ist die Hautfarbe der Hand dem Inkarnat des Gesichtes gegenüber farblich der Brauntonalität angeglichen, was – wie maltechnische Untersuchungen belegen – von Dürer so geschaffen worden ist.⁸ Durch diesen Binnenkontrast des Inkarnats bleibt die Fokussierung auf das Antlitz gänzlich unangetastet.

Aufgrund der vermittelnden Rückbindung des Inkarnats an die Brauntonalität wird die Einheitsform als solche nicht angetastet und dennoch ein Kontrast etabliert, der die

⁷ Dementsprechend hebt Wilhelm Waetzold angesichts von Dürers Selbstporträt hervor: „Das Feierliche ist stets eine Nebenfrucht des Symmetrischen, wie alle Maler wissen“ (Wilhelm Waetzold, *Dürer und seine Zeit*, Wien 1935, S. 37).

⁸ Ausst.-Kat DÜRER 1998, S. 315.

dominierende Mittelachse innerhalb der Einheitsform hervorhebt und aus dem zugleich die immense Präsenzwirkung Dürers hervorgeht, der unmittelbar gegenwärtig zu sein scheint: Während die schwarzen Streifen der Ärmelverzierungen Dürers Gestalt an den dunklen Fond zurückbinden, wird mit dem von den schwarzen Streifen eingerahmten Weiß und insbesondere dem hell aufstrahlenden weißen Dreieck des Ausschnitts zugleich der höchstmögliche Kontrast zum Fond erzeugt, so dass sich Dürers Gestalt aus dem schwarzen Grund heraus zu konkretisieren scheint. Dabei wird durch den Binnenkontrast zwischen Brauntonalität und Inkarnat das Braun seinerseits zum rahmenden Fond, vor dem Dürers eigentlicher Körper aus Fleisch und Blut gegenwärtig wird. Auch wenn Dürer äußerlich gänzlich unbewegt ist, kommt er durch seine Konkretion aus dem dunklen ‚Nichts‘ heraus doch auf uns zu und wird unmittelbar vor uns in Lebensgröße präsent.⁹



Abb. 2 Albrecht Dürer, *Hieronymus Holzschuher*, 1526, Gemäldegalerie Berlin

Und diese Gegenwartigkeit wirkt höchst lebendig. Scheinbar jede Unebenheit der Haut ist mit dem Pinsel herausmodelliert worden. Betrachten wir die Stirn und Wangenpartien, die doch relativ glatte Gesichtsf Flächen sind und bis dato in der Porträtmalerei auch so behandelt wurden, verdeutlicht der nahsichtige Blick, dass Dürer jedes Phänomen der Haut in seiner jeweiligen Beleuchtung akribisch zur Darstellung bringt – scheinbar nichts wird übergangen und nichts geschönt, was umso auffälliger wird, wenn Dürer einen älteren Mann, wie Hieronymus

⁹ Durch Pupillenabstandsmessung konnte ermittelt werden, dass Dürers Kopf genau lebensgroß ist. Damit ist sein Selbstporträt das erste Porträt im Maßstab 1:1 (FILIPPI 2013, S. 92, 100).

Holzschuher, porträtiert (Abb. 2), dessen Physiognomie bis in die kleinsten Falten hinein modelliert wird.

Wie kein Maler zuvor erschließt Dürer die Tiefe der Oberfläche. Auch in der nahsichtigen Betrachtung bleibt der Eindruck bestehen, einzig das Dargestellte zu betrachten. Es löst sich nicht in Malerei auf, aus der, bei einem gewissen wiedergewonnenen Abstand, das Dargestellte optisch abermals emergieren würde; wir verbleiben bei der Betrachtung des Dargestellten, sehen die Haut und die Härchen eines wie lebendig wirkenden Menschen. Wir können zwar unsere Perspektive umstellen und das Dargestellte bewusst als Malerei gewahren und doch müssen wir uns zu dieser Wahrnehmung geradewegs zwingen, indem wir bewusst vom Dargestellten absehen, während bei Bildern, die nicht eine derartige Oberflächentiefe aufweisen, es sich genau umgekehrt verhält und wir in die nahsichtig betrachtete Malerei das Dargestellte hineinimaginieren müssen, um es zu gewahren. Damit geht Dürers Realismus mit einer zuvor nicht gesehenen Authentizitätswirkung einher. Die Malfläche geht gänzlich in der physischen Plastizität auf und wird zur realen Erscheinung Dürers –eine bildliche Epiphanie einer selbst.¹⁰ Das Bild wirkt, als ob es gar nicht von Menschenhand geschaffen worden wäre, was wesentlich zu seiner Bannkraft beiträgt.¹¹



Abb. 3 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, 1500, Detail

¹⁰ „Der Bildcharakter“, so Rudolf Preimesberger, „tritt zurück, der Wirklichkeitscharakter verstärkt hervor“ (PREIMESBERGER 1998, S. 282).

¹¹ Joseph Koerner hebt hervor, dass alle Zeichen des menschlichen Gemacht-Seins ausgelöscht seien, wodurch eine „visual allusion to the vera icon“ entstehe (KOERNER 1993, S. 85).



Abb. 4 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, 1500, Detail

Die bei der Modellierung des Gesichts gewährte Oberflächentiefe kommt auch bei der Gestaltung der Haare zum Tragen (Abb. 3). Beim Bart ist schier jedes Härchen einzeln sichtbar, als ob das Bild einen Lupeneffekt hätte, durch den das lebensgroße Gesicht Dürers überdeutlich gegenwärtig ist und uns die authentische Realität seiner Erscheinung auf minutiös nachvollziehbare Weise präsentiert wird – ein Fotorealismus *avant la lettre*, der seinerseits die Bannkraft des Bildes steigert.

Auch beim Haupthaar sind im äußeren Bereich einzelne sich kringelnde Härchen zu sehen, so dass bei den Locken ebenfalls der Eindruck entsteht, die einzelnen Haare innerhalb der gewundenen wellenförmigen Strähnen zu gewahren, die sich kaskadenartig über die Schultern ergießen und dort, wo sie auslaufen, durch eine kraftvolle innere Spannung wieder nach oben ringeln. Wie in der Gischt des Wassers bricht sich in der Kaskade der Locken das beinahe gilden wirkende Licht, das mit der goldenen Inschrift korrespondiert und mit den Reflexionen der Augen und der Fingernägel ein Bezugsgeflecht an Lichtphänomenen etabliert. Vor dem Dunkel des Bildgrundes wird die hell aufstrahlende Lockenkaskade zum visuellen Ereignis. Es entsteht ein mit der inneren Ruhe des Gesichtes kontrastierendes Vibrato, das eine Lebendigkeitswirkung – eine *vivezza* – freisetzt, um einem Schlüsselterminus der italienischen Kunsttheorie der Renaissance anzuführen.¹² Auch wenn die Locken der ‚lebendige‘ Rahmen des Gesichtes

¹² Zur ‚vivezza‘ als Topos der italienischen Kunsttheorie siehe: Fredrika H. Jacobs, „*The Living Image*“ in *Renaissance Art*, Cambridge 2005, insb. S. 16-61.

sind, gehören diese dennoch genuin zu Dürers Person, was durch den asymmetrischen, auf die Stirn fallenden Haarwirbel eigens hervorgehoben wird (Abb. 4). Damit sind die Haare zugleich eine Externalisierung des Inneren, die vor Augen führt, dass das wie entrückt wirkende Antlitz keineswegs apathisch, sondern von einer im Blick kulminierenden höchsten inneren Lebendigkeit erfüllt ist.

Der in seiner Phänomenfülle kaum zu steigernde Marderfellbesatz präsentiert die Tiefe der Oberfläche schließlich als tatsächlich dargestellte Tiefe. Dürers Finger greifen in den Pelz hinein, wobei der Mittelfinger sanft von Härchen umspielt wird. Damit verweist die dargestellte Berührung auf die taktile Qualität des Bildes. Die Tiefe der Oberfläche bewirkt, dass wir das Dargestellte beim Sehen zugleich sehend ertasten. Uns teilt sich die Haptizität der jeweiligen Stofflichkeit mit, was durch das Berühren des Marderfells innerbildlich thematisiert wird: Das Gewahren der sich aus einzeln wahrnehmbaren Härchen zusammensetzenden, in sich changierenden Fellstruktur ist – wie es die Finger im Bild veranschaulichen – zugleich ein Ertasten des Fells, so dass das Tasten im Sehen kopräsent ist. Indem die Bildgegenstände in der Tiefe ihrer Oberfläche zur Darstellung kommen, aktiviert Dürer folglich zugleich den Tastsinn, so dass die Gegenstände auf eine sinnlich erweiterte Weise in ihrer phänomenalen Fülle gewahrt werden, was wiederum die Lebendigkeitswirkung erhöht und das Dargestellte umso authentischer erscheinen lässt.

Die Tiefengestaltung der Oberfläche erfolgt aber nicht allein durch die treffsichere Gestaltung des einzelnen kleinsten Details; das Einzelne tritt als Epiphänomen eines Materialverbundes in Erscheinung, so dass dieser seinerseits als ein aus der Tiefe der Oberfläche hervorgehender Zusammenschluss einzelner Entitäten gewahrt wird, die jeweils für sich betrachtet werden könnten, was ihre jeweilige Einzigartigkeit innerhalb des Verbundes offenbaren würde, wodurch dem Einzelnen eine Dignität zuwächst. Durch die beschriebene intrinsische Ausdifferenzierung des dargestellten Materials wird die betrachtete Stofflichkeit zum ästhetischen Erlebnis, dem zugleich eine ethische Dimension eingeschrieben ist, auf die an anderer Stelle zurückzukommen sein wird.

Insbesondere der Marderpelz weist eine das je Einzelne in seiner spezifischen Qualität hervorhebende Mannigfaltigkeit feinsten Nuancierungen der Farbigkeit, der Länge und der Ausrichtung der Härchen auf. Dürer selbst hat diese Malweise als ‚fleisig kleiblen‘ bezeichnet.¹³ Im sogenannten ‚Ästhetischen Exkur‘ fordert Dürers dazu auf, das bereits

¹³ Hans Rupprich (Hrsg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass*. Band I-III., Berlin 1956-69, Bd. I, S. 72. Vgl. dazu: Bruno Heimberg, *Zur Maltechnik Albrecht Dürers*. In: Ausst.-Kat.: *Albrecht Dürer. Die Gemälde*

gemalte Antlitz bis ins Letzte zu verfeinern: „Dan dy aller kleinsten ding der jtzgemelten ding, dy sind gantz genaw zw durch suchen als dy eckle der awgen, dy naspelle, dy lebsen des mundes vnd der gleichen dy kleinern ding durch das gantz angesicht“. Abschließend mahnt er dazu: „Man soll dy aller kleinsten rüntzelen vnd ertein nit awssen lassen [...]“.“¹⁴

Das ‚Kleiblen‘, das die „allerkleinsten Runzelein und Ertlein“ berücksichtigt, ist eine Steigerung der von den frühen Niederländern, insbesondere von Jan van Eyck und Rogier van der Weyden, begründeten Feinmalerei, die im Zeichen eines neuen Erschließens der sichtbaren Welt stand und daher ein entscheidendes Merkmal der Renaissance ist. Auch wenn diese Malweise in späteren Zeiten einer barocken Virtuosität oder einer modernen Emanzipation von der Gegenständlichkeit als reine Fleißarbeit und sklavischer Nachahmung in Verruf geraten ist, ist das ‚Kleiblen‘ – wie das Selbstbildnis Dürers vor Augen führt – weit mehr als eine obsessive Akkuratess, die mit falschen Mitteln zur Wahrheit vorzudringen sucht und doch einzig der Oberfläche verhaftet bleibt. Wie sich noch zeigen wird, dringt Dürer gerade durch das ‚Kleiblen‘ vermittle der Körperlichkeit in die der Körperlichkeit zugrundeliegende Tiefe vor. An dieser Stelle kann jedoch bereits festgehalten werden, dass durch die Authentizitätswirkung des ‚Kleiblen‘ dem Einzelnen eine Allgemeingültigkeit zuwächst: Indem wir eben *diesen* Pelz betrachten, der durch die authentische Darstellung der Fülle seiner Phänomene in seiner Einzigartigkeit vor Augen steht, betrachten wir damit zugleich den Pelz als solchen. Ein Pelz ist eben so und nicht anders beschaffen, was uns kein weiteres Exemplar deutlicher vor Augen führen könnte. In dieser Hinsicht ist *dieser* Pelz eben zugleich der Pelz *als solcher* und dies gilt *a fortiori* auch für Dürer. Gerade indem Dürer auf eine nicht zu steigernde Weise in seiner Individualität zur Darstellung kommt, gewahren wir in ihm zugleich den Menschen im Allgemeinen, schließlich ist der Ausdruck höchster Individualität der Wesenszug des Individuums als solchem. In dieser Hinsicht ist uns Dürer, gerade indem er in unverwechselbarer Einzigartigkeit vor Augen steht, nicht der unzugängliche Andere, sondern Identifikationsfigur unserer selbst.

der Alten Pinakothek. Hrsg. v. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg u. Martin Schawe, Heidelberg 1998, S. 32-54, hier S. 44.

¹⁴ RUPPRICH Bd. III, S. 280. Vgl. dazu: Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915, S. 143. Zum Corpus von Dürers schriftlichem Nachlass siehe: Ilse Hammerschmied, *Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften*, Engelsbach u.a. 1997, S. 23-54.



Abb. 5 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis mit Eryngium*, 1493, Louvre

Von der Authentizitätswirkung des ‚Kleiblen‘ beeindruckt, hat Giovanni Bellini – so die überlieferte Anekdote – Dürer in Venedig nach dem Pinsel gefragt, mit dem er diese Art der Malerei schaffe und erwartet, dass ihm ein spezielles Malinstrument vorgeführt werde, das doch wohl nur ein Haar haben müsse. Stattdessen präsentierte Dürer ihm einen ganz konventionellen Pinsel.¹⁵ Dies belegt Dürers technische Meisterschaft als nicht einmal von Bellini erreichtes Können, zeugt aber zugleich von besagter Bildwirkung, die Dinge aus der Tiefe ihrer Oberfläche heraus authentisch zur Darstellung zu bringen. Das ‚Kleiblen‘ stellt für Dürer nicht einen möglichen Modus des Malens dar, sondern die Form des Malens schlechthin. Dementsprechend beklagt er sich, dass bei der üblichen Bezahlung und den vereinbarten Fristen für die Fertigstellung von Gemäldeaufträgen, gar nicht die Zeit bliebe, jedes Gemälde auf eine ‚fleisig gekleibte‘ Weise auszuführen. Aus pragmatischen Gründen müssen daher Abstriche gemacht werden, wobei Dürer gerade bei jenem Werk, das er ohne Auftrag und damit ohne eine finanzielle Entlohnung geschaffen hat – seinem *Selbstporträt im Pelzrock* – bis ins Letzte ‚gekleiblet‘ hat, was umso mehr den Programmcharakter des Bildes belegt. Auch wenn die Selbstdarstellung zugleich eine Darstellung des Könnens ist, ist sie – als Programmbild – eine künstlerische Darlegung der Kunst – eine gemalte Kunsttheorie. Der kunsttheoretische Gehalt ist im Rahmen des Selbstporträts aber zugleich an die mit dem Selbstbildnis eröffnete Frage, „Wer bin ich“, zurückgebunden, welche die Aufforderung, ‚Gnóthi sautón‘ (Erkenne dich selbst!), beinhaltet, wie sie am Tempel des Apolls von Delphi stand, um jeden Eintretenden mit der Urfrage der Philosophie, wer er selbst sei, zu konfrontieren.¹⁶ Nur durch diese Frage hindurch gelangen wir zum Ursprung des Lichtes, welches das Licht der Erkenntnis ist, wie es Plato so eindrucksvoll in dem Bild seines Höhlengleichnisses veranschaulicht.¹⁷

Sehen wir Dürers Selbstbildnis also nicht – wie dies nur allzu oft geschieht – vorschnell als Darstellung dessen, was Dürer vorgibt zu sein, also als eine Idealisierung seiner selbst, die mit seiner realen Person nur entfernt etwas zu tun haben mag und primär aus dem Willen zur Selbstdarstellung gepaart mit dem Verlangen nach Macht und Geld erfolgt ist,

¹⁵ Daniel Hess u. Oliver Mack: *Dürer beim Malen. Das Frühwerk bis 1505*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. v. Daniel Hess u. Thomas Eser, Nürnberg 2012, S. 171-193, hier S. 171.

¹⁶ In diesem Sinne stellt auch Axel Müller fest: „Dürer geht es im Grunde um Selbsterkenntnis“ (Axel Müller, *Die ikonische Metapher. Christus als Symbol des Selbst - Dürers Selbstbildnis von 1500*. In: *Winter-Bilder. Zwischen Motiv und Medium. Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Martina Dobbe u. Peter Gondolla, Siegen 2003, S. 174-187, hier S. 179).

¹⁷ Platon, *Politeia / Der Staat* (= Platon Werke in acht Bänden, Band 4). Hrsg. v. Dietrich Kurz, Darmstadt 1971, S. 555-563 (514-517a).



Abb. 6 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis mit Landschaft*, 1498, Prado

sondern gestehen Dürer erst einmal zu, dem vom Selbstbildnis an den Künstler gestellten Anspruch ernst genommen und eine bildlich formierte Antwort auf die Frage nach sich selbst geschaffen zu haben, erweist sich Dürers Selbstbildnis primär als gemalte Philosophie, aus welcher die Kunsttheorie mit hervorgeht.¹⁸

Betrachten wir Dürers Oeuvre, handelt es sich beim *Selbstbildnis im Pelzrock* um das letzte in Öl gemalte Selbstporträt, dem allerdings bereits zwei weitere gemalte Selbstbildnisse vorausgegangen sind: Das *Selbstbildnis mit Eryngium* von 1493 im Louvre (Abb. 5) und das *Selbstbildnis mit Landschaft* von 1498 im Prado (Abb. 6). Da nach dem auf 1500 datierten Selbstporträt kein weiteres mehr folgt, obwohl Dürer erst am Beginn seines eigentlichen Schaffens stand, hat der Künstler die Frage nach dem eigenen Selbst hiermit offensichtlich auf eine Art und Weise bildlich beantwortet, die er nicht weiter zu präzisieren vermochte, was uns vor die Aufgabe stellt, gerade diesem Anspruch des Bildes nachzugehen.¹⁹

Bereits die Abfolge der Jahreszahlen der Selbstporträts in Öl, 1493, 1498 und 1500, ist nicht allein eine numerische Steigerung; das Datum ‚1500‘ weist eine Sonderstellung auf, was noch weit mehr der Fall wäre, wenn Dürer sein Selbstbildnis tatsächlich zurückdatiert hätte. Wirkt das mutmaßliche Entstehungsjahr, ‚1509‘. wie eine beliebige Zahl im numerischen Ablauf, suggeriert das Datum ‚1500‘ eine Zeitenwende und weist damit eine dem kontinuierlichen Ablauf der Zeit enthobene Symbolik auf: Es wird etwas zum Abschluss gebracht und zugleich etwas Neues eröffnet.²⁰ In eben diesem Sinne sind die mit Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* formulierten Fragen keineswegs *ad acta* gelegt und, einmal den eigenen Möglichkeiten gemäß auf eine nicht weiter zu präzisierende Weise beantwortet, fortan obsolet, sie werden – ganz im Gegenteil – gerade vermittels des die Fragen auf eine Antwort hin perspektivierenden Selbstbildnisses offengehalten und zum Gegenstand fortwährender Reflexion, schließlich – erinnern wir uns abermals an das

¹⁸ Dementsprechend sieht Elena Filippi in der Frage, „Was ist der Mensch?“, die philosophische Grundfrage des Gemäldes (FILIPPI 2013, S. 88).

¹⁹ Dieter Wuttke unterstreicht angesichts der Perfektion des Gemäldes Dürers Wille „das ein für allemal gültige Bild von sich zu entwerfen, um die höchst mögliche Idee von sich selbst zu verwirklichen“ (Dieter Wuttke, *Dürer und Celtis* (1980). In: *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, Bd. 1, Baden-Baden 1996, S. 313-388, hier S. 335), während bereits Heinrich Wölfflin hervorhebt: „Das Porträt wirkt wie ein Selbstbekenntnis, wie ein Programm“ (Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1943, S. 63). Und auch Peter Strieder bemerkt, Dürer hätte in diesem Selbstporträt alles ausgesagt, weshalb er kein weiteres in Öl geschaffen habe (Peter Strieder, *Dürer*, Augsburg 1996, S. 24).

²⁰ Dieter Wuttke verweist zudem darauf, dass nach Isidor von Sevilla das Alter von 28 Jahren – und Dürer weist sein eigenes Alter auf dem Selbstbildnis mit 28 Jahren aus – die Grenze zwischen Jünglings- und Mannesalter bezeichne und in diesem Alter die höchste Schönheit und Kraft des Mannes gegeben sei (WUTTKE 1980, S. 334).

Höhlengleichnis Platos – beinhaltet die Aufforderung, „Erkenne Dich selbst!“, einen Erkenntnisweg, der diesseitig gar nicht zum Abschluss kommen kann. Das *Selbstbildnis im Pelzrock* ist der Ausdruck von Dürers Selbstverständnis als Mensch und Künstler, das die damit thematisierten Fragen, „Wer bin ich?“ und „Was ist die Kunst?“, gerade durch ihre bildliche Antwort offenhält. Dürer hat dieses Bildnis seiner selbst für sich selbst geschaffen, damit es ihn als ein dem Alltag enthobenes ‚zweites Ich‘ begleite, um ihn immer wieder auf das Wesentliche zurückzuführen: „Wer bin ich eigentlich?“ und „Inwiefern werde ich durch die Kunst zu dem, der ich bin?“. Ein Denk-, Mahn- und Leitbild in einem, das Dürer zeitlebens nicht veräußert hat und wohl stets in seiner Werkstatt hing.²¹

Steht uns mit Dürers Selbstporträt Dürers eigenes Selbstverständnis vor Augen, stellt sich vor dem Hintergrund der mit dem Datum ‚1500‘ insinuierten Zeitenwende die Frage, unter welchen Prämissen Dürer sich selbst betrachtet hat, schließlich präzisiert er mit diesem letzten Selbstporträt in Öl nicht allein sein eigenes Bildnis auf eine für ihn letztgültige Weise, er realisiert damit zugleich das Potenzial der noch jungen Gattung des Porträts und bringt diese Bildform damit auf seine Weise zur Erfüllung, wodurch ebenfalls der Mensch als solcher thematisiert wird. Das Porträt gilt – ganz zu Recht – als Indikator für den Beginn der Neuzeit. Gab es, generalisierend gesprochen, zuvor allenfalls Binnenporträts zeitgenössischer Personen, indem diese als Stifter an den Randbereichen heilsgeschichtlicher Szenen in deutlich verkleinertem Maßstab ins Bild gesetzt wurden, war mit der Etablierung der Gattung des Porträts eine Stiftung zur Legitimation der Darstellung der eigenen Person hinfällig geworden. Um bildwürdig zu sein, genügt sich der Mensch fortan selbst, was eben das Aufkommen der neuzeitlichen Individualität belegt, dessen höchster Ausdruck das Selbstporträt ist. Wie das „ipsum me“ der Bildinschrift ausdrücklich mitteilt, stellt Dürer hier „sich selbst“ dar und dies, wie der herausgearbeitete Verismus des Bildes vor Augen führt, auf authentische Weise genau so wie er ist, was durch die von Conrad Celtis kolportierte Anekdote unterstrichen wird, nach der Dürers Hund das Bild ableckt habe, da er es für das Herrchen selbst hielt.²²

Auf die Frage „Wer bin ich?“ antwortet Dürer folglich: „Dies bin ich!“ – ein einzigartiges unverwechselbares Individuum, dem – so führt es das Bild vor Augen – ein autonomer Status zukommt. Aufgrund der beschriebenen, mit Dürers Individualität ausgefüllten Einheitsform wirkt Dürer in sich selbst ruhend. Aus einem möglichen Umraum

²¹ WUTTKE 1980, S. 337; *Preimesberger* 1998, S. 281.

²² Vollständig zitiert in: HESS, MACK 2012, S. 82.

herausgelöst, der durch den schwarzen Fond ohnehin negiert wird, ist er – offensichtlich gänzlich sich selbst genügend – ganz für sich. Es gibt nichts, einzig Dürer selbst und die auf der Achse der Augen angeordnete, auf ihn bezogene Inschrift in goldenen Lettern, die sich allerdings in keinem konkret dargestellten Raum verorten lässt. In seinem lebensgroßen authentischen So-Sein erscheint Dürer als autonomes Handlungssubjekt. Gerade indem er in keinem näher bestimmten Raum möglicher innerweltlicher Handlungen verortet ist, wird die Autonomie des Individuums in seiner ganzen Potenzialität deutlich, wobei es durch den Blick all-präsent und damit gleichsam absolut ist. Wie oftmals beobachtet, folgt Dürers Blick dem Betrachter aus dem Bild heraus, wenn sich dieser durch den Raum bewegt, was durch die asymmetrische Stellung der Augen bewirkt wird.²³ Dürers Blick und mit ihm dem Blick des neuzeitlichen autonomen Individuums bleibt prinzipiell nichts verborgen. Ein Auftakt der Erschließung der Welt unter modernen wissenschaftlichen Vorzeichen.

III. Der doppelte Blick

Ist die Genese der Gattung des Porträts eine symbolische Form der Geburt des neuzeitlichen Individuums, wird allerdings deutlich, dass die vermeintliche Autonomie eine Rückprojektion ist. Schnell entwickelte sich in der Porträtkunst eine Vanitassymbolik, die am offensichtlichsten durch einen Totenkopf zur Darstellung kommt, aber auch versteckt ins Bild eingebunden wurde, etwa vermittelt der ikonographischen Bedeutung von Früchten oder durch Gegenstände, die über eine Kante hinausragen und abzustürzen drohen. Dieser Vanitasmoment verdeutlicht, dass sich der auf dem Bild ‚verewigte‘ seiner eigenen Vergänglichkeit bewusst ist und das Bild eben nur eine bildliche ‚Verewigung‘ darstellt. Dem Porträt ist der eigene Tod eingeschrieben, wodurch das Individuum als einer höheren Macht unterworfen perspektiviert wird und damit keineswegs ‚autonom‘ ist. Ein devoter Bescheidenheitsgestus, der sich auf Dürers Selbstporträt allerdings nicht findet. Ganz im Gegenteil zielt die gesamte Darstellung darauf, die reale Zeitlichkeit aus dem Bild zu eliminieren: Wie bereits hervorgehoben, stellt sich Dürer streng bildfrontal *en face* dar, wobei seine Büste das Bildformat sprengt. Er ist eben nicht in einem Raum möglicher innerweltlicher Handlungen situiert, sondern

²³ Vgl. dazu: FILIPPI 2013, S. 100-104.

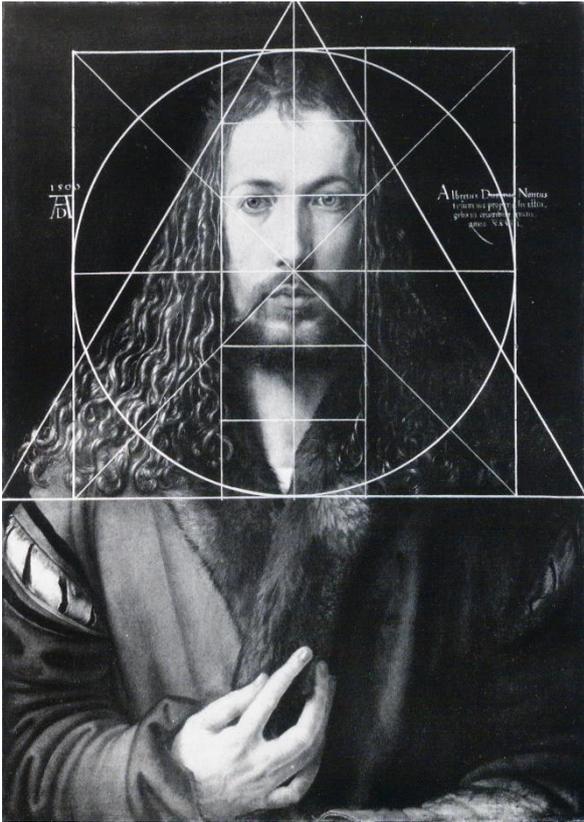


Abb. 7 Kompositionsschema nach Winzinger



Abb. 8 Kompositionsschema nach Hess

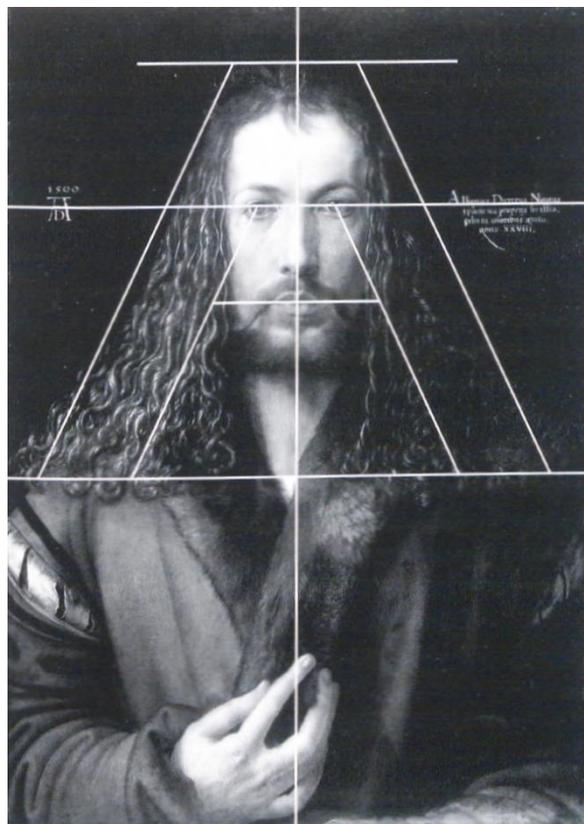


Abb. 9 Kompositionsschema nach Lüdeking

wird vor einem dunklen Fond manifest, von dem er sich leuchtend absetzt, wodurch er als Individuum umso präsenter wird und geradewegs als Lichtgestalt erscheint, auch wenn er offensichtlich von außen beleuchtet wird. Zudem ist Dürer in ein geometrisches Ordnungsgefüge eingebunden: Der Kopf bildet zusammen mit den ausgebreiteten filigranen Locken ein Dreieck, welches auf dem Rechteck der Büste aufsockelt, während das Antlitz in eine vom Scheitel bis zur Hand reichende Kreisform eingeschrieben ist. Die unterschwellige Präsenz der geometrischen Grundelemente legt nahe, dass sich das Bild geometrisch aufschlüsseln ließe. Von diesem Eindruck motiviert, wurden verschiedene Versuche unternommen, dem Bild sein Kompositionsgeheimnis zu entlocken, wie es die

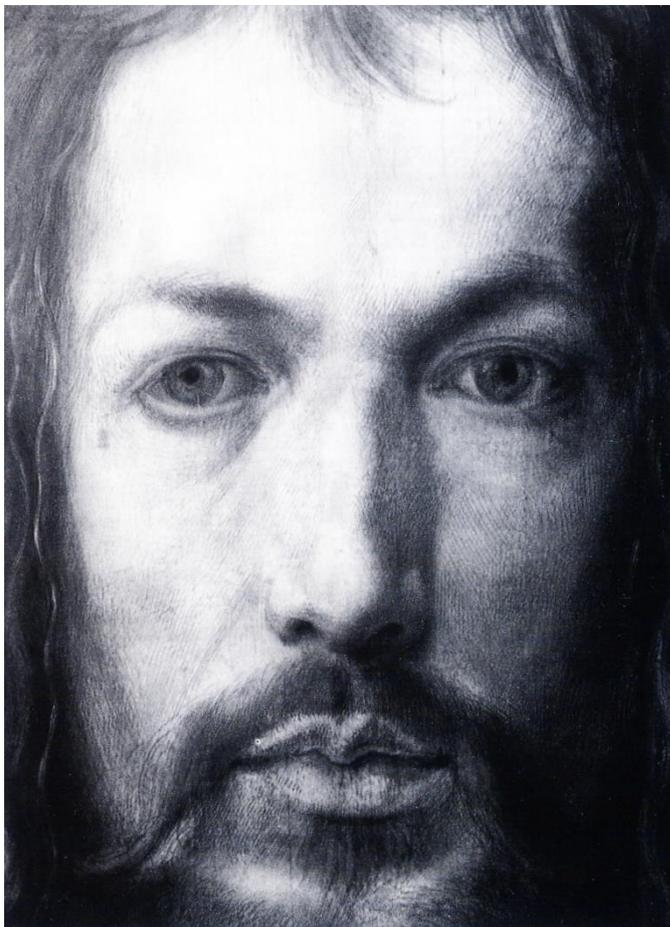


Abb. 10 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, Infrarotreflektografie

Schemata von Franz Winzinger, Daniel Hess und Karlheinz Lüdeking (Abb. 7-9) veranschaulichen, auch wenn die in höchstem Maße präzise Unterzeichnung nicht den geringsten Anhaltspunkt für ein derartiges künstlerischen Vorgehen nahelegt (Abb. 10).²⁴ Und doch suggeriert das Bild, ein hoch ausdifferenziertes geometrisches Ordnungsgefüge aufzuweisen. Dieses ist dem dargestellten Individuum allerdings nicht vorgängig, so dass es sich in ein vorgegebenes Schema einfügen würden, vielmehr wird es vom Individuum überhaupt erst etabliert, ganz so, wie es Leonardo da Vincis Schema des Menschen

²⁴ Franz Winzinger, *Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis*. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. 8 (1954), S. 43-64, hier S. 53, Abb. 2. Zu Winzingers Schema siehe auch: WUTTKE 1980, S. 336-338, Abb. 65, 66. Weitere Aufdeckungen vermeintlicher zugrundeliegender Kompositionsschemata finden sich bei: Daniel Hess, *Dürers Selbstbildnis von 1500. „Alter Deus“ oder Neuer Apelles?* In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 77 (1990), S. 63-90, hier S. 64-68, Abb. 1, 5; Karlheinz Lüdeking, *Der Leib und die Lettern. Albrecht Dürers Selbstporträt von 1500*, Berlin u.a., 2014, S. 32-35, Abb. 13.

(Abb. 11) vor Augen führt: Die unter dem späteren Namen ‚Vitruvianischer Mensch‘ bekanntgewordene, um 1490 entstandene Zeichnung veranschaulicht den Menschen, wie er, je nach Stellung, gleichermaßen einen Kreis und ein Quadrat um sich herum ausbildet. Der Mensch ist die Quadratur des Kreises und birgt damit das Geheimnis der Geometrie. Er selbst ist der Ausgangspunkt der geometrischen Ordnung und in dieser Hinsicht – dem *homo mensura*-Satz des Protagoras entsprechend – das Maß aller Dinge.²⁵ In seinem Entwurf zum *Lehrbuch der Malerei* bezieht sich auch Dürer auf die Quadratur des Kreises durch den Menschen, die er gemäß seiner Maßverhältnisse aufschlüsselt (Abb. 12).²⁶

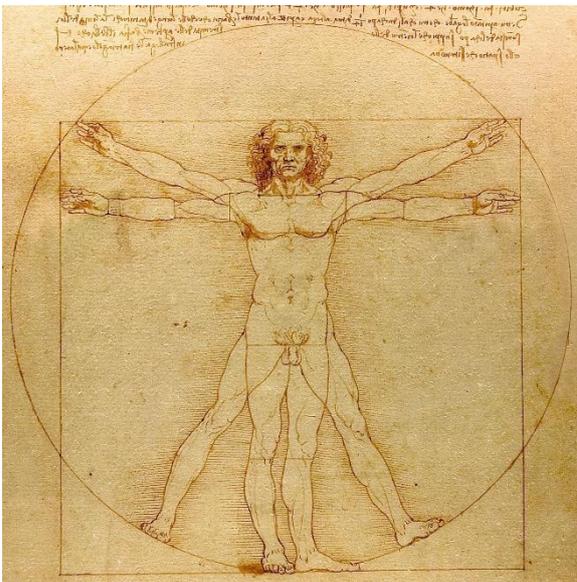


Abb. 11 Leonardo da Vinci, *Vitruvianischer Mensch*, um 1490, Accademia Venedig

Ist die Figur bei Leonardo Chiffre für den Menschen als solchen, steht uns bei Dürers Selbstporträt Dürer in seiner authentisch wirkenden Einzigartigkeit vor Augen, der, indem die Einzigartigkeit das Wesensmerkmal der Individualität ist, jedoch ebenfalls eine Allgemeingültigkeit aufweist. Bei Leonardos Schema kommt das Besondere – die einzelne Gestalt – vom Allgemeinen her zur Darstellung, so dass die Figur eine ideale Proportionalität aufweist, die als empirischer Durchschnitt aller nur möglichen Menschen jedoch

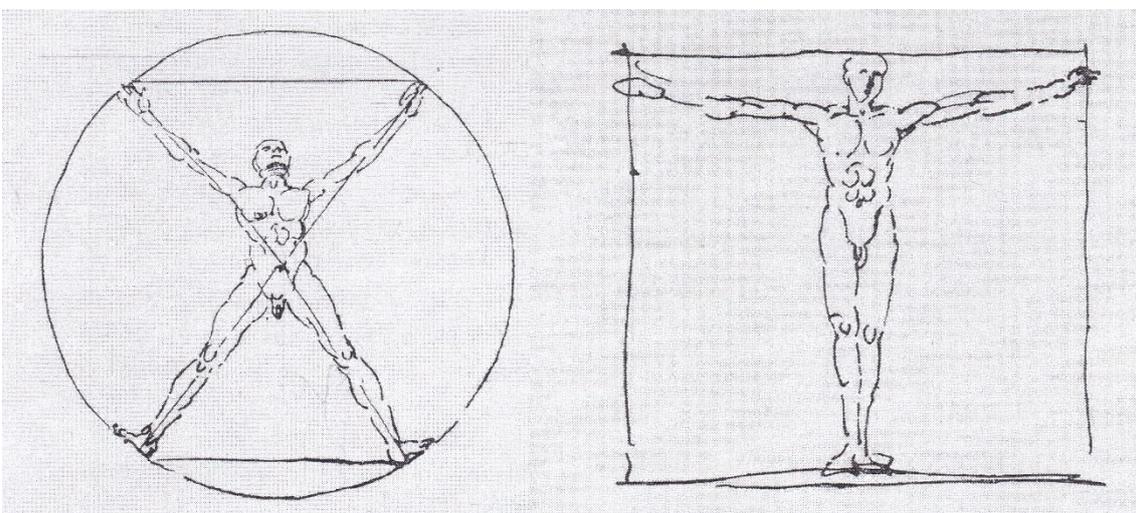


Abb. 12 Albrecht Dürer, *Die Geometrie des Menschen* nach Hans Rupprich

²⁵ Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1957, S. 122.

²⁶ RUPPRICH Bd. II, S. 164.

zugleich real ist. Bei Dürer hingegen wird das Allgemeine ganz vom Besonderen her ausgefüllt, so dass das Besondere in seiner konkreten Einzigartigkeit mit dem Allgemeinen deckungsgleich ist. Nicht eine ideale Figur, er selbst ist in seiner ganzen bildlichen Lebendigkeit Maßstab und Manifestation der schier bis in die letzte Haarlocke hinein determinierten Bildordnung. Uns steht kein kontingentes Individuum vor Augen, auf dessen Vergänglichkeit gar eine Vanitassymbolik verweisen würde, Dürer wirkt zeitlos und als leibliche Verkörperung der Bildordnung gleichsam absolut. Diese Ewigkeitswirkung wird von der Zeitlosigkeit der Geometrie abgesichert, wobei die Dürers Kopf umschließende Kreisform dominiert. Nicolaus Cusanus, dessen Denken für die weitere Erschließung von Dürers Selbstporträt richtungsweisend sein wird, sieht den Kreis als vollkommenste Figur der Einheit, Einfachheit und Ewigkeit und damit als Symbol der Zeitlosigkeit schlechthin.²⁷

Der überzeitliche Charakter wird im Vergleich zu den vorherigen Selbstporträts, dem *Selbstbildnis mit Erygnium* (1493) (Abb. 5) und dem *Selbstbildnis mit Landschaft* (1498) (Abb. 6), besonders augenfällig. Durch den dunklen Fond und die goldenen Lettern bietet sich das frühere Bildnis als Vergleich geradewegs an. Dort sehen wir den 22jährigen Dürer, wie er aus dem Dreiviertelprofil heraus – fast unsicher – in unsere Richtung schaut. Elegant und damit der Welt zugewandt gekleidet, ist der junge Mann doch von einer sinnierenden Melancholie erfüllt, die Dürer nicht allein durch die Gestaltung des Blicks und des Gesichtsausdrucks veranschaulicht, sondern auch durch das verlegene Spiel der Hände mit dem eigens dazu verlängerten Stiel der Pflanze. Eine von Dürer innerhalb der Kunst neu erschlossene psychologische Tiefendimension, die im Verhältnis des Darstellten zu seinem attributiven Gegenstand zum Ausdruck kommt. Mit der linken Hand biegt Dürer den Stiel nach oben und zieht ihn mit dem Daumen zugleich an sich heran, während der kleine Finger der anderen Hand den Stil in seiner sinnlichen Qualität gewahrt und die Pflanze gleichsam zu erfühlen sucht, so, als ob sich eine Liebe, der der junge Mann bereit wäre, sein Leben zu widmen, in noch unentschiedener Schwebelage befände. Darauf zumindest verweist die Identifikation der von Dürer gehaltenen Pflanze als Mannstreu. Passend dazu hat Dürer dieses Werk auf seiner Wanderzeit in Straßburg gemalt und nach seiner Rückkehr in Nürnberg Agnes Frey gehehlicht. Das Selbstbildnis ist auf Pergament gemalt und konnte daher leicht verschickt werden, so dass es im

²⁷ Nikolaus von Kues, *De docta ignorantia / Die belehrte Unwissenheit*. Buch I. Hrsg. v. Hans Gerhard Senger, Hamburg 1994, S. 47 (Buch I, Kap. 12, 34).

Zusammenhang der Brautwerbung stehen könnte.²⁸ Dies ändert aber nichts am melancholischen Zug des Bildes. Im Blick und insbesondere im Spiel der Hände tut sich eine beinahe zur Unsicherheit gesteigerte, Dürers ganzes Lebensschicksal umfassende Unentschiedenheit kund, die durch die Inschrift zum Ausdruck gebracht wird: *My sach die gat / als es oben schtat*. „Meine Angelegenheiten“, so können wir die Zeilen in unseren Sprachgebrauch übertragen, „erfolgen, wie es von oben her feststeht“. Oder, um es noch deutlicher herauszustellen: „Mein Schicksal wird von Gott bestimmt“.

Jüngst wurde herausgestellt, dass es sich bei der Pflanze, die Dürer als Attribut hält, nicht um Eryngium, also Mannstreu, sondern um Sternkraut handele, dessen semantisches Feld eine astrologische Komponente enthält.²⁹ Dadurch bezieht sich die Pflanze unmittelbar auf die Inschrift, das Schicksal werde von oben bestimmt – es steht in den Sternen geschrieben. Dies verleiht dem sehnsüchtig-melancholischen Blick eine transzendente Qualität, was allerdings nicht ausschließt, dass sich die Sehnsucht gerade auch in einer irdischen Liebe zu erfüllen sucht. Und doch geht das melancholische Sinnieren über eine Liaison hinaus, es umfasst das Leben als solches und damit Dürers gesamte Existenz, so wie er es etwa 20 Jahre später in seinem Meisterstich *Melencolia I* (1514) (Abb. 13) als universales Denkbild formuliert. Auch auf diesem frühen Selbstbildnis ist folglich die Frage „Wer bin ich“ leitend, nur dass sie scheinbar gegensätzlich zum *Selbstporträt im Pelzrock* beantwortet wird: Wir sehen einen verletzlischen, sensiblen jungen Mann, der keineswegs den ihn umschließenden dunklen Umraum dominiert oder gar das Bildformat sprengt. Trotz seiner auch hier gegebenen Leuchtkraft scheint der Dargestellte beinahe im schwarzen Nichts verloren. Sein Schicksal, über das er in melancholischer Gestimmtheit nachsinnt, wird nicht von ihm, sondern auf unergründliche Weise von Gott gelenkt. Auf dem späteren Selbstporträt weist Dürers Gestik ebenfalls eine psychologische Dimension auf. Die mit Eindringen in den Fellbesatz erfolgende Selbstberührung ist – als Zeigen auf sich selbst – eine Selbstaffirmation, die ihn gerade als autonomes Individuum deklariert. Auf dem früheren Bildnis hingegen hält Dürer mit dem Sternkraut zwar sein eigenes Schicksal in der Hand, dass er jedoch weder zu erschließen noch zu lenken vermag.

Indem das Sternkraut abgeschnitten ist, wächst ihm zudem eine Vanitassymbolik zu: Was in Dürers Händen vor ihm aufblüht, ist vergänglich. In dieser Hinsicht ist das Hochbiegen

²⁸ HESS, MACK 2012, S. 173.

²⁹ Shira Brisman, *Sternkraut: „Das lösende Wort“ für Dürers Selbstbildnis von 1493*. In: *Der frühe Dürer*. Hrsg. v. Daniel Hess u. Thomas Eser, Nürnberg 2012, S. 194-207, hier S. 203-207.



Abb. 13 Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514

des Stiels ein Präsentieren der Endlichkeit, das Sinnieren also auch ein Sinnieren über den eigenen unausweichlichen Tod. In dieser Hinsicht sind die goldenen Lettern eine Allusion auf den Goldgrund und ein Hoffnungsschimmer im Dunkel, der über Dürers Kopf steht und – wie die Inschrift mitteilt – von oben kommt. Gerade das Gold auf dem Schwarz perspektiviert das Schwarz als invertierten Goldgrund. Lässt der Goldgrund die transzendente Überfülle als Glanz des Goldes real anschaulich werden, wirkt das Schwarz als raumhaltiges Nichts, was den einsam melancholischen Zug des Dargestellten verstärkt und ihn umso verlorener erscheinen lässt. Mit der Inschrift wird das Schwarz allerdings vom Goldgrund durchbrochen, ganz so, wie die Geburt Christi oftmals in der Nacht dargestellt wird und das Jesuskind als Quelle des göttlichen Lichtes im Dunkel der Welt erscheint. Auf diese Weise veranschaulicht Albrecht Altdorfer, der als Schüler Dürers gilt, die Geburtsszene (Abb. 14). Auf dem kleinformatigen Berliner Ölbild sehen wir in einer weitläufigen, für den verfallenen Palast Davids einstehenden Ruine das neugeborene Jesuskind. Es scheint von außen beleuchtet zu werden und doch verdeutlicht der Widerschein auf den Körpern der es in die Höhe haltenden Engel, dass das Christuskind selbst die Quelle des Lichtes ist. Auch die anbetend kniende Maria wird von unten beleuchtet, wobei ihr Haar im göttlichen Licht golden zu glänzen scheint. Hinter Maria steht Josef, der eine Kerze hält und die Flamme mit der Hand vor dem Wind beschirmt, so dass auch sein Antlitz eben nicht vom Kerzenschein, sondern vom göttlichen Licht beschienen wird, das vom Christuskind ausgeht.

Über dem Stall zeigt sich das schier undurchdringliche Dunkel der Nacht, das farblich beinahe dem schwarzen Fond auf Dürers Selbstbildnis entspricht. Die Dunkelheit der Welt bricht jedoch über dem Stall auf. Das göttliche Licht scheint in die Welt hinein und wird zum Licht der Verkündigung, aus dem heraus der Engel den Hirten und mit ihnen uns allen den Advent des Gottessohnes verkündet. Darüber erscheint der sonnenartige Mond als Symbol des göttlichen Lichtes, das eben dasselbe Licht ist, welches von Christus ausgeht. Eine Umkehrung der beim Tode Christi am Kreuz eintretenden, die Welt verdunkelnden Sonnenfinsternis. Durch die Fensterausschnitte der Ruine sehen wir einen Hirten inmitten der gleißend beschienenen Welt. Neben ihm wächst ein Baum empor, der die Lichtöffnung durchdringt und sich dem eigentlichen Quell des Lichtes nähert. Es ist der mit Christi Geburt wieder aufblühende Baum des Lebens, der das göttliche Licht über die Blätter in sich aufgenommen zu haben scheint, das in den gelblichen Weißhöhlungen zugleich überall im Bild und damit in der Welt als solcher präsent ist, die gemäß dem Johanneswort, „Ich bin das Licht der Welt“ (Joh. 8,12), mit der Menschwerdung Gottes



Abb. 14 Albrecht Altdorfer, *Die Geburt Christi*, 1500-1530, Gemäldegalerie Berlin

vom *lux aeterna* durchdrungen wird, was von Altdorfer so veranschaulicht wird, als ob der nicht mehr präsente Goldgrund über die Welt ausgegossen worden wäre. Das Aufbrechen des Himmels lässt allerdings nicht den Goldgrund als materielles Analogon zum göttlichen Licht erscheinen, sondern ist wiederum gemaltes Licht, womit Altdorfer den Maßgaben der programmatisch von Leon Battista Alberti formulierten neuen Bildrealität folgt, das Bild sei ein *finestra aperta*, ein offenes Fenster.³⁰ Damit ist der Blick ins Bild an die Erscheinungsweise der Welt rückgebunden, weshalb der Maler Gold mit Gelbtönen darzustellen habe, da ansonsten die sich von den Farben unterscheidende Erscheinungsweise des Goldes die Kontinuität des Sehens stören würde. Aber gerade eine derartige ‚Störung‘ ist eine Differenzsetzung, vermittels derer etwas der Welt Transzendentes zur Erscheinung kommen kann. Auf eine freilich abstrakt relativierte Weise erfolgt dies auf beiden Selbstporträts Dürers, indem die goldenen Lettern – wie schwebend – vor dem schwarzen Fond erscheinen, so als ob sie sich aus dem Nichts heraus materialisiert hätten, wobei der Inhalt der Inschrift des früheren Selbstbildnisses ausdrücklich auf die transzendente Sphäre verweist.

Wohl ebenfalls in Straßburg, wo Dürer das frühe *Selbstbildnis mit Eryngium* geschaffen hat, ist auch der Karlsruher *Schmerzensmann* (Abb. 15) entstanden.³¹ In seinem vielleicht ersten Ölgemälde überhaupt ist das Aufbrechen des Bildraums zum Transzendenten hin ein ganz wesentliches Bildmoment, wobei der Goldgrund das eigentliche szenische Gestaltungsmittel darstellt. Beim Vergleich mit dem Hamburger *Schmerzensmann* von Meister Franke (um 1435) (Abb. 16) wird die geniale Bildidee des jungen Dürer sofort augenfällig: Der Goldgrund bricht auf und gibt einen dahinter liegenden Raum frei. Da die Steinplatte an der unteren Bildgrenze zum Sarkophag gehört, handelt es sich um die Grabeshöhle, so dass der Schmerzensmann bei Dürer dem Grab entsteigt, was durchaus zu diesem Sujet gehört. Bei Meister Francke hingegen handelt es sich um einen nicht näher verorteten Ornamentraum.³² Der Künstler verzichtet auf jegliches erzählerisches Beiwerk, um das Bild ganz auf das Präsentwerden des *corpus christi* zu fokussieren. Dazu bildet er den Körper auf eine für seine Zeit neue Weise anatomisch durch. So sind beispielweise der Rippenansatz und die Rippenbögen zu sehen und auch der Bauchnabel

³⁰ Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Hrsg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schaublin, Darmstadt 2004, S. 224 f. (*De Pictura* I, 19).

³¹ Ausst.-Kat., *Dürer. Kunst – Künstler – Kontext*. Hrsg. v. Jochen Sander, München 2013, S. 70.

³² Zu Meister Franckes Hamburger Schmerzensmann im Vergleich zu seiner Leipziger Version siehe: Ulrike Nürnberger, *Ein Maler in Hamburg, gen. „Meister Francke“ – Christus als Schmerzensmann in Leipzig und Hamburg*. In: *Meister Francke "revisited". Auf den Spuren eines Hamburger Malers*. Hrsg. v. Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen u. Uwe Albrecht, Petersberg 2017, S. 95-110.



Abb. 15 Albrecht Dürer, *Christus als Schmerzensmann*, um 1493, Kunsthalle Karlsruhe

entspricht seiner Erscheinungsweise *in natura*. Die anatomische Durchformung geht mit einer Verkürzung der Arme und einer den Körper zusätzlich herausmodellierenden Licht-Schatten-Wirkung einher, so dass Christus eindrucksvoll in seiner Leiblichkeit auf eine zuvor nicht gesehene Weise präsent wird. Dazu trägt auch die in feinsten Modulation gestaltete Epidermis bei, die den Leib Christi als äußerst verletzlich erscheinen lässt. Umso fürchterlicher wirken daher seine Wundmale an Händen und Brust, aus denen das hellrote Blut herausströmt. Dabei weist die rechte Hand eine Haltung auf, als ob sie noch ans Kreuz genagelt wäre, während die Finger der anderen Hand die Länge der Seitenwunde markieren und diese regelrecht aufzuspannen scheinen. Der Blutfluss ist ein transluzider Farbfluss, der auf diese Weise umso naturalistischer wirkt. Aus der Seitenwunde fließt das Blut und sammelt sich im transparenten Lendentuch, das zusehends vom Blut durchtränkt wird, während es sich von der Dornenkrone aus seinen Weg über die Stirn bahnt und von den Unterarmen hinab in den Realraum zu tropfen scheint. Verstärkt wird die Wirkung des Blutes durch das rote Schultertuch, das dem Leib Christi einen blutroten Fond verleiht. Es ist außen weiß und innen rot, so dass das Rot des Tuches auf das Innere des Körpers bezogen ist, den Meister Francke in seiner ganzen räumlichen Präsenz herausmodelliert hat, wodurch insbesondere die von der Binnenrahmung der Finger hervorgehobene Seitenwunde eine Tiefe aufweist, in die die Finger des ungläubigen Thomas regelrecht hineingreifen könnten.

Gerade vor dem blutrot wirkenden Fond des Schultertuches strahlt der Leib Christi hell auf, obwohl sein Gesicht dem Antlitz am Kreuz entspricht: Die Lippen sind vom Schmerz verzogen und vom Aushauchen des Lebensatems noch leicht geöffnet, während sich die Augenlider über dem gebrochenen Blick gesenkt haben und das dunkeltonale Inkarnat vom Tode zeugt. Der Kreuzestod – so veranschaulicht es der aufleuchtende Körper – führt jedoch zu einer neuen Lebendigkeit. Ist das rote Schultertuch eine Allusion auf das Innere des Körpers, so bildet der Goldbrokat im Vordergrund zusammen mit dem Schultertuch genau dort die Form der Seitenwunde aus, wo üblicherweise der Sarkophag zu sehen ist, so dass Christus aus der Wunde heraus wiederauferstanden zu sein scheint, wodurch veranschaulicht wird, dass gerade das noch präsente Sterben am Kreuz zum neuen Leben führt. Als Fond des Gemäldes versinnbildlicht die grüne vegetabile Ornamentik mit der Trinität der abermals blutroten Blüten das wiedergewonnene Paradies. Der Goldbrokat im unteren Bereich des Bildes wird von Engeln so gehalten, als ob er herabsinken würde, während die Engel im oberen Bereich des Bildes ein blautonales Tuch einrollen, auf dem sich Wolkenformationen zeigen. Es handelt sich um das Himmelszelt selbst, das hier



Abb. 16 Meister Francke, *Christus als Schmerzensmann*, um 1435, Hamburger Kunsthalle

angehoben wird, um im Gegenzug das rote Schultertuch hochzuziehen, eben ganz so, als ob die blauen Engeln Christus aus der Seitenwunde heraus emporheben würden. Hinter dem für den Goldgrund einstehenden Goldbrokat einerseits und dem realen Himmel andererseits erscheint im Raum des Transzendenten der *corpus christi*. Eine bildliche Revelation der sich mit den Einsetzungsworten, „Hoc est corpus meum“, vollziehenden geheimnisvollen Transsubstantiation. Das Bild offenbart den Leib Christi als gegenwärtig präsent, wobei sein Blut regelrecht in den Messkelch tropft.

Meister Franckes Schmerzensmann ist ganz auf das Präsentwerden des Leibes Christi und seines Blutes fokussiert und damit unmittelbar auf die Eucharistie bezogen, weshalb es sich sicherlich ein Altarbild gehandelt hat. Dürers Schmerzensmann hingegen hat seine Wurzeln im skulpturalen Andachtsbild der mittelalterlichen Mystik. Es wurden neue Sujets geschaffen, die in der Passionserzählung selbst so nicht vorkommen, das Passionsgeschehen aber in sich verdichten. Dazu zählen die der Abendmahlszene entnommene Christus-Johannes-Gruppe, bei der der Lieblingsjünger auf der Brust Christi ruht und dabei die Geheimnisse seines Herzens erlauscht (Abb. 17), das Vesperbild, bei dem der bereits erstarrte Leichnam Christi auf dem Schoße Marias liegt (Abb. 18) und eben auch der Schmerzensmann, der den gegeißelten und dornengekrönten Christus zeigt, der bereits die Wundmale des Kreuzes empfangen hat (Abb. 19). Ein weiteres derartiges Sujet ist ‚Christus auf der Rast‘. Der Ölbergsszene entsprechend, bei der Christus Gottvater darum bittet, ‚diesen Kelch an ihm vorüber gehen zu lassen‘ (Mt. 26,39), ist Christus ganz auf sich selbst zurückgeworfen und von einer sinnierenden Verzweiflung über den Sinn der bereits durchlittenen Passion erfüllt, wie es Hans Leinberger eindrucksvoll in seinem Werk des Bode-Museums veranschaulicht (Abb. 20). Im Karlsruher Bild greift Dürer auf diese Tradition zurück. Er verbindet den Schmerzensmann mit dem ‚Christus auf der Rast‘ und veranschaulicht diese Synthese innerhalb des aufgebrochenen Goldgrundes, womit er das Andachtsbild weiter verdichtet. Nehmen wir es in den Blick, suggeriert das aufgestellte Bein eine Bewegung des Aufstehens, die sich auf die Auferstehung bezieht; es gehört aber zugleich zur Sitzposition, in der Jesus – wie ‚Christus auf der Rast‘ – verharrt und in der er durch die Binnenrahmung der Grabeshöhle fixiert wird. Christus’ Körper ist von der Geißelung gezeichnet. Die Marterwerkzeuge – Geißel, Rute und Dornenkrone – sind deutlich und beinahe übergroß als materielle Gegenstände herausgearbeitet und animieren zum Nachvollzug der Passion. Das Lententuch ist zugleich das Leichentuch. Dementsprechend liegt die vordere Hand – wie tot – auf der Oberkante des Steinsargs.



Abb. 17 *Christus-Johannes-Gruppe*, um 1310, Bode-Museum



Abb. 18 *Maria mit dem Leichnam Christi*, um 1435, Bode-Museum



Abb. 19 Hans Multscher, *Schmerzensmann*, 1429, Ulmer Münster



Abb. 20 Hans Leinberger, *Christus auf der Rast*, um 1525, Bode-Museum

Im Vergleich zum Rest des Körpers ist der Hand der lebendige gelbliche Ton abhandengekommen. Wirkt die Hand bei Meister Francke wie noch ans Kreuz genagelt, ist sie hier leblos hinabgesunken und präsentiert den Tod unmittelbar an der ästhetischen Grenze zum Betrachtterraum. Hier ist das Blut bereits verkrustet und kein lebensspendendes Elixier mehr, an dem mit der Wandlung des Weins partizipiert wird. Auch wenn Christus' Körper eine Leuchtkraft aufweist, ist diese dennoch nicht derart strahlend wie bei Meister Franke. Dort erscheint der Leib Christi – bis auf die Wundmale des Kreuzes – in unversehrter Schönheit. Dürers Christus ist hingegen gänzlich vom Leid gezeichnet. Dem Lukaswort, „Sein Schweiss ward wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde“ (Lk. 22,44), scheint Christus Blut zu schwitzen, das sich überall auf seinem Körper als naturalistisch wirkender Farbfluss abzeichnet. Indem der Erlösungscharakter nicht so deutlich wie bei Meister Francke in Erscheinung tritt, ist Dürers Bild weit mehr auf das Leid Christi konzentriert, dessen kosmisch-transzendenter Dimension Dürer eine neue Tiefe verleiht. Bis dato war der Goldgrund die Allusion auf die von der Welt differente transzendente Sphäre, vor der sich die dargestellte Heilsgeschichte ereignet, wobei das Gold zugleich für das göttliche Licht einsteht, dass in den ebenfalls goldenen Heiligenscheinen auch innerweltlich aufstrahlt. Das Fragment *Sibbechai und Benaja* (um 1450) (Abb. 21) aus dem Heilspiegelaltar von Konrad Witz des Basler Kunstmuseums führt die metaphysische Leuchtkraft des Goldgrundes eindrucksvoll vor Augen: Auf der uns zugewandten Seite reflektiert die Rüstung des Ritterheiligen das weißliche weltliche Licht, auf der anderen Seite hingegen sind gelbliche Reflexionen sichtbar, die vom Goldgrund herrühren, der zugleich das Gewand Benajas von innen her zu durchdringen scheint.³³ Der Goldgrund ist folglich nicht einzig eine Grenze zum Jenseitigen, sondern zugleich Ausdruck der Permeabilität dieser Grenze, des unmittelbaren Wirkens des Göttlichen in der weltlichen Sphäre. Und doch markiert der Goldgrund einen von der Welt differierten transzendenten Bereich jenseits von Raum und Zeit – die von der Welt unterschiedene himmlische Sphäre. Indem Dürer nun den Goldgrund selbst aufbricht, stößt er in sein Inneres vor und entdeckt dort nicht Christus als auferstandenen Weltenrichter neben Gottvater thronen, sondern den Schmerzensmann. Der Goldgrund ist die Grabeshöhle des am Kreuz Gestorbenen und zugleich die Geburtshöhle des

³³ Martin Kirves, *Die Textilisierung des Goldgrundes. Abstoßung und Attraktion des Gegensätzlichen*. In: *Falten-Muster. Texturen von Bildlichkeit* (= Textile Studies, Bd. 9). Hrsg. v. Mateusz Kapustka, Martin Kirves u. Martin Sundberg, Emsdetten - Berlin 2018, S. 119-145, hier S. 126.

Auferstehenden, wobei Christus gerade durch den Goldgrund in der ambivalenten Position fixiert wird, in der sich Leben und Tod durchdringen.

Innerhalb der Goldgrundhöhle wird Christus von blau-weißen Wolkenformationen umgeben. Sie scheinen wiederum aus einem dem Goldgrund jenseitigen Bereich hervorzutreten, da der Goldgrund durch sein Aufbrechen auf materiell-irdische Weise in Erscheinung tritt. Ein Aufbrechen des Aufbrechens, das vermittelt der hinter dem Goldgrund erscheinenden Wolkenstrukturen den allumfassenden göttlichen Kosmos



Abb. 21 Konrad Witz, *Sibbechai und Benaja*, um 1450, Kunstmuseum Basel

thematisiert, in dessen Zentrum Christus als Schmerzensmann erscheint. Ein Gedanke, der bei Meister Francke mit dem von den Engeln hochgezogen Himmelszelt bereits angelegt ist. Damit bekommt das Leiden Christi eine universale Dimension, die verdeutlicht, dass im menschengewordenen Gott Gott selbst gestorben ist, um dem Menschen das mit dem Sündenfall verlorene ewige Leben widerzugeben – ein kosmisches Ereignis, das den Tod in Leben verwandelt. Dies ist das eigentliche Geheimnis der Schöpfung, das – wie der Goldgrund verdeutlicht – jenseits von Raum und Zeit damit auch jenseits des konkret Darstellbaren liegt und dennoch von Dürer veranschaulicht

wird: Auf der Brüstung des Sargs liegt Christi tote Hand neben der sich ein bereits geronnener Blutfleck abzeichnet, während sich neben dem Zeigefinger eine weitere Lache getrockneten Blutes findet, auf die der Finger geradewegs verweist. Das Blut verbindet sich mit dem hell geäderten Stein, der weitere bereits in den Stein eingezogene, nunmehr braune Blutflecke aufweist. Dieses Verschwinden des Blutes entfaltet einen die Vergänglichkeit veranschaulichenden Vanitascharakter, der gar das Leid der Passion als sinnlos erscheinen lässt. Eben diese unförmigen, regelrecht hässlichen Strukturen eines

vergänglichen irdischen Residuums greift Dürer jedoch wieder auf und veranschaulicht ihre transzendente Dimension im wortwörtlichen Sinne ‚jenseits‘ der eigentlichen Darstellung. Das Aufbrechen des Bildraums auf einen transzendenten Bereich hin wird von Dürer auf eine derart konsequente Weise betrieben, dass er das Bild gerade vermittle seiner materiellen Rückbindung über sich selbst hinaustreibt: Steht der Goldgrund ohnehin schon für den transzendenten Bereich, wird dieser aufgebrochen, um ihn auf eine kosmische Dimension hin zu weiten. Als nochmalige Steigerung findet sich auf der Rückseite des Bildes eine weitere Darstellung (Abb. 22). Dort begegnen eben jene toten Strukturen des Bildvordergrundes aus Blut und geädertem Stein wieder, die nun eine innere Lebendigkeit aufweisen. Wie die Steinader neben dem Blutfleck, die genau an Christi Zeigefinger vorbeiführt, durchzieht ein ganz ähnliches Geflecht das rückseitige Bild, wobei das Rot des Blutes die farbliche Dominante darstellt, aus der sich die Lebendigkeitswirkung speist. Wir haben den Eindruck eines hochenergetischen Gefüges, das sich auf eine so unerklärlich wie faszinierende Weise selbst durchdringt – ein fortwährendes sich ausdifferenzierendes Ineinanderübergehen.

Gerade durch die Abstraktheit wird das Nicht-Darstellbare im Modus der Bildlichkeit konkret anschaulich und dabei das ‚Entfernteste‘, die transzendenten Strukturen der Rückseite, mit dem ‚Nächsten‘, der toten Hand, dem Blutfleck und dem geäderten Stein, zusammengeschlossen. Das eine erweist sich als die Seite des anderen, wobei Christus als Schmerzensmann ganz diesseitig verortet ist. In seinem zum Tode führenden Leid der Passion blickt uns Christus aus seinem geschundenen Menschsein heraus an. Das Anblicken ist aber nicht der Blick auf ein Gegenüber, auf ein ‚Du‘, mit dem ein Dialog initiiert werden würde, der mit der Frage, ‚Was ist mit Dir, für den ich aus Liebe bis zum Tode gelitten habe?‘, eröffnet werden mag. Das Blicken auf uns ist keine derartige Ansprache, sondern vor allem melancholisch nach innen gerichtet. Der von der Hand abgestützte Kopf des ‚Christus auf der Rast‘ ist Ausdruck in sich gekehrter Verzweiflung – wie dies Hans Leinberger besonders eindringlich gestaltet hat – und zugleich die Pathosform der Melancholie, auf die Dürer in seiner gleichnamigen Grafik zurückgreifen wird (Abb. 13).

Die weit geöffneten Augen sind jedoch sehende Augen. Sie sind nicht Ausdruck eines Nicht-verstehen-Könnens, sondern zeugen vom Wissen um den tieferen Sinn des Leids, wodurch das Leid jedoch keineswegs gemindert wird. Christus, dessen Hand die ästhetische Grenze zum Betrachtterraum zu durchbrechen scheint, ist diesseitig gegenwärtig und damit ganz Mensch, dessen schier unerträgliches Leid von der Einsicht,

im Leiden gänzlich vereinsamt zu sein, noch gesteigert wird. Zugleich entsteigt er dem Grabe und ist durch den aufgebrochenen Goldgrund im Raum des Transzendenten situiert, was ihn hier jedoch nicht vom Leid erlöst, sondern dem Leid selbst eine transzendente Dimension kosmischen Ausmaßes verleiht. Daher ist auch der Goldgrund mit einer Passionssymbolik ornamentiert: Eine für die Weisheit einstehende Eule wird von zwei drachenartigen Vögeln attackiert, während Disteln als Dornengewächse, die



Abb. 22 Albrecht Dürer, *Christus als Schmerzensmann*, um 1493, Rückseite

sich in der Dornenkrone wiederfinden, den Schmerz der Passion symbolisieren.³⁴ Der Blick ist mithin nicht auf die Erlösung gerichtet, sondern auf das Leid in seinem universalen Ausmaß, das sich in ihm selbst, im verratenen, zum Tode geschundenen Menschen, Jesus Christus, verdichtet. In diesem Sinne steht Christus zugleich für den Menschen als solchen, der in seinem Mensch-Sein vom Leid bestimmt wird, so wie Sören Kierkegaard das Leben als Krankheit zum Tode fasst, die selbst durch den Tod nicht geheilt wird.³⁵ Dies ist der melancholische Gehalt des auch auf uns gerichteten Blicks. Das sich in seinem Blick offenbarende tiefere Wissen, so veranschaulicht es die Punzierung des Goldgrundes mit der verfolgten Eule, schützt keineswegs vor der Passion, vielmehr führt es

geradewegs in sie hinein. Dies ist der eigentliche Kern der melancholischen Erkenntnis, mit dem der Schmerz selbst in das Wissen eingelassen ist. Der innere Zusammenhang von Wissen und Schmerz, bei dem die tiefere Erkenntnis zugleich den Schmerz vertieft, ist der Gegenstand des melancholischen Sinnierens des Schmerzensmanns. Indem Christus uns anblickt, ohne uns dabei direkt zu adressieren, sind wir in seinem Blick und beginnen,

³⁴ Ausst.-Kat., DÜRER 2013, S. 70.

³⁵ Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, Jena 1911, S. 18.

an seiner reflexiven Gestimmtheit zu partizipieren. Wir tauchen unsererseits in die dargelegten Zusammenhänge ein, die, wie es der Mensch gewordene Gott als Mensch schlechthin vor Augen führt, auch unser Inneres wesentlich bestimmen.

Ist Gott in Christus ganz und gar Mensch geworden, so gelangt der Mensch durch Christus zu Gott, wie es Christus selbst mit den Worten „Ich bin die Tür“ (Joh. 10,9) formuliert. Der Weg zu Gott führt über die Nachfolge Christi. Daher sind die Marterwerkzeuge beinahe übergroß dargestellt, wobei sich die Rute über die ästhetische Bildgrenze des Sarkophags hinaus in den Betrachtterraum verlängert. Sie ist das bereitliegende symbolische Werkzeug der *compassio*, die, indem der Schmerzensmann der sinnierende ‚Christus auf der Rast‘ ist, eine genuin reflexive Dimension beinhaltet. Das Mit-Leiden ist ein Mit-Einstimmen in das melancholische Sinnieren, das seinerseits eine sublimierte Form des Leidens darstellt, die als seelischer Schmerz schmerzvoller zu sein vermag als das körperliche Leid, wobei beim Schmerzensmann das eine durch das andere gesteigert wird.

Insofern Christus in seiner menschlichen Natur der Mensch als solcher ist, was durch seine Bezeichnung als ‚neuer Adam‘ hervorgehoben wird, erfahren wir uns in der mitleidenden *imitatio christi* selbst. Und da das Mit-Leiden eine reflexive Dimension enthält, ist die Selbsterfahrung zugleich eine Selbsterkenntnis. In diesem Sinne blicken wir uns durch Christus hindurch selbst an. Diesen Aspekt, selbst in Christus zu sein, hat Dürer herausgestellt, indem er bereits in diesem Bild Christus seine Züge verliehen hat, auch wenn Dürer hier nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist, sondern in der Darstellung Christi aufgeht. Vergleichen wir den Schmerzensmann mit Dürers zuvor gezeichnetem Erlanger Selbstbildnis (1491) wird die Ähnlichkeit augenfällig: Die Mundpartie, das Kinn, die Nase, aber auch die weit mehr zusammengekniffenen beinahe verschwollenen Augen mit ihren tiefen Ringen finden sich auf modifizierte Weise im Antlitz Christi wieder.³⁶ Vor allem ist es aber die melancholische Geste und der leidend-sinnierende Ausdruck, der beide Bilder bestimmt, so als ob Dürer mit seinem Schmerzensmann ein Urbild seiner eigenen Melancholie habe schaffen wollen. Damit steht uns ein indirektes Selbstporträt Dürers vor Augen.

Der Unterschied zur Erlanger Zeichnung besteht aber gerade in den jeweils charakteristischen Blicken, in denen sich der Gehalt der Bilder konzentriert. Der Blick auf der Zeichnung ist der schmerzvolle Ausdruck, der Welt und – wie der Blick als Blick

³⁶ Zur Ähnlichkeit des Erlanger mit dem Münchner Selbstbildnis siehe: *Koerner* 1993, S. 17; *Ausst.-Kat., DÜRER* 2013, S. 70.

in den Spiegel verkündet – mit ihr auch sich selbst fremd geworden zu sein, ganz so, wie der Schmerzensmann einzig in der Einsamkeit seines existenziellen Schmerzes zu Hause ist. Und doch ist gerade der Blick des als ‚Christus auf der Rast‘ sinnierenden Schmerzensmanns von anderer Qualität. Er ist nicht einzig Selbsta Ausdruck eines Individuums, sondern ein beruhigend aufnehmender Blick, der letztlich den Schmerz der ganzen Welt zu absorbieren vermag, weshalb die Melancholie in Christus Linderung findet. In unserem Mit-Leid erweist sich sein Leiden als Mit-Leid für uns, das uns unser Leid zu nehmen vermag.

Trotz dieser göttlichen Absorptionskraft könnten aber auch über dem ganz als Mensch erscheinenden Schmerzensmann, der der Ölbergzene entsprechend über sein Schicksal sinniert, die Worte des kurz darauf entstandenen tatsächlichen Selbstporträts Dürers – „Mein Schicksal wird von oben bestimmt“ – stehen, während die Pflanze dort, handelt es sich mit dem Mannstreu um ein Distelgewächs, die leidvolle Nachfolge Christi thematisiert und der ebenfalls melancholische Blick und das einsame Verloren-Sein im dunklen Raum Bezüge zum Schmerzensmann herstellen.

Der Blick auf dem Selbstbildnis ist – wie beim Schmerzensmann – auf uns und zugleich in die Ferne gerichtet. Dazu hat Dürer die Pupillen asymmetrisch angeordnet. Dies hat den Effekt, dass wir zwar von überall her im Raum gesehen und doch nicht konkret betrachtet werden. Auch hier sind wir im Blick des Dargestellten und werden von seiner Gestimmtheit affiziert, die uns im Lichte der Passion über die verschlungenen Pfade unseres eigenen Schicksals sinnieren lässt. Wir treten – über die Jahrhunderte hinweg – in eine innere Dialogizität mit Dürer, der uns als sensibler verletzlicher junger Mann vor Augen steht.

Welch scheinbarer Kontrast dagegen das sieben Jahre später entstandene Selbstporträt! Eröffnet auf dem früheren Selbstbildnis die Schrägstellung des Körpers in den Bildraum, die dieser Stellung gegenläufige Wendung der Augen in unsere Richtung und vor allem das Spiel der Hände mit der Pflanze eine Zeitlichkeit, die es ermöglicht, dem Dargestellten auf Augenhöhe zu begegnen, so wirkt das spätere Selbstporträt aufgrund der symmetrischen Frontalität, mit der die oben beschriebene geometrische Bildordnung einhergeht, der Zeit enthoben. Dürer ist uns, trotz seiner weit realistischeren Erscheinung, unnahbar und wie entrückt. Dies führt allerdings nicht dazu, dass wir in eine Distanz des Desinteresses versetzt würden; vielmehr verdichtet sich das Der-Zeit-Enthoben-Sein zur Bildaura, deren Bannkraft uns noch weit stärker bindet, als die eröffnete Dialogizität mit dem jüngeren Dürer.

Auch auf diesem Gemälde findet sich eine Inschrift. Nun aber nicht über dem Dargestellten, sondern in der Achse seiner Augen. Links steht das Monogramm mit der Jahreszahl ‚1500‘, rechts die vier Zeilen: *Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII*. Sie lauten ins Deutsche übertragen: „So schuf ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, mich selbst mit angemessenen Farben im Alter von 28 Jahren“.³⁷

Die Schlüsselworte, „ipsum me“, beinhalten die zentrale Aussage: „Ich schuf mich selbst!“, was durch das Monogramm ‚AD‘ nochmals besiegelt wird. Verweist auf dem früheren Selbstporträt die Inschrift über Dürers Haupt, auf den verschlungenen Pfaden des Lebens von Gott geführt zu werden, tritt uns hier ein Dürer entgegen, der sich rühmt, sich selbst geschaffen zu haben, wobei diese Selbstschöpfung gar den Anschein erweckt, dem Lauf der Zeit enthoben zu sein. Dementsprechend ist die Inschrift auch nicht mehr über Dürers Kopf situiert, sondern in die Achse seiner Augen eingefügt. Er ist nicht Spielball einer höheren Macht, er selbst verfügt über die Handlungshoheit, die seine eigene Selbstschöpfung umfasst. In diesem Sinne ist das Gemälde eine Inkarnation des Albrecht Dürer in sich enthaltenen Monogramms ‚AD‘.³⁸ Das Wort wird zu Fleisch und Blut, ganz dem Prolog des Johannesevangeliums entsprechend: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott“ (Joh. 1,1).³⁹

Die Selbstschöpfung wird von der Inschrift nicht allein durch das ‚ipsum me‘, sondern auch durch die Verwendung des ‚effingebam‘ an Stelle des sonst üblichen ‚fecit‘ oder ‚pinxit‘ hervorgehoben. Statt ‚Dürer hat dies gemacht‘ oder ‚Dürer hat dies gemalt‘ lesen wir, ‚ipsum me effingebam‘ (‚Ich habe mich selbst geschaffen‘). Das ‚effingere‘ entspricht weit mehr dem Charakter der Schöpfung als das mit dem ‚fecit‘ zum Ausdruck gebrachte ‚Gemacht-Sein‘.⁴⁰ Im ‚Ausformen‘ des ‚effingere‘ ist das Formbilden enthalten, dass sich mit ‚fingere‘ zugleich auf die Tätigkeit des Töpfers (‚fingulus‘)

³⁷ Zur Inschrift siehe: Rudolf Preimesberger, *Albrecht Dürer: „...propriis sic ... coloribus“ (1500)*. In: *Porträt*. Hrsg. v. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader u. Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 210-219; *Wuttke* 1980, S. 331-338; *Ausst.-Kat.: DÜRER* 1998; *FILIPPI* 2013, S. 89-90 und insbesondere: Erika Boeckeler: *Painting writing in Albrecht Dürer's self-portrait of 1500*. In: *Word & Image*, Bd. 28 (2012), S. 30-56.

³⁸ Vgl. dazu LÜDEKING 2014, S. 31. Um der Argumentation willen, versteigt sich der Autor allerdings zu der Ansicht, die Inkarnation gehe aus konstruktivistisch zusammengefügteten Elementen hervor, weshalb das Gesicht ein Modus der Schrift, ein ‚Typeface‘, wäre (S. 34) Er konstatiert eine „Transsubstantiation des Leibes in Lettern“ (S. 36), räumt allerdings selbst ein, sein Denken sei vom französischen Poststrukturalismus vereinnahmt und bemerkt beinahe entschuldigend: „Wer sein Gesicht der Macht der anderen anvertraut, muss jedoch in Kauf nehmen, dass diese damit machen, was sie wollen“ (S. 39).

³⁹ PREIMESBERGER 1999, S. 212. Karlheinz Lüdeking hält es sogar für möglich, dass das Monogramm vom Christogramm abgeleitet wurde (LÜDEKING 2014, S. 23f.).

⁴⁰ WUTTKE 1980, S. 337.

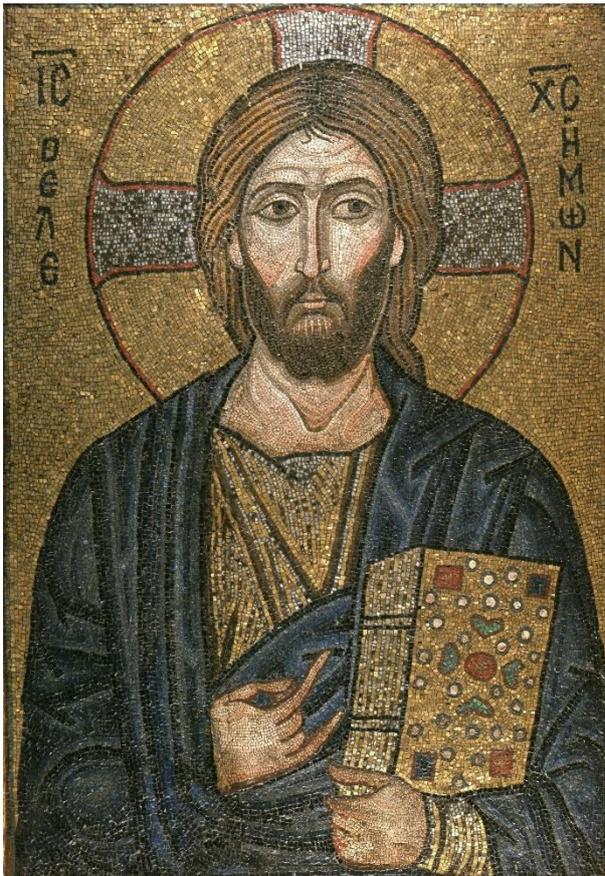


Abb. 23 Mosaikikone mit *Christus dem Barmherzigen*, 1. Viertel 12. Jh., Bode-Museum

bezieht.⁴¹ Damit tritt es in Analogie zur Schöpfung des Menschen, den Gott aus Erde geformt hat; eine Analogie, die noch verstärkt wird, da ‚effingere‘ auch ‚nachbilden‘ bedeutet, so wie Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen hat.⁴² Die Entsprechung zum göttlichen Schöpfungsakt wird nochmals zugespitzt, indem Dürer nicht die im ‚fecit‘ enthaltene übliche dritte Person Singular verwendet, sondern mit ‚effingebam‘ die Ich-Form. Dürer spricht uns vermittelt der Inschrift durch das Bild hindurch als ein ‚Ich‘ an, das sich selbst geschaffen hat. Dabei liegt die Inschrift in der Achse der Augen, wodurch mehr als seine Hand sein Geist als Ursprung der (Selbst-)Schöpfung hervorgehoben wird: Er hat sich durch einen geistigen Akt aus sich selbst heraus geschaffen. Dieses

Selbstschöpfungsmanifest wird nun gänzlich auf die Spitze getrieben, indem sich Dürer – wie bereits hervorgehoben – selbst als Christus darstellt. Er übernimmt auf modifizierte Weise das Schema der byzantinischen Ikone (Abb. 23) und setzt sich selbst als *salvator mundi* mit angedeutetem Segensgestus in dieses Schema ein, wobei die in goldenen Lettern gehaltene Inschrift auf den für Heiligenbilder maßgeblichen Goldgrund verweist.⁴³

Um selbst als Christus zu erscheinen, verwendet Dürer nicht allein das Kompositionsschema der Ikone, er formt sein Äußeres auch gemäß des seinerzeit als

⁴¹ PREIMESBERGER 1998, S. 294.

⁴² Vgl. dazu: Fedja Anzelewsky, *Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlin 1983, S. 99. Dieter Wuttke weist darauf hin, Erasmus von Rotterdam betone, der Mensch werde nicht geboren, sondern geschaffen (WUTTKE 1980, S. 338).

⁴³ Axel Müller unterscheidet die Ikone und das Selbstporträt kategorial als ‚rhetorische‘ und ‚poetische Metapher‘. Die poetische Metapher sei ein einmaliges Ereignis, während die rhetorische Metapher einer Wiederholungsstruktur folge. Beide Bildkonzepte durchdringen sich in Dürers Selbstporträt in einem ‚ikonischen Prozeß‘ (MÜLLER 2003, S. 177f.).

authentisch geltenden Lentulus-Briefes, der aus der Feder eines fiktiven Vorgängers von Pontius Pilatus stammen soll und die Gestalt Christi folgendermaßen beschreibt:

Ein mittelgroßer Mann von stattlicher Figur und sehr ehrwürdigem Aussehen, so daß die, die ihn sehen, ihn sowohl lieben als auch fürchten müssen. Sein Haar hat die Farbe einer völlig reifen Haselnuß, bis zu den Ohren beinahe glatt, von da abwärts etwas gelockt über seine Schultern wallend und nach Sitte der Nazarener in der Mitte gescheitelt. Seine Stirn ist offen und glatt, sein Gesicht ohne Flecken und Runzeln, schön, von lieblichem Rot. Nase und Mund sind so geformt, daß nichts daran zu tadeln ist. Der Bart ist wenig stark, in der Farbe zu den Haaren passend, von nicht sehr großer Länge. Seine Augen sind dunkelblau, klar und lebhaft. [...] Ein Mann, durch eigentümliche Schönheit die Menschenkinder übertreffend.⁴⁴

Der Vergleich mit dem Selbstbildnis verdeutlicht, dass Dürer bis auf das Dunkelblau der Augen, die er, da er selbst braune Augen hatte, nicht ändern konnte, ohne vom Selbstporträt abzuweichen, bei der Gestaltung seines eigenen Äußeren der Vorlage des Briefes folgt. Dürer konkretisiert die übernommene Form der Ikone durch den vermeintlichen Augenzeugenbericht des Lentulus, so dass Dürer als Christus weit gegenwärtiger und zugleich authentischer in Erscheinung tritt als Christus selbst auf den ihn zeigenden Ikonen.

Ein weiterer die Authentizität verbürgender Bezug ist die Ähnlichkeit zur *vera icon* des Schweißtuches der Veronika, wie es beispielsweise vom Meister von Flémalle, der heutzutage zumeist mit Robert Campin identifiziert wird, auf seinem Frankfurter Bild (Abb. 24) (um 1430) veranschaulicht wird. Der Name Veronika wurde als Zusammensetzung des lateinischen ‚vera‘ und des griechischen ‚ikon‘ verstanden, wodurch Veronika die Personifikation der *vera icon* ist, die das ‚wahre Bildnis‘ Christi als Abdruck auf dem Schweißtuch in einer den Ikonen vergleichbaren bildparallelen Frontalität präsentiert. Auch hier ist der zur Ausformung der Schweißtuchdarstellungen geronnene Lentulus-Brief bei der Gestaltung des Antlitzes maßgeblich gewesen. Dem Sujet entsprechend wählt der Künstler eine dezidiert dunklere Farbigkeit für das Antlitz Christi, um die Abbildlichkeit und damit die Authentizität des wie ein Schatten wirkenden Abdrucks zu betonen. Dazu gehört auch die veristische Darstellung des Textils mit seinen

⁴⁴ Der Lentulus-Brief befand sich in einer Ausgabe von 1491 in der Bibliothek Willibald Pirckheimers (WUTTKE 1980, S. 353; FILIPPI 2013, S. 96). Zur Orientierung Dürers an der Textvorlage siehe auch: WUTTKE 1980, S. 350-353 und HESS 1990, S. 83.



Abb. 24 Robert Campin, *Heilige Veronika*, um 1430, Städel

Faltspuren. Auf der überzeugend veranschaulichten Grundlage diesseitiger Materialität wirkt das Abbild aber umso wunderbarer: Es scheint sich regelrecht im transluziden Stoff zu materialisieren, wobei Christi Blick etwas nach rechts gerichtet ist und dadurch die ikonenhafte strenge Symmetrie durchbricht, was eine Lebendigkeitswirkung mit sich bringt. Auch wenn es sich nur um den Schatten eines Verstorbenen handelt, wird Christus durch die authentische Abbildlichkeit hindurch gegenwärtig, so dass der goldene Schimmer des Tuches zum Goldgrund seiner Epiphanie wird.

Vor dem Hintergrund der Allusion auf die *vera icon* ist Dürers Selbstbildnis in Fleisch und Blut eine die Darstellung des Schweißtuches noch übersteigende Verlebendigung, deren Authentizität sich aus den Bezügen zur Ikone, zum Schweißtuch der Veronika und zum Lentulus-Brief speist.

Dürers *Selbstporträt im Pelzrock*, so könnten wir schlussfolgern und damit den oben formulierten Gedanken einer ‚absoluten‘ Individualität wiederaufnehmen, stellt auf einzigartige Weise die

Geburt des modernen Ich an der Schwelle zur Neuzeit vor Augen. Denn eine wahre Emanzipation kann nur erfolgen, wenn das, wovon man sich emanzipiert, endgültig überwunden wird. Heißt ‚emancipatio‘ die Entlassung des Sohnes aus der väterlichen Gewalt, ist die Entlassung eben nur dann endgültig gegeben, wenn die väterliche Gewalt unwirksam gemacht worden ist. So wie Zeus seinen Vater Kronos entmannt und damit entmacht hat, um Herrscher des Olymps zu sein, so muss sich der Mensch der Macht Gottes entledigen, um Herrscher im eigenen Haus zu werden. Betrachten wir das Selbstbildnis Dürers, erfolgt die Überwindung, indem der Mensch selbst an die Stelle Gottes tritt, um nicht mehr – wie noch der junge Dürer – seiner Herrschaft ausgeliefert zu sein. Dem Menschen, so führt es der Künstler vor Augen, wohnt eine ihn selbst und mit ihm die Welt formende Schöpferkraft inne, ganz so, wie es der Sophist Protagoras in seinem bereits angeführten *homo mensura*-Satz formuliert hat: „Aller Dinge Maß ist Mensch, der seienden, daß sie sind, der nicht seienden, daß sie nicht sind.“⁴⁵

Mit der Befreiung aus der Vormundschaft Gottes oder, um die Wendung Immanuel Kants anzuführen, mit dem Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit, tritt der Mensch in ein Selbstverhältnis ein, aus dem sich im Kern die neuzeitliche Individualität speist.⁴⁶ Erst jetzt kann sich der Mensch unvoreingenommen selbst ins Antlitz blicken und erkennen, wer er eigentlich ist. In diesem Sinne ist für Jacques Lacan der mit der Erkenntnis – sich selbst zu sehen – verbundene Blick in den Spiegel das zentrale Moment der Genese des Selbstbewusstseins, was er in seinem Vokabular als ‚Spiegelstadium‘ bezeichnet.⁴⁷ Mit Dürers Selbstporträt wohnen wir gleichsam dem Spiegelstadium der Neuzeit bei, bei dem das Selbstbildnis den eigentlichen Spiegel darstellt. Die authentische Darstellung seiner selbst ist der Selbstschöpfungsakt, in welchem sich Dürer als derjenige erkennt, der er eigentlich ist. Das „Erkenne dich selbst!“ wird zum „Erkenne Dich selbst aus Dir selbst heraus!“. Dies ist zugleich die Geburtsstunde der modernen Philosophie, die sich von der Theologie emanzipiert hat und meinte, die Wahrheit aus sich selbst heraus ableiten zu können, was – von heute zurückgeblickt – dazu geführt hat, dass der Wahrheitsbegriff, ‚philosophisch begründet‘, letztlich abgeschafft worden ist.

⁴⁵ DIELS 1957, S. 122.

⁴⁶ Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung*. In: *Kants gesammelte Schriften (Akademie-Ausgabe)*. Hrsg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Band VIII, Berlin 1923, S. 33-42, hier S. 35.

⁴⁷ Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint* (1948). In: Ders.: *Schriften I*. Hrsg. v. Norbert Haas, Weinheim - Berlin 1986, S. 61-70, hier S. 64.

Hat sich also zwischen den Selbstbildnissen von 1493 und 1500 ein Wesenswandel Dürers vollzogen, der zugleich paradigmatisch für den Epochenwechsel vom Mittelalter zur Neuzeit einsteht? Nichts anderes bringen die Inschriften doch in einem wortwörtlichen Sinne zum Ausdruck, wobei auch die Verwendung der überkommenen gotischen Lettern einerseits und der modernen Antiqua andererseits den Wandel vor Augen führt. Ein Wandel von der mittelalterlichen Gottesfürchtigkeit zum emanzipierten Individuum, das Gott zwar nicht leugnet, ihn aber doch aus der Welt verdrängt, um an seiner Stelle den Menschen zu inthronisieren, wie dies symptomatisch beim rationalistischen Deismus eines René Descartes der Fall ist, bei dem Gott außerhalb der von ihm geschaffenen Ordnung steht, da jeder modifizierende Eingriff die einmal etablierte Ordnung alterieren würde. Gott verhält sich dann zum Universum wie der Uhrmacher zu einer Uhr, die – der göttlichen *ratio* gemäß – perfekt ist und einmal in Gang gesetzt fortwährend weiterläuft.⁴⁸ Auf die Welt bezogen beschränkt sich Gottes Wirken damit einzig darauf, der erste unbewegte Beweger zu sein, wie es bereits der Urvater des Rationalismus, Aristoteles, formuliert hat.⁴⁹ Innerhalb der Welt tritt der Mensch an die Stelle Gottes. Dementsprechend wirkt Dürer – wie bereits hervorgehoben – gänzlich autonom. Indem sein Blick durch die asymmetrische Stellung der Augen jeden Betrachter im Raum gewahrt, ist er gleichermaßen all-sehend und all-präsent – ein ‚absolutes Individuum‘. Aus dieser Perspektive hat sich zwischen den beiden Selbstbildnissen eine Art umgekehrter Bekehrung ereignet, eine die neuzeitliche Autonomie des Individuums begründende Selbstermächtigung.⁵⁰

Ist der Mensch innerweltlich an die Stelle Gottes getreten, wird auch die ‚Unsterblichkeit‘ zur weltimmanenten Angelegenheit. Den Ewigkeitsimpetus des Bildes aufgreifend, wird daher der Denkmalcharakter des Selbstporträts betont, in der Kunst auch über den eigenen Tod hinaus weiterzuleben, worauf Dürer selbst hinweist: „Awch behelt das gemell dy gestalt der menschen nach jrem sterben“.⁵¹ Bereits der Gründungsvater der italienische

⁴⁸ René Descartes, *Die Prinzipien der Philosophie*. Hrsg. v. Christian Wohlers, Hamburg 2005, S 137-141 (Teil II, Artikel 36-37).

⁴⁹ Aristoteles, *Metaphysik*. Zweiter Halbband: *Bücher VII – XIV*. Hrsg. v. Hermann Bonitz, Hamburg 1991, S. 251 f. (1072 a f.).

⁵⁰ Thomas Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt a. M. 1976, S. 57. Der Paradigmenwechsel ist ein Entweder-Oder, wie es Ludwig Wittgensteins Hase-Enten-Kopf veranschaulicht: Entweder wir sehen den Hasen- oder den Entenkopf, so dass das überkommene Alte in der neuen Perspektive gerade nicht mehr präsent ist.

⁵¹ RUPPRICH Bd.II, S. 109; Peter Strieder, *Die Bedeutung des Porträts bei Albrecht Dürer*. In: *Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitenwende*. Hrsg. v. Herbert Schrade, Regensburg 1971, S. 84-100, hier S. 85. Dürers Bildnis, so der Autor, sei ein „Memorialbild“, dem von Christus die Ewigkeitsform entliehen werde (S. 94). Analog dazu heißt es im Katalog der großen Nürnberger Dürer-Ausstellung zu seinem 400.

Kunsttheorie der Renaissance, Alberti, hatte im Anschluss an die Überzeugung der römischen Antike gargelegt, dass sich das Leben im Nachruhm fortsetze: „So ist es denn sicher, daß die Gestalt eines schon längst Verstorbenen durch die Malerei ein langes Leben lebt.“ In die Malerei transformiert bleibt die eigene Person auch über den Tod hinaus lebendig. Um in diesem Sinne am repräsentativsten Ort Nürnbergs – dem Rathaus – weiterhin präsent zu sein, hat Dürer sein *Selbstbildnis im Pelzrock* der Stadt Nürnberg vermacht.⁵²

Den Ewigkeitsimpetus auf das rein Diesseitige zu reduzieren, übergeht aber gerade den offensichtlichen Affront des Bildes – Dürers Darstellung seiner selbst als Christus – und wird damit der intensiven Bildwirkung als alleinige Erklärung nicht gerecht. Sehen wir Dürer und Christus zugleich, stellt sich abermals die Frage nach dem immer wieder betonten Authentizitätsanspruch des Bildes. Wie inzwischen deutlich geworden ist, sehen wir kein Rollenporträt, bei dem sich Dürer in der Rolle Christi darstellt, sondern Dürer, der sich sein in einem Selbstschöpfungsakt erschlossenes eigene Ich vor Augen führt. Und doch ist auch Christus im Bild präsent. Dem Authentizitätsanspruch folgend, weist Dürer mithin tatsächlich eine doppelte Gestalt auf, die allerdings zu einer einzigen verschmolzen ist.⁵³ Dürer und Christus erscheinen als zwei Seiten derselben durch die veristische Bildwirkung verbürgten Identität. Um diese in sich gedoppelte Identität näher zu fassen, fragen wir nach der Genese Christi innerhalb von Dürers Selbstporträts, bei welcher dem bereits betrachteten Karlsruher Schmerzensmann eine Schlüsselstellung zukommt.

Todestag, Dürer wolle sich mit seinem Selbstporträt ein Denkmal für die Ewigkeit setzen (Ausst.-Kat.: *Albrecht Dürer 1471-1971*, München 1971, S. 48); Rudolf Preimesberger sieht das Gemälde als „vorweggenommenen Epitaph“ (PREIMESBERGER 1998, S. 291) und Daniel Hess stellt resümierend fest, Dürer wolle sich durch das Bildnis das ewige Leben sichern (HESS 1990, S. 87).

⁵² Siehe dazu: Ausst.-Kat.: DÜRER 1998, S. 340.

⁵³ Hans Belting umschreibt die zweifache Gestalt Dürers treffend als ‚Doppelbelichtung‘ (Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, S. 155), bei der sowohl der eine Aspekt wie der andere Aspekt seiner Identität in Erscheinung tritt. Wolfgang Schöne drückt die innere Dualität als Symmetrieverhältnis aus: „Ich sehe wie Christus aus und Christus wie ich“ (Wolfgang Schöne, *Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst*. In: *Das Gottesbild im Abendland*. Hrsg. v. Johannes Kollwitz und Hans von Campenhausen, Berlin 1957, S. 7-56, hier S. 41).

IV. Der liebende Blick

Bereits das früheste Selbstbildnis Dürers, die Silberstiftzeichnung der Albertina aus dem Jahre 1484 (Abb. 25), die den Künstler als dreizehnjährigen Jungen zeigt, ist von der Frage, „Wer bin ich?“, motiviert. Nachträglich hat Dürer dem Bild folgende Zeilen hinzugefügt: „Dz hab Ich aws eim spigell nach mir selbs kunterfet Im 1484 Jar Do ich noch ein kint was. Abrecht Dürer“.



Abb. 25 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis*, 1484, Albertina Wien

Rückblickend bezeichnet er sich selbst ausdrücklich als ‚Kind‘ und verdeutlicht damit, dass ihn die Frage nach dem eigenen Selbst von Anbeginn umgetrieben hat. Dementsprechend schaut der dargestellte junge Dürer nicht in den Spiegel, um anhand der Reflexion sein eigenes Konterfei abzubilden, er betrachtet sich mit durchdringendem Blick und weist – den Impetus des Blicks hervorhebend – zudem mit dem Zeigefinger auf sich. Dabei kommt der gestischen Selbstadressierung zugleich eine fragende Qualität zu, die aus dem Wechselspiel von Geste und Blick resultiert: Worauf ich zeige, das bin ich selbst, doch vermag ich mich auch zu erkennen? Trotz des konzentrierten, gleichsam über die Augen hinauswachsenden eindringlichen

Blicks, ist dieser dennoch fragend. Das eigene Selbst bleibt letztlich im Dunkeln, so dass auch die Geste zu der Frage wird: „Dies also bin ich?“⁵⁴

Wir werden in eine auf Selbsterkenntnis zielende Reflexion hineingezogen, bei der die Kunst das eigentliche Reflexionsmedium darstellt, da der Blick in den Spiegel nicht der nachträgliche handschriftliche Hinweis Dürers auf das verwendete Hilfsmittel ist,

⁵⁴ Felix Thürlemann hebt hervor, die Selbst-Betrachtung werde durch den Zeigegestus zur Darstellung des Sehens, die auf das Sehen selbst reflektiert (Felix Thürlemann, *Dürers doppelter Blick*, Konstanz 2008, S. 7).



Abb. 26 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis mit Binde*, 1491, Universitätsbibliothek Erlangen

sondern zur Darstellung selbst gehört. Sich mit Hilfe eines Spiegels beinahe gänzlich im Profil zu veranschaulichen, ist eine weit größere Herausforderung, als das eigene Gesicht zum Betrachter und damit zum Spiegel ausgerichtet festzuhalten. Dürer wählt die seitliche Ansicht, gerade um die Spiegelsituation zu thematisieren und damit die Frage, „Wer bin ich?“, ins Bild zu setzen. Bereits bei diesem frühesten Selbstbildnis dient ihm die Kunst folglich als Mittel zur Selbsterkenntnis.

Auf dem Erlanger Selbstbildnis (Abb. 26), das Dürer als Zwanzigjähriger zeichnete, ist die Frage nach sich selbst auf eine beinahe verzweifelte Weise melancholisch zugespitzt. Das daraufhin entstandene indirekte Selbstporträt des Schmerzensmanns (Abb. 15) nimmt Christus in die Selbsterkenntnis hinein und initiiert die bildliche Genese Christi in Dürers Gestalt, indem sein Gesicht am Antlitz Christi partizipiert. Und doch zeigt das Selbstporträt aus dem Jahre 1493 Dürer in einer bildlichen Verlorenheit, dessen

verschlungene Lebenswege im Dunkel der Welt auf unergründliche Weise von oben bestimmt werden. Das hier nicht näher betrachtete Selbstbildnis des Prados (Abb. 6) von 1498 hat einen eher repräsentativen Charakter und präsentiert Dürer als ‚Mann von Welt‘, auch wenn im Blick durchaus die Frage nach der Rolle in der durch das Fenster sichtbaren Welt und damit nach dem Sinn des eigenen Erdenlebens mitschwingt. Mit dem auf 1500 datierten, durch den schwarzen Hintergrund dezidiert auf das Selbstbildnis von 1493 bezogenen Selbstporträt greift Dürer – erneut und radikal – die Frage „Wer bin ich?“ auf und geht ihr in einer bildlich nicht weiter zu erschließenden Tiefe nach. Daher kommt diesem Selbstbildnis ein endgültiger Charakter zu, welcher die mit dem ersten Selbstporträt als Dreizehnjähriger bildlich initiierte Selbstreflexion aber nicht zum Abschluss bringt, sondern weiterhin auf existenzielle Weise offenhält. Die Antwort auf die Frage, „Wer bin ich?“, ist abermals eine Frage, aus der sich der bannende wie durchdringende Blick Dürers auf seinem *Selbstporträt im Pelzrock* speist. Um die verschiedenen Dimensionen dieses Blicks herauszustellen, kommen wir nochmals auf den Karlsruher Schmerzensmann zurück, bei dem die Züge Dürers in das Antlitz Christi eingelagert sind. Die Verwandtschaft mit Dürers Physiognomie ist der visuelle Ausdruck, in Christus aufgehoben zu sein und durch sein erlösendes Leid vom eigenen Leid befreit zu werden. Dieses Sein-in-Christus ist – als Nachfolge – zugleich ein zum wahren Leben führendes Werden-in-Christus, das mit dem erlösenden Opfertod Christi ein Todesbewusstsein einschließt, wie es Dürer in einem seiner Gedichte formuliert:

Dem die stundt seines todts allweg
Wolbetracht inn seim hertzen leg,
Vnnd sich all tag zum sterben schickt,
Den hät göttlich gnad angeblickt.
Vnd wirdt inn dem rechten frid stan,
Den gott gibt vnd d' wellt nit gebm.⁵⁵

Das Todesbewusstsein ist Resultat eines Angeblickt-Werdens. Damit thematisiert Dürer die Wirkkraft des Blicks und mit ihr den bannenden Blick seines Selbstbildnisses, auch wenn es sich beim Blick des Gedichts um den göttlichen Blick handelt, den Nicolaus Cusanus in *De visione dei* (1453) näher zu fassen sucht: Dürers Feststellung entsprechend, ist Cusanus die Wirkkraft das wesentliche Moment des göttlichen Blicks,

⁵⁵ RUPPRICH Bd. I, S. 137.

was er auf die Formel bringt: „Dein Sehen ist Wirken“.⁵⁶ Daraus resultiert der Wunsch: „Nähre mich mit Deinem Blick!“⁵⁷. Insofern Dürer – wie im Gedicht formuliert – angeblickt wird und der Blick ihn in seinem Wesen ergreift, ist er im göttlichen Blick selbst und doch handelt es sich einzig um ein temporäres Eintauchen, da Christus auf dem Bild des Schmerzensmanns durch Dürers *compassio* zwar die Züge Dürers annimmt, was zugleich eine *compassio* Christi mit Dürer beinhaltet, und doch wird Dürer nicht auf eine Art und Weise selbst zu Christus, dass dieser in seine Identität eingelagert wäre. Dementsprechend finden wir den wie verloren wirkenden Dürer auf seinem Selbstporträt von 1493 wieder, dessen Schicksal eben *von oben*, also von einer kategorial von der Welt unterschiedenen Sphäre her bestimmt wird, die das letztlich unendlich entfernte Außen der Welt bildet. Der Logik der Selbstporträts und künstlerischen Äußerungen Dürers folgend, lässt aber gerade seine höhere Bestimmung als Künstler Dürer erkennen, dass die göttliche Gnade in Form der Inspiration oder – Dürers Ausdrucksweise folgend – „[die] oberen ein gissungen“ etwas ganz konkret in ihm selbst Gegebenes sind und das unendlich Entfernte damit zugleich das Innerste des Künstlers darstellt.⁵⁸ Ist das Äußerste zugleich als ein das eigene Wesen bestimmendes Inneres gegeben, gehört das Göttliche zur eigenen Identität, was durch die Abbildlichkeit des Menschen ontologisch fundiert wird, indem Gott den Menschen nach seinem Urbild – *ad imaginem et similitudinem* – (Gen. 1,26) geschaffen hat. Ist der Mensch Abbild des Urbilds, hat er an der Urbildlichkeit zwar Teil, jedoch nur insofern sie als Abbildlichkeit gegeben ist, während ihm das Urbild als solches unzugänglich bleibt. Christus ist als menschengewordener Gott hingegen Urbild und Abbild zugleich. Das Urbild ist als solches – in Christus – Abbild geworden, so dass die Urbildlichkeit gänzlich in der Abbildlichkeit gegeben ist: Urbild und Abbild koinzidieren, auch wenn sie weiterhin als doppelte Natur Christi gegeben sind, die von Dürer hervorgehoben wird:

Ein ydliche seel, die do ewiglich soll leben, die wir dt erquickt jnn Jhesu Christo, der da ist auß zweyen substantzen inn einer person gott vnd mensch, daz allein durch die gnad geglaubt, vnd durch natürlich vernunfft nimmermehr verstanden würdt.⁵⁹

⁵⁶ Nikolaus von Kues, *De visione Dei / Das Sehen Gottes* (= Textauswahl in deutscher Übersetzung, Heft 3), Trier 2007, S. 16.

⁵⁷ KUES 2007, S. 29.

⁵⁸ RUPPRICH Bd. II, S. 113.

⁵⁹ RUPPRICH Bd. II, S. 128.

Die doppelte Natur Christi, aus „zweyen substantzen“ bestehend, wird von Cusanus im Modus der Bildlichkeit bestimmt: „Was ich in Dir, Jesus, auf menschliche Weise seiend sehe, ist Ähnlichkeit mit der göttlichen Natur. Doch diese Ähnlichkeit ist ohne Vermittlung (sine medio) dem Urbild so verbunden, daß sie ähnlicher weder sein noch gedacht werden kann.“⁶⁰ Daher ist Christus „das vollkommenste Abbild der urbildhaften Wahrheit.“⁶¹

Indem Christus, wie Dürer betont, „inn einer person gott vnd Mensch“ ist, ist er Urbild und Abbild zugleich. Und insofern Gott mit Christus ganz in der Abbildlichkeit aufgeht und wir selbst ein Abbild des Urbildes sind, ist Christus in unsere eigene Abbildlichkeit eingelagert. Er ist das auf der Seite des Abbildes gegebene Urbild, dass in seiner Abbildlichkeit das konkrete Urbild unserer je eigenen Abbildlichkeit ist. In diesem Sinne sind wir in Christus und Christus ist in uns. Und durch ihn – das Abbild gewordene Urbild – wird unsere Abbildlichkeit auf das Urbild als solches hin permeabel. Dazu gilt es allerdings, Christus in uns zusehends präsenter werden lassen, indem wir unsere eigene Abbildlichkeit in das Abbild gewordene Urbild einfügen.

Damit zeigt sich eine weitere Bedeutungsdimension der hinsichtlich des Schmerzensmanns angeführten Worte Jesu: „Ich bin die Tür“ (Joh. 10,9). Die Nachfolge Christi ist durch eine wesenhaft unser Sein bestimmende ontologische Dimension fundiert, die in der Nachfolge existenziell aktiviert wird, wobei die Nachfolge keineswegs einzig im mitleidenden Nachvollzug der Passion liegt, sondern – wie die Betrachtung der Selbstporträts als Selbsterkenntnisprozess vor Augen führt – auch in der Christus zusehends gewährenden Introspektion besteht, die uns selbst auf Christus hin formt.

Aufgrund der Urbild-Abbild-Relation ist die Introspektion reflexiv strukturiert, wobei sich Christus als Abbild gewordenes Urbild zu uns verhält wie ein reiner zu einem gebrochenen Spiegel, der am Grunde unseres Wesens unsere eigenen Verzerrungen reflektiert, weshalb uns Cusanus auch als ‚lebendige Spiegel‘ bezeichnet.⁶² Die Metaphorik der Spiegel führt vor Augen, dass die Reflexivität der Introspektion nicht auf der Ebene der Begrifflichkeit situiert ist, sondern sich im Modus der Anschaulichkeit vollzieht. Hatte Dürer in seinem Gedicht hervorgehoben, aus der „natürlich vernunft“

⁶⁰ KUES 2007, S. 88.

⁶¹ KUES 2007, S. 89.

⁶² Zur Reformulierung der Urbild-Abbild-Relation in der ebenfalls bildtheoretisch relevanten Metaphorik des Abbildes als eines ‚lebendigen Spiegels‘ bei Cusanus siehe: Tilman Borsche, *Der ‚freie Spiegel‘ des Cusanus oder Die Kreativität der Rezeption*. In: *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*. Hrsg. v. Inigo Bocken u. Tilman Borsche, Paderborn 2010, S. 111-124. Siehe dazu auch: FILIPPI 2013, S. 123.

heraus werden die göttlichen Geheimnisse „nimmermehr verstanden“, führt Cusanus diesen Sachverhalt weiter aus: „Wenn jemand irgendeinen Begriff bildete, wie Du [Gott] begriffen werden könntest, weiß ich, daß dieser Begriff auf Dich nicht zutrifft. Denn jeder Begriff findet an der Mauer des Paradieses seine Grenze“⁶³. „[...] jeder Begriff eines Angesichtes“, formuliert Cusanus an anderer Stelle, „ist geringer als Dein Angesicht“.⁶⁴ Die Anschaulichkeit übersteigt die Begrifflichkeit.

Cusanus beschreibt den Prozess eines sich in Christus selbst transzendierenden Sehens, das sich der Schau Gottes annähert. Dabei geht er seinerseits von der Betrachtung einer Ikone aus, die den allsehenden Gott zeigt.⁶⁵ Diese Ikone ist durchaus mit Dürers Selbstbildnis vergleichbar, da der Betrachter auch hier stets im Blick des Dargestellten ist, unabhängig davon, wo er sich im Raum befindet. Bei Cusanus' Ikone Gottes ist dies eine Seherfahrung des göttlichen absoluten Sehens, das als Sehen schlechthin unser Sehen überhaupt erst ermöglicht, so dass wir im Gewahren des absoluten Sehens uns von diesem Sehen her selbst betrachten.⁶⁶ Christus blickt uns an und wir uns selbst durch ihn. Diese mystische Verschränkung des menschlichen mit dem göttlichen Blick transzendiert das physische Sehen zur geistigen Schau, die ihrerseits ein visuelles Gewahren ist. Die Augen beginnen mit den Augen des Glaubens zu sehen; sie wurden, um abermals Dürers Formulierung zu verwenden, ‚von der Gnade angeblickt‘, und sind, nunmehr selbst von Gnade erfüllt, sehend geworden, so dass – auf die mystische Verschränkung der Blicke bezogen – das Sehen selbst gesehen wird. Und das Sehen des Sehens beinhaltet das Ein-Sehen. Was unser Sehen ermöglicht, bedingt uns als Person in Gänze, da wir ohne das Gegebensein unseres je eigenen Urbildes – dem Abbild gewordenen Urbild Jesus Christus – gar nicht existieren würden. Christus ist der Möglichkeitsgrund unserer selbst, den wir mit den Augen des Glaubens in uns gewahren. Eben diese Ein-Sicht des glaubenden Sehens führt Dürer vor Augen.

Betrachten wir Dürers Blick (Abb. 27), erkennen wir in der Iris die Spiegelung des Fensterkreuzes, hinter dem sich helles Licht abzeichnet; ein für Dürer wichtiges Bildmoment, da er die Augen innerhalb seines Oeuvres auf diesem Selbstporträt am detailliertesten veranschaulicht.⁶⁷ Dürer sieht durch das Kreuz hindurch ins Licht. Es ist

⁶³ KUES 2007, S. 51.

⁶⁴ KUES 2007, S. 20.

⁶⁵ KUES 2007, S. 2-4.

⁶⁶ KUES 2007, S. 7.

⁶⁷ HESS, MACK 2012, S. 188. Zu den Spiegelungen der Fensterkreuze siehe: Jan Bialostocki, *The Eye and the Window: Realism and Symbolism of Light-Reflections in the Art of Albrecht Dürer and His Predecessors*. In: *Festschrift für Gert von der Osten*, Köln 1970, S. 159-176. Der Autor relativiert den



Abb. 27 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, 1500, Detail

der gnadenvolle Blick des Glaubens, mit dem er schaut. Dabei nimmt das Fensterkreuz zugleich Bezug auf den bereits angeführten, von Alberti formulierten Topos der Renaissance, das Gemälde sei ein geöffnetes Fenster, ganz so, wie es Dürer auf seinem Selbstporträt von 1498 paraphrasiert (Abb. 6). Die dort *pars pro toto* für die Welt als solche einstehende Landschaft findet sich im späteren Selbstporträt gleichsam im Auge selbst, nur dass die durch die Fensterkreuze hindurch gewährte Landschaft – dem Topos

der Augen als Fenster zur Seele folgend – in Dürer selbst liegt.⁶⁸ Und in der Introspektion entdeckt Dürer nicht einzig sich selbst, sondern mit den Augen des Glaubens am Grunde seines Wesens, was ihn in seiner Abbildlichkeit innerlich trägt: Das Abbild gewordene Urbild – Christus selbst. Damit wird die Opazität von Lacans Spiegel, der einen einzig mit dem eigenen Abbild zu konfrontieren vermag, transparent und es eröffnet sich eine Tiefendimension, die Christus als *alter ego* präsent werden lässt. In Dürers Blick auf Christus als Grund seiner selbst, blickt Christus vom Grunde her zugleich auf Dürer. „[...] der in mir und aus mir Blickende ist Christus selbst. Er sieht in mir, mein Angesicht ist im Grunde das Seine, ebenso sehr aber blicke ich selbst aus dem Seinen.“⁶⁹

Cusanus legt denselben Selbsterfahrungsprozess einer bildlich angeleiteten Selbsterkenntnis vom göttlichen Blick her dar, wie ihn Dürer mit seinem Selbstporträt veranschaulicht. Dabei ist die Erkenntnis, Christus als *alter ego* in sich zu gewahren,

christlichen Gehalt allerdings stark, während Peter-Klaus Schuster hervorhebt, Dürer habe durch die Fensterkreuze stets die Passion im Blick (Peter Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*. 2 Bd., Berlin 1991, 1. Bd., S. 239), eine Bedeutung die auch Elena Filippi in den Vordergrund stellt (FILIPPI 2013, S. 122).

⁶⁸ Das Auge wird selbst zur Weltlandschaft: „Und dann das Auge“, so Theodor Hetzer, „das mit kristallener Klarheit die Welt widerspiegelt und in seiner kristallinen Körperlichkeit selbst eine Welt zu enthalten scheint“ (Theodor Hetzer, *Die Bildkunst Dürers*, Mittenwald 1982, S. 250).

⁶⁹ Werner Beierwaltes, *Visio facialis – Sehen ins Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte 1988,1), München 1988, S. 53.

zugleich ein Vorschein des ewigen Lebens, da durch das Urbild-Abbild-Wechselverhältnis auch wir ein *alter ego* Christi sind und damit nicht allein Christus in uns tragen, sondern wir zugleich in Christus sind: „Ich schaue jetzt im Spiegel, in der Ikone, ‹im Rätsel› (1 Kor. 13,12) das ewige Leben; denn dieses ist nichts anderes als selige Schau. In dieser hörst Du niemals auf, mir liebevoll bis ins Innerste meiner Seele zu schauen.“⁷⁰. Dürer sieht mit Christus durch seinen eigenen Tod hindurch und ist in dieser Hinsicht tatsächlich Raum und Zeit enthoben. Nun wird offensichtlich, dass uns Dürer – wie oftmals behauptet – gar nicht ansieht, auch wenn dies auf den ersten Blick so erscheinen mag, weshalb sich ein derartiger Eindruck reflexartig einstellt. Das genauere Hinsehen verdeutlicht jedoch: Dürer schaut ganz leicht über uns hinweg. Daher ist die Pupille des vermeintlich uns in den Blick nehmenden rechten Auges auch vom Augenlid überschnitten, während die Iris unten ganz sichtbar und vom Weiß des Augapfels umgeben ist, was eine leicht erhöhte Fokussierung des Blicks unterstreicht. Der Logik der Selbstbildnisse folgend, hat Dürer den Karlsruher Schmerzensmann und das Selbstbildnis von 1493 ineinander geblendet und damit der Erkenntnis bildlichen Ausdruck verliehen: das auf dem Gemälde von 1493 formulierte ‚Oben‘ der Inschrift ist zugleich das je eigene Innerste. Dementsprechend sind Dürers Züge nun nicht mehr in Christi Antlitz eingelagert – womit freilich die Bildidee des späteren Selbstporträts bereits angelegt ist; Christus wird nun im Gesicht Dürers präsent. Dürer erscheint in einer die eigene Identität bestimmenden doppelten Gestalt, so dass das intrinsische Wechselverhältnis beider den Bildgehalt ausmacht. Würde der Betrachter vermittels eines direkten Angeblickt-Werdens in dieses Wechselverhältnis mithineingenommen werden, wäre dieses in seiner ‚Unmittelbarkeit‘ suspendiert. Gerade um es *in actu* zu veranschaulichen, blickt Dürer eben nicht auf den Betrachter, sondern in die Ferne des Transzendenten, die zugleich das Allerinnerste ist. Im Fall des Schmerzmans, bei dem Dürers Züge einzig angedeutet sind und damit keine doppelte Gestalt vorliegt, können wir als Betrachter durch das Angeblickt-Werden, das ebenfalls zugleich ein nach innen gerichtetes Sinnieren ist, hingegen selbst ‚unmittelbar‘ in ein derartiges Wechselverhältnis eintreten. Aber erst das *Selbstporträt im Pelzrock* bringt dieses Wechselverhältnis selbst zur Darstellung. Es ist die bildliche Reflexion auf unser innerlich durch Christus bestimmtes Selbstverhältnis im Modus von Abbild und Urbild und damit letztlich eine Reflexion auf die Bildlichkeit also solche.

⁷⁰ KUES 2007, S. 12.

Aber auch wenn Dürer und mit ihm Christus über uns ‚hinwegblicken‘, sind wir dennoch in ihrem Blick und können am dargelegten Wechselverhältnis partizipieren, indem wir uns mit Dürer identifizieren. Und diese Identifikation vollzieht sich – mag sie auch unbewusst bleiben – instantan, da Dürer – auf seine eigene Urbildlichkeit fokussiert – in Erscheinung tritt, in der eben auch unsere jeweilige Urbildlichkeit liegt. „So begreife ich also“, legt Cusanus dar, „daß Dein Antlitz, Herr, jedem anderen Angesicht, das gebildet werden könnte, vorausgeht und daß es das Urbild und die Wahrheit aller Angesichte ist sowie daß alle Angesichte Abbilder Deines Angesichtes sind [...]. So sieht jedes Angesicht, das in Dein Angesicht schauen kann, nichts anders oder von sich Verschiedenes, weil es seine eigene Wahrheit sieht.“⁷¹ Das Antlitz Christi, resümiert Cusanus, „ist so das Urbild aller insgesamt, daß es auch das jedes einzelnen ist, und auf so vollendetste Weise das Urbild eines jeden, als sei es nicht auch das irgendeines anderen.“⁷²

Damit ist Dürer gerade aufgrund seiner herausgearbeiteten Individualität zugleich der Mensch als solcher, der hier als konkrete Person Dürers vor Augen steht und durch dessen Blick wir zugleich im Blick Christi sind. Öffnen wir uns der vom Bild gesetzten Identifikation, schaut Christus nicht mehr ‚über uns hinweg‘, wir sind – mit Dürer – in seinem Blick.

Dies ist das eigentliche Geheimnis der Bannkraft des Bildes und der Grund für die eingangs erwähnte, zunächst durchaus unangenehm ausschlagende Empfindung, vom Bild her bis auf den Grund unserer Seele durchschaut zu werden, so dass auch, was wir vor uns selbst zu verbergen suchen, offenbar wird. Eine Empfindung, die das Potenzial hat, sich zur Aversion zu steigern und in den Willen mündet, Dürer und mit ihm Christus die Augen auszukratzen. Das Durchschaut-Werden ist indes keine Verurteilung eines vorgezogenen Jüngsten Gerichts, vielmehr wird der Durchschaute vom durchschauenden Blick angenommen. Das durchschauende Angeblickt-Werden ist ein Anblicken, das einzig um unserer selbst willen erfolgt. Wir gewahren angesichts einer uns stets anblickenden Ikone, so Cusanus, „daß [Christus] so aufmerksam für einen jeden Sorge trägt, als ob er sich allein um den, der erfährt, daß er angeschaut wird, und um keinen anderen kümmere [...].“⁷³ Damit gilt, insofern wir *qua* Identifikation Dürer selbst sind, der von Christus in Dürer vollzogene Segensgestus ausschließlich jeweils uns selbst.

⁷¹ KUES 2007, S. 18.

⁷² KUES 2007, S. 20.

⁷³ KUES 1999, S. 4.

Als Hand Dürers betrachtet, wird der Segensgestus zum Sich-Selbst-Gewahren, bei dem die deiktische Geste des Zeigefingers aus dem frühesten Selbstporträt (Abb. 25) ins Bild inkorporiert wird. Zeigt Dürer dort mit der Frage nach seinem eigenen Selbst auf sein Spiegelbild, deutet er hier mit demselben Impetus auf sich selbst, wobei die in den Pelz hineingreifenden Finger zugleich zur Metapher der in sich selbst eindringenden introspektiven Selbstbefragung werden, in der Dürer in sich seine eigene Urbildlichkeit entdeckt.⁷⁴ Daher projiziert Dürer, um dies nochmals zu unterstreichen, seine Gestalt nicht in die Gestalt Christi hinein, was tatsächlich eine Anmaßung wäre, er füllt sie von innen her aus, indem er dem ihm innewohnenden Urbild seiner selbst eine sichtbare Äußerlichkeit verleiht.

Ist die Ähnlichkeit auf ontologischer Ebene verbürgt, ist sie – existenziell betrachtet – etwas Prozessuales – ein dem Urbild Ähnlicher-Werden, das nichts anderes als die im Modus der Bildlichkeit gegebene Nachfolge Christi ist. Die mit der doppelten Gestalt zur Darstellung kommende Selbsterkenntnis ist mithin nicht etwas zum Abschluss Gebrachtes, vielmehr eröffnet sie einen fortwährenden Prozess, der diesseitig gar nicht vollendet werden kann und mitnichten ein kontinuierliches Fortschrittsgeschehen darstellt, der allerdings durch das Gewahren eines persistenten liebenden Angeblickt-Werdens von innen her motiviert wird.

Vor diesem Hintergrund ist das gestische Sich-selbst-Gewahren mit dem unentschiedenen Spiel der Hände auf dem Selbstporträt von 1493 vergleichbar: Das Zeigen auf sich selbst wird als in sich eindringende Introspektion zur offenen Selbstbefragung. Das Antlitz ist zwar nicht mimisch bewegt, der durchdringende Blick kündigt jedoch von eben dieser Selbstbefragung, wobei die Falten auf der Stirn davon zeugen, dass die von Christus angeleitete Introspektion nicht allein Erhebendes zu Tage fördert. „Und scharfsinniger (subtilius)“, so Cusanus, „erfaßtest Du aus wenigen Anzeichen das, was im Geist des Menschen verborgen war. Nichts wird ja im Geist konzipiert, das sich nicht im Angesicht und vor allem an den Augen irgendwie anzeigt, da es (das Angesicht) ein Bote des Herzens ist.“⁷⁵

Die beinahe zärtlich von den Härchen des Pelzes umspielten, in den Pelz eindringenden Finger veranschaulichen die zur Introspektion erforderliche Empfindsamkeit, um auf dem Grunde des Selbst Christus zu erspüren. Damit verdeutlicht die Hand, dass das visuell-

⁷⁴ Philipp Zitzlsperger weist darauf hin, der Zeigegestus sei zugleich ein Zeigen auf den Pelz als Insignie (ZITZLSPERGER 2008, S. 47).

⁷⁵ KUES 2007, S. 94.

reflexive Erschließen der eigenen Urbildlichkeit zugleich ein empfindendes Gewahren ist. Mit der Responsivität vom Allerinnersten her wandelt sich die Hand Dürers zum Segensgestus Christi, womit zugleich eine Wandlung des Blicks einhergeht: Nun betrachtet sich Dürer nicht mehr von Christus her durchdringend selbst, es ist Christus, der seinerseits Dürer auf eine ihn durchschauende Weise anblickt. Das ontologisch gegebene Wechselverhältnis zwischen dem Abbild gewordenen Urbild und dem Abbild ist – prozessual betrachtet – ein hermeneutisches Frage-Antwort-Geschehen – eine Selbstausslegung durch Christus, die zugleich eine auf Christus fokussierte Selbstformung beinhaltet. „Dann zeigst Du mir, Herr,“, schreibt Cusanus, „daß bei der Änderung meines Angesichtes Dein Angesicht zugleich verändert und unverändert ist, und zwar verändert, weil es die Wahrheit meines Angesichtes nicht verläßt, und unverändert, weil es der Änderung des Abbildes nicht folgt.“⁷⁶

Das Angeblickt-Werden ist innerhalb des hermeneutischen Geschehens nicht allein Maßstab und Mittel der formenden Selbstausslegung, sondern auch das Kraftreservoir, aus dem sich diese Prozessualität speist: Der Blick ist ein aus Liebe um unserer selbst willen wirkender Blick. „Herr“, so Cusanus, „Dein Sehen ist Lieben; und wie Dein Blick so aufmerksam auf mich schaut, daß er sich niemals von mir abkehrt, so auch Deine Liebe. Es obliegt also mir, soweit ich es kann, für Dich immer aufnahmebereiter zu werden. Ich weiß aber, daß die Bereitschaft, die Vereinigung (mit Dir) gewährt, nichts anderes als Ähnlichkeit ist. Die Unfähigkeit zur Aufnahme kommt dagegen von Unähnlichkeit.“⁷⁷

Je ähnlicher wir in unserer Abbildlichkeit dem Abbild gewordenen Urbild werden, desto mehr öffnen wir uns der göttlichen Liebe, die die Verähnlichung weiter befördert und stabilisiert. Diese existenzielle Dimension ist ihrerseits ontologisch relevant: Als Abbild des Urbildes entstammen wir dem Urbild, das uns – als bloße Abbilder – wesentlich in unserem Sein bestimmt. Damit liegt unser eigentliches Sein im Urbild selbst, so dass wir erst dann ganz zu uns selbst werden, wenn unsere Abbildlichkeit gänzlich in der Urbildlichkeit aufgeht. In der durch Christus als Abbild gewordenen Urbild ermöglichten Annäherung an die Urbildlichkeit realisieren wir uns in der Nachfolge Christi also zusehends selbst, wobei der Maßstab dieser Realisation – Christus als *alter ego* – in uns liegt, was Dürer mit seiner doppelten Gestalt seiner selbst vor Augen führt. „Erkenne Dich selbst!“ bedeutet folglich: „Werde, zu dem, der du bist!“. Indem wir in der Nachfolge Christi zusehends uns selbst realisieren, werden wir überhaupt erst zu dem, der wir

⁷⁶ KUES 1999, S. 64.

⁷⁷ KUES 1999, S. 10.

eigentlich sind und damit immer authentischer wir selbst. Daher zeigt das Selbstporträt Dürers eben nicht, was sich Dürer anmaßt zu sein, sondern wer er eigentlich ist, wobei dieses Sein die bildliche Vorgabe dessen darstellt, auf das sich Dürers lebensweltliches Werden hin auszurichten hat. Das Selbstporträt legt mithin keineswegs nahe, Dürer wäre als Mensch durch die Lande gezogen, der davon überzeugt gewesen wäre, gänzlich vor Christus bestehen zu können oder gar Christus selbst zu sein. Vielmehr ist es der bildliche Ausdruck seiner eigenen inneren Urbildlichkeit, die ihn daran gemahnte, Christus in sich selbst zu entfalten, um jene Urbildlichkeit diesseitig real werden zu lassen und dadurch ganz er selbst zu werden. Damit stellt das Selbstporträt Dürer in seiner die eigene lebensweltliche Erscheinung übersteigenden höchstmöglichen Authentizität dar, weshalb er danach auch kein weiteres Porträt von sich in Öl geschaffen hat.⁷⁸

Das Gemälde ist ein Dürers ganzes Wesen umfassendes Bekenntnisbild. Vor diesem Hintergrund mag sich das Monogramm ‚AD‘ auch als Anno Domini lesen lassen.⁷⁹ Weit entscheidender für den Bekenntnischarakter ist jedoch, dass die dargelegte rigide geometrische Ordnung, aus der sich die überzeitliche Wirkung des Gemäldes speist, von einer Kreuzesform dominiert wird: Blicken wir auf das Antlitz, sehen wir den wohlgeformten langen Nasenrücken als zentrales Moment der genau mittig situierten vertikalen Bildachse. Vom Nasenrücken ausgehend wird diese über den Mittelschwung der Lippen, den Bart und den zusammenlaufenden V-Ausschnitt der Pelzverbrämung nach unten hin verlängert, wobei das untere Ende des Kreuzesstamms von der Handhaltung markiert wird, während die Bildachse vom Nasenrücken über die dezenten Zornesfalten der Stirn nach oben geführt im Haarwirbel seinen oberen Abschluss findet. Die Vertikalachse wird von der seitlich durch die Inschrift verlängerten Horizontalachse der Augen durchschnitten.⁸⁰ Es entsteht eine Kreuzesform, in deren Zentrum sich der im Antlitz Dürers präsente Christus befindet (Abb. 28).⁸¹ Das Dürer innewohnende Urbild

⁷⁸ Bereits Heinrich Wölfflin unterstreicht: „Das Porträt wirkt wie ein Selbstbekenntnis, wie ein Programm. [...] Man findet etwas Christumäßiges darin“ (WÖLFFLIN 1943, S. 190). Und Hans Dittscheid resümiert: „Sich selbst hat Dürer damit ein Denkmal der mahnenden Erinnerung an die Nachfolge Christi geschaffen“ (DITTSCHIED 2002, S. 70).

⁷⁹ Auf diese Implikation des Dürer-Monogramms hat bereits Erwin Panofsky hingewiesen (PANOFSKY 1970, S. 56), während Erika Boeckeler die picturale Qualität des Monogramms als „painted figure“ hervorhebt und auf das Wechselspiel von Inschrift und Bild als eine Art Inkarnation verweist: „The bare-bones alphabetic lines of AD fill up with painted flesh and blood in the image of Albrecht Dürer [...]“ (BOECKELER 2012, S. 55f.).

⁸⁰ Durch diese Einbindung der Schrift in die bildliche Darstellung bekommt die Inschrift ihrerseits eine Bildqualität. Vgl. dazu BOECKELER 2012, S. 30.

⁸¹ Durch die Kreuzesform wird die „Christoformitas“ Dürers noch deutlicher herausgestellt (FILIPPI 2013, S. 88).

seiner selbst, das es durch seine eigene Abbildlichkeit auszufüllen gilt. Die damit verbundene Prozessualität wird möglicherweise ebenfalls von der Inschrift reflektiert. Wie bereits hervorgehoben, verwendet Dürer anstelle des üblichen ‚pinxit‘ (gemalt) oder



‚fecit‘ (gemacht) das Wort ‚effingebam‘ (gebildet). Damit geht nicht allein eine Bedeutungsverschiebung zum Formen einher, das in Analogie zum Formen des Menschen durch Gott steht; es erfolgt auch eine Verschiebung des Tempus, vom Perfekt zum Imperfekt, also von der vollendeten zur unvollendeten Vergangenheitsform. Da die faktische Fertigstellung des Bildes durch die Signatur besiegelt wird, wäre das Perfekt die angemessene Zeitform. Das Imperfekt hingegen beinhaltet die Möglichkeit, dass der Malprozess noch gar nicht vollendet sein mag, was beim Blick auf das durch und durch

Abb. 28 Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock*, 1500, Kreuzesform

perfekt erscheinende Bild zunächst abwegig anmutet.⁸² Da das Malen aber durch die Verwendung des ‚effingere‘ als Schöpfungsprozess gefasst wird, der, nimmt man das ‚ispum me‘ der Inschrift hinzu, ein Selbstschöpfungsprozess ist, so ist dieser als Realisation der eigenen inneren Urbildlichkeit eben keineswegs abgeschlossen, sondern fortwährend im Gange.⁸³

⁸² vgl. dazu PREIMESBERGER 1998, S. 293. Daniel Hess deutet die Imperfektform dahingehend, dass sie auf einen langen sorgfältigen Malprozess verweise (HESS 1990, S. 80).

⁸³ „Im lebendigen Bild“, so Anke Eisenkopf, „sind der Künstler, der Schaffensprozeß und der Betrachter eines“, so dass das Weitermalen seiner selbst nie an ein Ende kommt (Anke Eisenkopf, *Das Bild des*

V. Der schöpferische Blick

Die nähere Betrachtung des *Selbstporträts im Pelzrock* hat verdeutlicht, dass mit Dürer nicht allein Dürer zur Darstellung kommt, sondern ein mit Dürer eröffnetes Bezugsgeflecht, das, in den Termini der Bildlichkeit formuliert, folgende Positionen umfasst: Im Zentrum steht Dürer als *Abbild*, der mit Christus das *Abbild gewordene Urbild* in sich trägt, vermittelt dessen Gottvater – das *Urbild selbst* – permeabel wird. Als *Abbild* ist Dürer im Bild aber einzig auf abgebildete Weise gegeben, so dass, von diesem *abgebildeten Abbild*, nochmals Dürer als *reales Abbild* zu unterscheiden ist. Und auch wir als Betrachter gehören zu dem vom Bild eröffneten Bezugsgeflecht Dürers, insofern der dargestellte Dürer – wie aufgezeigt – zugleich für den Menschen als solchen einsteht und damit das *Abbild schlechthin* ist, in das sich auch unsere eigene Abbildlichkeit einfügt.

Mit der Frage, wie sich reales und gemaltes *Abbild* zueinander verhalten, ist die Bildlichkeit der Kunst thematisiert. Wird diese Differenz ontologisch gefasst, ist der gemalte Dürer *Abbild* des lebendigen Dürer – ein *Abbild* des *Abbildes* – und damit, wie es Platon in seiner berühmten Bildkritik formuliert, ein weiterer ontologischer Abstieg, der einen Verlust an Sein bedeutet und der Differenz zwischen lebendig und tot gleichkommt. Sind die weltlichen Entitäten als *Abbilder* von *Urbildern* bereits Abschattung des Seins, so sind die bildlichen Abbildungen dieser *Abbilder* Abschattungen der Abschattung oder, mit den Worten Platons, ein Schein des Scheins.⁸⁴ Und da dieser Schein den Anschein erweckt, gerade das zu sein, was es nicht ist, nämlich ein lebendiges Wesen, ist das Bild als *Abbild* zweiter Ordnung gar betrügerisch und eine derartige Kunst die Kunst täuschender Illusion. In epistemischer Hinsicht verhält es sich aber gerade umgekehrt: Dürers *Selbstporträt* ist gleichermaßen Mittel wie Medium einer sich ergründenden Selbsterkenntnis, die zu dem ihn innerlich eigentlich bestimmenden Sein – seinem *Urbild* – vordringt und dieses als maßgebliche Größe seiner Identität zur Darstellung bringt. Auch wenn die abgebildete Bildlichkeit der Kunst nicht das Sein des lebendigen Dürer aufweist, bringt sie dieses dennoch auf eine es erschießende Weise zur Darstellung. Die Abbildung der Abbildlichkeit ist mithin kein bloßes Abkupfern unter Verlust des eigentlichen Seins des Abgekupferten. Die künstlerische Abbildung reflektiert das Sein der Abbildlichkeit als solches und bringt damit, was ansonsten verborgen bliebe,

Bildes. In: *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus*. Hrsg. v. Inigo Bocken und Harald Schwaetzer, Maastricht, 2005, S. 49-79, hier S. 66f.).

⁸⁴ PLATON Bd. 4, S. 795-803 (596a - 598b).

im Modus der Bildlichkeit zur Darstellung. Die damit eröffnete Erkenntnis ist ihrerseits ontologisch wirksam, indem das Erkennen bereits eine das eigene Sein realisierende Selbstformung ist, dessen Vollzug beim Selbstporträt Dürers als solcher anschaulich ist, indem Dürer zu Christus wird und sich damit selbst realisiert.⁸⁵

Durch Christus, der Urbild und Abbild zugleich ist, und sich damit sowohl ganz auf der Seite des Urbildes als auch ganz auf der Seite des Abbildes befindet, die er in sich und durch sich hindurch vermittelt, ist das Urbild-Abbild-Verhältnis nicht – wie bei Platon – kategorial-statisch, sondern dynamisch-prozessual, so dass das Abbild vom Urbild her dem Urbild ähnlicher zu werden und sich damit in seinem Sein zu verändern vermag. Dabei ist die Kunst keine defizitäre Form der Bildlichkeit, sondern ihrerseits vom Urbild als solchem her zu verstehen, schließlich ist das Urbild selbst Schöpfer des nach ihm geformten Abbildes, so dass auch die Schöpferkraft des Urbildes ins Abbild übergegangen ist. Auch wenn die geistige Schöpfung im Rahmen der Abbildlichkeit keine tatsächlich lebendigen Geschöpfe hervorzubringen vermag, wird mit ihr die Sphäre der Kunst etabliert, deren Schöpfungen epistemische Wesenheiten generieren.⁸⁶ Wird der Schöpfungsbericht wörtlich gelesen, ist die Analogie zur künstlerischen Schöpfung sogar noch weitreichender, da Gottvater den Menschen zunächst formt und ihm erst nach Fertigstellung dieses Kunstwerk den Lebensodem einhaucht (Gen. 2,7). Dem vom Geschöpf geschaffenen Geschöpf mangelt zwar der verlebendigende Odem, seine künstlerische Schöpfung entspricht aber ansonsten der Schöpfung des Schöpfers, wobei die Gabe der künstlerischen Schöpfung selbst eine Gabe Gottes ist, wie Dürer in seinem geplanten Lehrbuch der Malerei hervorhebt.⁸⁷

Scheint der Dürer von 1493 in der Unbestimmtheit des ‚von oben‘ gelenkten Schicksals beinahe verloren, stellt er sich auf dem *Selbstporträt im Pelzrock* gerade vermittels der ‚oberen Eingießungen‘ gemäß seiner Bestimmung als Künstler dar, der sich bildlich selbst und mit sich bildlich Christus geschöpft hat. Als Abbild des Urbildes partizipiert der Künstler in besonderem Maße an der im Urbild liegenden unendlichen Fülle der Schöpfung. „Dan ein guter maler“, hebt Dürer hervor, „ist jinwendig voller vigur, vnd obs

⁸⁵ „In dieser Gottesähnlichkeit“, bemerkt Andreas Beyer, „ist er daher nahe bei Gott und zugleich auch näher bei sich selbst als je“ (Andreas Beyer: *Dürer auf der Reise zu sich selbst*. In: *Dürer war hier. Eine Reise wird Legende*. Hrsg. v. Peter van den Brink, Petersberg 2021, S. 77-84, hier S. 83).

⁸⁶ Ausgehend von der Pelzschabe als eines Rechtssymbols stellt Philipp Zitzlsperger eine weitere Dimension des künstlerischen Schöpfers heraus: Das ‚giudizio dell’occhio‘, das Urteil des Künstlerauges, das Maß, Zahl und Proportion erkennt, um Schönheit zu schaffen (ZITZLSPERGER 2008, S. 105-116, insb. S. 110).

⁸⁷ RUPPRICH Bd. II, S. 113.

möglich 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.“⁸⁸

Der Geist des Künstlers ist seinerseits das übervolle Reservoir noch ungeschöpfter Schöpfungen. Insofern sein schöpferischer Geist Abbild des Urbildes ist, partizipiert er – um in dem von Dürer thematisierten Denken Platons zu verbleiben – an den im Urbild präsenten Urbildern der geschaffenen Entitäten. Ihm werden die platonischen Ideen zugänglich, die bereits – jeweils für sich – das Potenzial aufweisen, sich in einer unendlichen Fülle von Abbildungen niederzuschlagen. Bei Platon sind die Abbildungen der als geistige Entitäten gegebenen Urbilder vom Demiurgen geschaffen worden, der einem Handwerker vergleichbar ist.⁸⁹ Da die geistigen Formen vom Demiurgen materialisiert worden sind, sind diese gerade durch die dazu notwendige Materie verdunkelt worden, so dass die Abbilder notwendigerweise defizitäre Abschattungen der Urbilder sind. Die vom Künstler geschöpften bildlichen Abbildungen sind in unserem Zusammenhang aber nun nicht, wie bereits hervorgehoben, Abschattungen dieser Abschattungen, sondern eine aus der inspirierten Partizipation an den Urbildern hervorgehende Reflexion auf die Urbilder selbst, so dass die göttlichen Ideen vermittels der künstlerischen Schöpfung bildlich zum Vorschein kommen können.

Da die Ideen aber durch den individuellen Geist des Künstlers und durch das jeweilige Werk, das eben nur eine mögliche Realisation des schöpferischen Reservoirs des Künstlers darstellt, gebrochen werden, sind die Ideen einzig perspektivisch gebrochen gegeben, wobei die ‚Wahrheit der Dinge‘ aber doch durch die Brechungen der Kunst hindurch auf immer neue Weise zugänglich wird. Eben diesen ‚Offenbarungscharakter‘ hebt auch Cusanus hervor, wenn er für eine adäquate verbalisierte Darstellung die (künstlerische) Inspiration als notwendig erachtet:

Dabei bete ich vor allem anderen, daß sich mir das Wort von oben und die allmächtige Rede (sermonem) schenke, die allein sich selbst eröffnen kann, damit ich entsprechend eurer Fassungskraft das Wunderbare (mirabilia) darlegen kann, das sich über jedes sinnliche, verstandesmäßige und einsichthafte Sehen hinaus offenbart.⁹⁰

⁸⁸ RUPPRICH Bd. II, S. 113.

⁸⁹ Platon, *Timaios – Kritias – Philebos* (= Platon Werke in acht Bänden, Band 7). Hrsg. v. Klaus Widdra, Darmstadt 1972, S. 33-35 (28a-29a).

⁹⁰ KUES 2007, S. 1.

Die Kunst ist wahrheitseröffnend. Damit das konkrete Werk dieses Potenzial der Kunst einzulösen vermag, reicht die von oben gegebene Begabung allerdings nicht aus. „[...] was aber kunstvoll ist“, schreibt Dürer an Willibald Pirckheimer, „das erfordert Fleiß, Mühe und Arbeit, bis es aufgefasst und erlernt werden mag.“⁹¹ Die kunstvolle Qualität der Kunst hat Dürer bei seinem Selbstporträt bis zur Perfektion entwickelt. Die in der Infrarotreflektographie sichtbar werdende Unterzeichnung (Abb. 10) ist ohne jegliche Korrektur und bildet die exakte Grundlage für die akkurate Ausführung in Öl, mit der aus der Vorzeichnung eine wie lebendig wirkende Schöpfung wird, die die Idee des Menschen reflektiert.⁹² Von der Bildidee über die Vorzeichnung und die Realisation in Öl ist das Bild ein Kontinuum der Konkretion, durch das Dürer wie eine Epiphanie wirkt und als geistige Entität in Erscheinung tritt, die dennoch auf veristische Weise konkret ist. Für diese Wirkung ist ausschlaggebend, dass sich das Gemacht-Sein des Bildes selbst zum Verschwinden bringt. Dadurch wirkt es – wie ebenfalls bereits hervorgehoben – als ob es nicht von Menschenhand geschaffen worden wäre.

Joachim Camerarius berichtet, Dürer vermochte mit frei geführter Hand einen Kreis zu ziehen, der vom Kreis einen Zirkelschlags nicht zu unterscheiden sei.⁹³ Dies ist die technisch perfekte Seite von Dürers ‚divina manus‘, seiner ‚göttlichen Hand‘, die, neben dem Gesicht, nach seinem Tod in Gips abgeformt worden ist.⁹⁴

Aber nicht allein die Zeichnung auch die Farben zeugen von der Perfektion der Kunst. Plinius zu Folge habe Apelles, der als größter Künstler der Antike galt, seine täuschend lebensechten Werke ausschließlich mit vier Farben, Weiß, Ocker, Rot und Schwarz, gemalt.⁹⁵ Eben jene Farben, auf die sich auch Dürers Palette beschränkt. Sein Selbstporträt besteht einzig aus Bleiweiß, Bleizinn gelb, rotem Farblack und Beinschwarz.⁹⁶ Und das Schwarz ist von Dürer nicht zur Abschattung verwendet worden, was er selbst als ein „mit Schwarz beschissen“ bezeichnet. Vielmehr hat er das

⁹¹ Moriz Thausing (Hrsg.): *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime. Nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer* (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance), Wien 1872, S. 66.

⁹² Ausst.-Kat.: DÜRER 1998, S. 315. Siehe dazu auch: HESS, MACK 2012, S. 174.

⁹³ HEIMBERG 1998, S. 42.

⁹⁴ Ausst.-Kat. DÜRER 1998, S. 332; Gabriele Kopp-Schmidt, „Mit den Farben des Apelles“. *Antikes Künstlerlob in Dürers Selbstbildnis von 1500*. In: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*, 28, 1 (2004), S. 1-24, hier S. 16. Und Joachim Camerarius, der Dürers Proportionslehre ins Lateinische übersetzt hat, schreibt über Dürers Hand: „sed dignitas nihil dixisset vifisse elegantius“ („Nie wirst Du etwas Eleganteres zu Gesicht bekommen als diese Finger“) (Heinrich Th. Musper, *Albrecht Dürer*, Köln 1965, S. 80).

⁹⁵ PREIMESBERGER 1998, S. 299.

⁹⁶ Ausst.-Kat DÜRER 1998, S. 315; KOPP-SCHMIDT 2004, S. 11 f.

Dargestellte ganz aus den in bis zu sechs lasierenden Schichten aufgetragenen Farben herausmodelliert.⁹⁷

Auf die Farben bezogen, mag das ‚*in propriis coloribus*‘ der Inschrift auch bedeuten, dass Dürer das Gemälde mit seinen eigenen, von ihm selbst gemischten Farben gemalt hat, was die freilich erst nahezu 100 Jahre später seitens der Nürnberger Malergilde kodifizierte Forderung nahelegt, nach der ein Meisterstück mit selbst geschaffenen Farben anzufertigen sei.⁹⁸ Hier kommt eine weitere Dimension der Verwendung des ‚effingebam‘ anstelle von ‚faciet‘ oder ‚pinxit‘ ins Spiel: Conrad Celtis hatte Dürer darauf hingewiesen, Plinius zufolge habe Apelles seine Werke mit ‚effingebam‘ signiert, so dass Dürer auch in dieser Hinsicht die Nachfolge von Apelles antritt.⁹⁹ Bereits zu Lebzeiten wurde Dürer von Celtis als neuer Apelles Germaniens (*germaniae novus Apelles*) gerühmt, der zudem ein malender Philosoph und die künstlerische Reinkarnation von Albertus Magnus sei.¹⁰⁰ Damit hat Dürer den von Celtis selbst in einer Ode formulierten Wunsch erfüllt, ‚Apoll möge auch in unser raues Land kommen‘, um eine eigene Renaissance zu initiieren.¹⁰¹

Hatte sich Dürer auf seiner zweiten Italienreise noch über mangelnde Anerkennung in seiner Heimat beklagt und an Willibald Pirchkeimer aus Venedig geschrieben, „Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!“,¹⁰² entwickelte sich seine Reputation derart rasant, dass er 1509 in den der bürgerlichen Nobilität vorbehaltenen Großen Rat der Stadt Nürnberg gewählt wurde, was ihn eben dazu legitimierte, die marderverbräunte Pelzschabe zu tragen. Als Teil der bürgerlichen Oberschicht besaß er ein repräsentatives Haus an einem der prominentesten Plätze Nürnbergs.

Den Zenit erreichte sein Ruhm schließlich im 19. Jahrhundert mit der Wiederentdeckung der deutschen Kunst, die lange im Schatten der als strahlendes Ideal angesehenen italienischen Renaissance gestanden hatte. Es wurden, um nur einige Stationen seines Ruhms zu nennen, Dürer-Feiern zelebriert, Gedenkmünzen geprägt und 1902 schließlich der Dürerbund gegründet, der bis 1935 eine rege kulturpolitische Publikationstätigkeit

⁹⁷ HEIMBERG 1998, S. 45-49.

⁹⁸ BURMESTER, KREKEL 1998, S. 61.

⁹⁹ PREIMESBERGER 1999, S. 212; Ausst.-Kat. DÜRER 1998, S. 332.

¹⁰⁰ Anja Grebe, „Anderer Apelles“ und „haarig bärtiger Maler“. *Dürer als Thema in der deutschen Literatur um 1500*. In: Ausst.-Kat.: *Der frühe Dürer*. Hrsg. v. Daniel Hess u. Thomas Eser, Nürnberg 2012, S. 78-89, hier S. 83; KOPP-SCHMIDT 2004, S. 7, 10. Vor dem Hintergrund der Renaissance weist Dieter Wuttke darauf hin, dass sich Dürer hier auf die römische Sitte bezieht, den Herkunftsort mit in den Namen zu integrieren, was bis dahin ungewöhnlich war (WUTTKE, 1980, S. 332). Zur Verehrung Dürers als neuer Apelles siehe auch: HESS 1990, S. 80-83; FILIPPI 2013, S. 93.

¹⁰¹ KOPP-SCHMIDT 2004, S. 7.

¹⁰² THAUSING 1872, S. 22.

entfaltete.¹⁰³ Dürer wurde zu einem regelrechten Künstlergott stilisiert, was die Zeichnung eines Altars mit dem Antlitz Dürers verdeutlicht (Abb. 29).¹⁰⁴

Diese Überhöhung geht mit Neid einher, die dem Künstler Hochmut unterstellt, wofür das Selbstbildnis, auf dem Dürer doch offensichtlich gottgleich erscheint, ein gefundenes Fressen ist. Bereits zeitgenössisch stellt Hans Daucher in seinem 1522 geschaffenen



Abb. 29 Max Seliger, Titelschmuck für das *Kunstgewerbeblatt*, Dezember 1898

Relief des Berliner Bode-Museums Dürers Kampf gegen den Neid dar (Abb. 30). Der prachtvoll gerüstete Dürer bezwingt die Personifikation des Neides mit dem Schwert seiner Tugenden, *Iustitia* (Gerechtigkeit), *Fortitudo* (Stärke) und *Prudentia* (Klugheit), die allegorisch von den drei neben ihm stehenden Damen verkörpert werden, während die Frauen im Zelt bereits das Siegesgewand aus der Truhe holen.¹⁰⁵ Auf der anderen Seite steht Kaiser Maximilian I., der als oberster Richter mit der Hand auf den Kampf weist und dabei die personifizierten Tugenden anschaut, die er auf diese Weise als Eigenschaften Dürers bezeugt. Hinter dem Kaiser stehen sein Berater, Johann Stabius, und – analog zur Dreiergruppe der allegorischen Frauen – Herkules, David und Theoderich. Neben den Herrschertugenden, für die Herkules üblicherweise einsteht, verkörpert der Held des Altertums hier das Reich der Antike, David das Reich des Alten Testaments und

¹⁰³ Siehe dazu: Bertold Hinz u. Olaf Münzberg, *Dürers Gloria. Kunst – Kult – Konsum*, Berlin 1971; Ausst.-Kat.: Nürnberger Dürerfeiern. 1828 - 1928. Hrsg. v. Matthias Mende, Gerhard Hirschmann u. Inge Hebecker, Nürnberg 1971.

¹⁰⁴ HINZ, MÜNZBERG 1971, Abb. 66.

¹⁰⁵ <https://recherche.smb.museum/detail/867248>.

Theoderich firmiert als Gründungsvater des Heiligen römischen Reiches deutscher Nationen, das Maximilian I. zur neuen Blüte (Renaissance) geführt hat.

Für den Kaiser hatte Dürer 1512 die Anfertigung der aus insgesamt 24 Druckstöcken bestehenden monumentalen Ehrenpforte übernommen, die unter Mitarbeit anderer Künstler entstanden ist und 295 × 357 cm misst. Als Ergänzung zur Ehrenpforte wurde ein insgesamt 54 Meter langer Triumphzug projektiert, der 210 Holzschnitte umfassen sollte, jedoch mit dem Tode Maximilians im Jahre 1519 unvollendet blieb. Das zentrale Motiv dieses Triumphzugs war der von Dürer aus acht großformatigen Druckstöcken zusammengesetzte



Abb. 30 Hans Daucher, *Dürers Kampf gegen den Neid*, 1522, Bode-Museum

Triumphwagen, der alleine 46 x 240 cm misst und von Dürer 1522, also im Jahr von Dauchers Relief, als eigenständiges Werk

veröffentlicht wurde. Zudem hat Dürer mit seinem 1519 geschaffenen Wiener Ölporträt des Kaisers maßgeblich unser Bild Maximilians I. geprägt.¹⁰⁶

Dürer war zum Hofkünstler *avant la lettre* avanciert, was den Neid freilich noch mehr beflügelt hat, den Dürer auf dem Relief Dauchers um der Kunst willen niederringt. Hinter

¹⁰⁶ In diesem Sinne sieht Thomas Schauerte das *Selbstporträt im Pelzrock* auch als Darstellung von Dürers Kunstfertigkeit, um von Friedrich dem Weisen und Maximilian I. mit Porträtaufträgen bedacht zu werden (Thomas Schauerte, *Albrecht Dürer*, München 2020, S. 40f.), während Thomas Eser das Hauptwerk von Dürer Oeuvre mitsamt seinen anderen Selbstporträts in Öl gänzlich auf bloße „Probestücke“ seines Könnens reduziert (Thomas Eser, *Dürers Selbstbildnisse als Probestücke*. In: *Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst*. Hrsg. v. Andreas Tacke, Imhof 2011, S. 159-176, hier S. 159).

den Kämpfenden wächst der Baum der Kunst auf, dessen Äste über dem Neid scharfkantig abgebrochen sind, so dass Spitzen entstehen, die für den Stachel des Neides einstehen, während die unteren Zweige der Baumkrone bereits durch das Gift des Neides abgestorben sind. Der Baum als solcher steht aber – wie die virtuos bewegte Lebendigkeit der Blätter verdeutlicht – durch die Kunst Dürers in voller Kraft, was eigens hervorgehoben wird, indem auf der anderen Seite des Baumstamms der Gestalt Dürers ein neuer Trieb entwächst, der die Baumkrone mit Energie zu speisen scheint. In Analogie zum Wiederaufblühen des abgestorbenen Baumes des ewigen Lebens durch Christus bringt Dürer den Baum der Kunst wieder zum Erblühen und führt – das politisch-kulturelle Werk des Kaisers ergänzend – die Renaissance der Kunst herbei, was keineswegs eine einzig innerweltliche Angelegenheit ist, schließlich wächst der Baum weit über das Relief hinaus in den Himmel hinein und dieser Himmel ist keineswegs einzig der Himmel des ewigen Ruhms, in dem Dürer als Künstlergott thront.

Das betrachtende sich Einlassen auf die Bannkraft von Dürers Selbstporträts hat erweisen, dass das christomorphe Selbstbildnis weder das Manifest einer Selbst-Apotheose ist noch die innerweltliche Inthronisierung des vermeintlich neuzeitlichen autonomen Individuums darstellt, sondern Dürer uns allen ein auf das eigentliche Selbst hin transparenter Spiegel ist, der dazu gemahnt, eine ontologisch fundierte Selbstrealisation in der Nachfolge Christi zu leben, die beim Künstler auch vermittels der Kunst selbst erfolgt, worauf Dürer in seinem Entwurf zu einem Lehrbuch der Malerei ausdrücklich hinweist: „Etwas kunen ist gut. Dan dadurch wird wir destmer vergleicht der pildnus gottes, der alle ding kann.“¹⁰⁷ Der Künstler partizipiert durch ein ‚von oben‘ gegebenes Talent auf besondere Weise am Schöpfungsreservoir Gottes und vermag seine Inspiration – in Analogie zum göttlichen Schöpfungsakt – als Kunstwerk zu realisieren. Indem er aber Kunstwerke und nicht tatsächlich lebendige Schöpfungen schafft, ist er keineswegs ein zweiter Gott (*alter deus*). Die mit der Gabe Gottes gegebene künstlerische Partizipation am Göttlichen beinhaltet jedoch ein dem Urbild der Schöpfers Ähnlicher-Werden und ist damit ihrerseits eine Form der Selbstrealisation, die der Künstler durch seine Gabe geradewegs verpflichtet ist zu ergreifen und zu kultivieren, was – wie Dürer hervorhebt – einen letztlich beständigen Übungsprozess mit sich bringt.¹⁰⁸ Die dem Künstler gegebene Möglichkeit, vermittels der künstlerischen Schöpfung dem Urbild

¹⁰⁷ RUPPRICH Band II, S. 106. Bereits Panofsky hebt den künstlerischen Schöpfungsakt als *imitatio christi* hervor (PANOFSKY 1977, S. 107) und Gerhard Wolf bringt diesen Zusammenhang auf die Formel:

„Automimesis als Analogie zur *imitatio christi*“ (WOLF 2002, S. 265).

¹⁰⁸ THAUSIG 1872, S. 66.

ähnlicher zu werden, wird in Dürers Selbstporträt auf eine Art und Weise reflektiert, die es uns ermöglicht, unsererseits vermittels des Kunstwerks dem Urbild ähnlicher zu werden, indem das Kunstwerk nicht allein Dürer, sondern auch uns ein auf unser Selbst hin transparenter Spiegel ist.¹⁰⁹ Der zunächst präsente bannende Blick mag unangenehme Sensationen auslösen, bis er – öffnen wir uns ihm – in einen Blick durchdringender Liebe umschlägt, der schließlich unseren Blick und mit ihm uns selbst dem Liebenden annähert. Neben der Angleichung unserer Abbildlichkeit durch das Abbild gewordene Urbild Jesus Christus an das Urbild selbst, gibt es freilich auch die Gegenbewegung der Entfernung, die unsere Abbildlichkeit und damit uns selbst weiter deformiert. Hierin liegt der weit gespannte Freiheitsraum. Wie Giovanni Pico della Mirandola in seiner Schrift *Über die Würde des Menschen* (1496) darlegt, hat der Mensch das Potenzial, zum Tier zu entarten oder sich zum Göttlichen zurückzuverwandeln.¹¹⁰ In diesem Sinne hat Gott dem Menschen die Freiheit gegeben, tatsächlich ganz sein je eigener Schöpfer zu sein, wobei der Schöpfungsprozess ein Leben lang anhält und nichts anderes als das Leben selbst ist. Zur ebenfalls christozentrischen mittelalterlichen Kunst besteht mithin kein revolutionärer Bruch und doch ist Dürers Gemälde das Bildnis einer Zeitenwende, die allerdings nicht primär den Gehalt der Kunst, sondern vor allem ihre Form betrifft, was sich schließlich aber auch auf den Gehalt auswirken wird.¹¹¹

Worauf aber zielte diese Re-Formation der Kunst ursprünglich? Die Beantwortung dieser Frage bedürfte einer ganz eigenen Abhandlung und kann hier einzig holzschnittartig

¹⁰⁹ „Die Steigerung ins Über-Individuelle, Menschlich-Große, fast ins Sakrale“, so beschreibt Ernst Bucher diese Erhöhung des eigenen Selbst, „ist so zwingend, daß man sich unter seinen ernstesten Augen in eine höhere Sphäre menschlichen Seins versetzt fühlt“ (Ernst Bucher, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953, S.160).

¹¹⁰ Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate / Über die Würde des Menschen*. Hrsg. v. August Buck, Hamburg 1990, S 7; vgl. dazu: SCHUSTER 1991, S. 232; Ausst.-Kat. DÜRER 1998, S. 329.

Entsprechend schreibt Lydia Hilberer: „Sie [Dürers Kunst] wollte ein Hilfsmittel zur Vervollkommnung der Gottesebenbildlichkeit sein“ (Lydia Hilberer, *Iconic world. Albrecht Dürers Bildbegriff*, Würzburg 2008, S. 208). Joseph Koerner hingegen sieht einen unüberbrückbaren Abgrund zwischen dem eigenen Selbst und Christus (KOERNER 1993, S. 67) und auch David Price stellt, Koerner folgend, fest: „The divine element immediately destabilizes the viewing of a self-identity [...]“ (David Price, *Albrecht Dürer's Renaissance. Humanism, reformation and the art of faith*, Ann Arbor 2004, S. 89). Da Christus als Mensch als solcher aber genuin zur Identität des eigenen Selbst gehört, käme eine Unüberbrückbarkeit des eigenen Selbst zu Christus oder eine Destabilisierung der Ichs durch Christus einer Schizophrenie gleich, da wir in ontologischer Hinsicht *auch Christus sind*. Dürers Selbstporträt hingegen bringt gerade die Permeabilität auf Christus als anderes Ich zur Darstellung.

¹¹¹ Entsprechend bemerkt Heinrich Th. Musper: „[Das Bild] ist trotz aller Modernität aus der Frömmigkeit des Mittelalters zu erklären“ (Heinrich Th. Musper, *Albrecht Dürer*, Köln 1965, S. 80.) und Wolfgang Schöne beschreibt den Umbruch als Wandel der Gottesgestalt von der mittelalterlichen theophanen in eine anthropophane Erscheinungsweise (SCHÖNE 1957, S. 40f.).

skizziert werden, was aber dennoch notwendig ist, um abschließend den herausragenden Status von Dürers Selbstporträt innerhalb der Kunst hervorzuheben.

In der Kunst des Mittelalters, für die die Ikone paradigmatisch ist, fügt sich das Dargestellte gerade nicht nahtlos in das Kontinuum der Welt ein. Der Goldgrund markiert eine kategoriale Differenz zum innerweltlichen Raum und etabliert eine transzendente Sphäre, aus der heraus das Sakrale gegenwärtig wird und bildlich in die Welt hineinwirkt. In diesem Sinne weist die Ikone eine umgekehrte, vom Bild ausgehende Perspektive auf.¹¹² Mit der Renaissance wird, um abermals Alberti anzuführen, das Fenster zur Welt aufgestoßen.¹¹³ Das Bild ist nun nicht mehr ein Durchblick zum Jenseitigen, der sich vom Transzendenten her eröffnet, sondern eine Aussicht ins Diesseits, die den Bildraum zum Raum der Welt weitet. Die vom Bild ausgehende wird zur ins Bild hineinführenden Perspektive. Die sprichwörtlich gewordene, stets als Hauptmerkmal der Renaissance angeführte ‚Entdeckung der Welt‘ beinhaltet allerdings noch keineswegs eine Säkularisierung der Kunst. Die neue Darstellungsform bringt gerade für die Veranschaulichung des Sakralen ein ganz neues Potenzial mit sich, das insbesondere von den frühen Niederländern ausgeschöpft worden ist: Indem der Bildraum durch das geöffnete Fenster ein Kontinuum mit der Lebenswelt bildet, wird das Sakrale innerweltlich gegenwärtig und damit auf eine weit unmittelbarere Weise präsent. Es ist eben nicht mehr der Einbruch des Transzendenten vom Jenseitigen her, sondern das auch innerweltlich per se Gegebene. Dementsprechend werden, um bei der frühen niederländischen Kunst zu bleiben, beispielsweise im Hintergrund von Golgatha gegenwärtige niederländische Städte gezeigt, auch wenn diese keinem konkreten Vorbild entsprechen mögen. Ein weiterer sakraler Aspekt der ‚Entdeckung der Welt‘ ist das Erfassen und Herausarbeiten der Gegenstände in der Fülle ihrer Phänomene. Dies verleiht den Dingen eine Würde, die in ihrer Authentizität gründet und sich als Aura der göttlichen Schöpfung verbreitet, ganz so wie wir dies bei den winzigsten Details auf Dürers Selbstporträt beobachtet haben.

Vereinfachend gesprochen, gibt es mithin zwei letztlich konträre Perspektiven das Sakrale zu vergegenwärtigen: vom transzendenten Bildraum her, wie dies in der mittelalterlichen Kunst erfolgt ist, oder innerhalb einer unserer Erfahrungswelt entsprechenden Bildräumlichkeit, die mit der Renaissance eröffnet wurde. Dabei wird das Sakrale von

¹¹² Pavel Florenskij, *Die umgekehrte Perspektive*, Berlin 1989, insb. S. 7-79. Zum Dürerbezug siehe: FILIPPI 2013, S. 101-103.

¹¹³ ALBERTI 2004, S. 224 f.

dem einen in den anderen Modus der Veranschaulichung überführt. Die mit einer intensivierten Wirkung verbundene neue Unmittelbarkeit des hinter dem geöffneten Fenster zur Welt präsenten Sakralen bringt allerdings das Problem der Ununterscheidbarkeit mit sich. War die mittelalterliche Kunst durch eine kategoriale Differenz der Sphären bestimmt, ist diese Differenz zugunsten der neuen Bilderfahrung einer diesseitigen Kontinuität nicht mehr gegeben. Ein derartiges Einfügen des Sakralen in die Welt läuft – allein schon formal bedingt – Gefahr, gänzlich innerhalb der Welt aufzugehen. Das Sakrale wird vom innerweltlichen Kontinuum verschluckt, gegen das es, um sich als Transzendentes zu artikulieren, doch stets opponieren muss, indem es die Kontinuität von innen heraus aufbricht, wodurch diese allerdings als solche unterminiert wird. Daher wurde immer wieder nach künstlerischen Möglichkeiten gesucht, das Sakrale gerade aus der Kontinuität heraus präsent werden zu lassen, was wohl Caspar David Friedrich mit am konsequentesten unternommen hat, aber auch von Dürer in seinem Selbstporträt auf herausragende Weise eingelöst worden ist.¹¹⁴

In Dürers Selbstbildnis sind beide konträren Perspektiven zugleich gegeben: Die Ikone Christi und das Individualporträt Dürers gehen ineinander auf, wobei gerade aus Durchdringung der Perspektiven im dargelegten hermeneutischen Wechselspiel von Blicken und Angeblickt-Werden die Bannkraft des Bildes und die damit verbundene Dynamik der Bildbetrachtung resultiert. Dennoch bleiben die beiden Perspektiven grundsätzlich konträr und ihre Durchdringung bei Dürer vollzieht sich aus der innerweltlichen Perspektive heraus. So gewahren wir eben doch zunächst Dürer, um dann zu erkennen, dass es sich zugleich um Christus handelt, und nicht Christus, der sich auf den zweiten Blick als Dürer erweist. Auch hat sich Dürer – ganz der ‚Entdeckung der Welt‘ entsprechend – ‚kleiblend‘ in einer zuvor nicht gesehenen phänomenalen Authentizität dargestellt. Damit markiert Dürers Selbstbildnis den Umschlagpunkt der überkommenen transzendenten in die neue diesseitige Bildform, indem es diesen Umschlag von der neuen Bildform her vollzieht und dabei den sakralen Gehalt der überkommenen Bildform *in toto* in die neue Bildform transferiert und auf diese hin ausrichtet, so dass der sakrale Gehalt unmittelbar auf das eigene Selbst des mit dem Porträt zur Darstellung kommenden innerweltlichen Individuums bezogen ist. Daher betrachten wir mit Dürers *Selbstporträt im Pelzrock* eine Ikone der Renaissance.

¹¹⁴ Weiterführende Überlegungen zu Caspar David Friedrichs bildlichem Präsentwerden des Transzendenten innerhalb der Immanenz finden sich in: Martin Kirves, *Der Mönch am Meer oder Caspar David Friedrichs Geheimnis*, ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften Heidelberg, 2020.

Juni 2024, Berlin

Dr. Martin Kirves
Fehmarner Str. 16
13353 Berlin
martinkirves@gmx.de
youtube/Bildmeditationen

Literaturverzeichnis

Alberti, Leon Battista: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Hrsg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schaublin, Darmstadt 2004.

Ausst.-Kat.: Albrecht Dürer 1471-1971, München 1971.

Ausst.-Kat.: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek. Hrsg. v. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg u. Martin Schawe, Heidelberg 1998.

Ausst.-Kat.: Der frühe Dürer. Hrsg. v. Daniel Hess u. Thomas Eser, Nürnberg 2012.

Ausst.-Kat.: Dürer. Kunst – Künstler – Kontext. Hrsg. v. Jochen Sander, München 2013.

Ausst.-Kat.: Nürnberger Dürerfeiern. 1828 - 1928. Hrsg. v. Matthias Mende, Gerhard Hirschmann u. Inge Hebecker, Nürnberg 1971.

Anzelewsky, Fedja: Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen, Berlin 1983.

Aristoteles: Metaphysik. Zweiter Halbband: Bücher VII – XIV. Hrsg. v. Hermann Bonitz, Hamburg 1991.

Beierwaltes, Werner: Visio facialis – Sehen ins Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte 1988,1), München 1988.

Belting, Hans: Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013.

Beyer, Andreas: Dürer auf der Reise zu sich selbst. In: Dürer war hier. Eine Reise wird Legende. Hrsg. v. Peter van den Brink, Petersberg 2021, S. 77-84.

Bialostocki, Jan: The Eye and the Window: Realism and Symbolism of Light-Reflections in the Art of Albrecht Dürer and His Predecessors. In: Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970, S. 159-176.

Boeckeler, Erika: Painting writing in Albrecht Dürer's self-portrait of 1500. In: Word & image, Bd. 28 (2012), S. 30-56.

Borsche, Tilman: Der ‚freie Spiegel‘ des Cusanus oder Die Kreativität der Rezeption. In: Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance. Hrsg. v. Inigo Bocken u. Tilman Borsche, Paderborn 2010, S. 111-124.

Bucher, Ernst: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953.

Burmester, Andreas u. Christoph Krekel: Von Dürers Farben. In: Die Gemälde der Alten Pinakothek. Hrsg. v. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg u. Martin Schawe, Heidelberg 1998, S. 54-101.

Brisman, Shira: Sternkraut: „Das lösende Wort“ für Dürers Selbstbildnis von 1493. In: Der frühe Dürer. Hrsg. v. Daniel Hess u. Thomas Eser, Nürnberg 2012, S. 194-207.

Chapeaurouge, Donat de: Der Christ als Christus: Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49 (1987/88). S. 77-96.

Descartes, René: Die Prinzipien der Philosophie. Hrsg. v. Christian Wohlers, Hamburg 2005.

Diels, Hermann: Die Fragmente der Vorsokratiker, Hamburg 1957.

Dittscheid, Hans: Συμμόρφος της εικόνας του υίου (Brief des Paulus an die Römer 8, 29). Zu einem typologischen Verständnis von Dürers Selbstbildnis in München aus dem Jahr 1500. In: Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Karl Möseneder u. Gosbert Schüssler, Regensburg 2002, S. 63-80.

Eisenkopf, Anke: Das Bild des Bildes. In: Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus. Hrsg. v. Inigo Bocken und Harald Schwaetzer, Maastricht, 2005, S. 49-79.

Eser, Thomas: Dürers Selbstbildnisse als Probestücke. In: Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst. Hrsg. v. Andreas Tacke, Imhof 2011, S. 159-176.

Filippi, Elena: Denken durch Bilder. Albrecht Dürer als „philosophus“, Münster 2013.

Florenskij, Pavel: Die umgekehrte Perspektive, Berlin 1989.

Grebe, Anja: „Anderer Apelles“ und „haarig bärtiger Maler“. Dürer als Thema in der deutschen Literatur um 1500. In: Ausst.-Kat.: Der frühe Dürer. Hrsg. v. Daniel Hess u. Thomas Eser, Nürnberg 2012, S. 78-89.

Hammerschmied, Ilse: Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften, Engelsbach u.a. 1997.

Heimberg, Bruno: Zur Maltechnik Albrecht Dürers. In: Ausst.-Kat.: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek. Hrsg. v. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg u. Martin Schawe, Heidelberg 1998, S. 32-54.

- Hess, Daniel: Dürers Selbstbildnis von 1500. „Alter Deus“ oder Neuer Apelles? In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 77 (1990), S. 63-90.
- Hess, Daniel u. Oliver Mack: Dürer beim Malen. Das Frühwerk bis 1505. In: Der frühe Dürer. Hrsg. v. Daniel Hess u. Thomas Eser, Nürnberg 2012, S. 171-193.
- Hetzer, Theodor: Die Bildkunst Dürers, Mittenwald 1982.
- Hilberer, Lydia: Iconic world. Albrecht Dürers Bildbegriff, Würzburg 2008.
- Hinz, Berthold / Münzberg, Olav: Dürers Gloria. Kunst – Kult – Konsum, Berlin 1971.
- Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung. In: Kants gesammelte Schriften (Akademie-Ausgabe). Hrsg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Band VIII, Berlin 1923, S. 33-42.
- Jacobs, Fredrika H.: „The Living Image“ in Renaissance Art, Cambridge 2005.
- Kehrer, Hugo: Dürer-Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse, Berlin 1934.
- Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode, Jena 1911.
- Kirves, Martin: Der Mönch am Meer oder Caspar David Friedrichs Geheimnis, ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften Heidelberg, 2020.
- ders.: Die Textilisierung des Goldgrundes. Abstoßung und Attraktion des Gegensätzlichen. In: Falten-Muster. Texturen von Bildlichkeit (= Textile Studies, Bd. 9). Hrsg. v. Mateusz Kapustka, Martin Kirves u. Martin Sundberg, Emsdetten - Berlin 2018, S. 119-145.
- Klinke, Harald: Dürers Selbstportrait von 1500. Die Geschichte eines Bildes, Norderstedt 2004.
- Koerner, Leo: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago u.a. 1993.
- Kopp-Schmidt, Gabriele: „Mit den Farben des Apelles“. Antikes Künstlerlob in Dürers Selbstbildnis von 1500. In: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen, 28, 1 (2004), S. 1-24.
- Kues, Nikolaus von: De docta ignorantia / Die belehrte Unwissenheit. Band I. Hrsg. v. Hans Gerhard Senger, Hamburg 1994.
- ders.: De visione Dei / Das Sehen Gottes (= Textauswahl in deutscher Übersetzung, Heft 3), Trier 2007.

Kuhn, Thomas: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt a. M. 1976.

Lacan, Jacques: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint* (1948). In: Ders.: Schriften I. Hrsg. v. Norbert Haas, Weinheim - Berlin 1986, S. 61-70.

Lüdeking, Karlheinz: Der Leib und die Lettern. Albrecht Dürers Selbstporträt von 1500, Berlin u.a., 2014.

Müller, Axel: Die ikonische Metapher. Christus als Symbol des Selbst - Dürers Selbstbildnis von 1500. In: Winter-Bilder. Zwischen Motiv und Medium. Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Martina Dobbe u. Peter Gondolla, Siegen 2003, S. 174-187.

Musper, Heinrich Th.: Albrecht Dürer, Köln 1965.

Nürnberger, Ulrike: Ein Maler in Hamburg, gen. „Meister Francke“ – Christus als Schmerzensmann in Leipzig und Hamburg. In: Meister Francke "revisited". Auf den Spuren eines Hamburger Malers. Hrsg. v. Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen u. Uwe Albrecht, Petersberg 2017, S. 95-110.

Ochenkowsky, Henryk: Die Selbstbildnisse von Albrecht Dürer. Ein Beitrag zu seiner Datierung. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 34, 1911, S. 423-437.

Panofsky, Erwin: Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener, Berlin 1915.

- ders.: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, Frankfurt a. M. 1978.

Pico della Mirandola, Giovanni: De hominis dignitate / Über die Würde des Menschen. Hrsg. v. August Buck, Hamburg 1990.

Platon: Politeia / Der Staat (Platon Werke in acht Bänden, Band 4). Hrsg. v. Dietrich Kurz, Darmstadt 1971.

- ders.: Timaios – Kritias – Philebos (= Platon Werke in acht Bänden, Band 7). Hrsg. v. Klaus Widdra, Darmstadt 1972.

Preimesberger, Rudolf: Albrecht Dürer: „...propriis sic ... coloribus“ (1500). In: Porträt. Hrsg. v. Rudolf Preimesberger; Hannah Baader u. Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 210-219.

- ders.: „...proprijis sic effingebam coloribus...“. Zu Dürers Selbstbildnis von 1500. In: The Holy Face and the Paradox of Representation. Hrsg. v. Herbert L. Kessler u. Gerhard Wolf, Bologna 1998, S. 279- 300.

Price, David: Albrecht Dürer's Renaissance. Humanism, reformation and the art of faith, Ann Arbor 2004.

Rupprich, Hans (Hrsg.): Dürer. Schriftlicher Nachlass. Band I-III., Berlin 1956-69.

Schauerte, Thomas: Albrecht Dürer, München 2020.

Schöne, Wolfgang: Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst. In: Das Gottesbild im Abendland. Hrsg. v. Johannes Kollwitz und Hans von Campenhausen, Berlin 1957, S. 7-56.

Schuster, Peter Klaus: Melencolia I. Dürers Denkbild. 2 Bd., Berlin 1991.

Strieder, Peter: Die Bedeutung des Porträts bei Albrecht Dürer. In: Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitenwende. Hrsg. v. Herbert Schrade, Regensburg 1971, S. 84-100.

- ders.: Dürer, Augsburg 1996.

Thausing, Moriz (Hrsg.): Dürers Briefe, Tagebücher und Reime. Nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Band 3), Wien 1872.

Thürlemann, Felix: Dürers doppelter Blick, Konstanz 2008.

Waetzold, Wilhelm: Dürer und seine Zeit, Wien 1935.

Winkler, Friedrich: Albrecht Dürer. Leben und Werk, Berlin 1957.

Winzinger, Franz: Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 8 (1954), S. 43-64.

Wölfflin, Heinrich: Die Kunst Albrecht Dürers, München 1943.

Wolf, Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.

Wuttke, Dieter: Dürer und Celtis (1980). In: Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren, Bd. 1., Baden-Baden 1996, S. 313-388.

Zitzlsperger, Philipp: Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, Berlin 2008.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 5, 6, 11, 13, 16, 19, 21: wikepeida.org / Abb. 2: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Christoph Schmidt / Abb. 3, 4: Ausst.-Kat. *Dürer* 2012, S. 47 / Abb. 7: *Winzinger* 1954, Abb. 2 / Abb. 8: *Hess* 1990, Abb. 5 / Abb. 9: *Lüdeking* 2014, Abb. 13 / Abb. 10, 27: Ausst.-Kat. *Dürer* 1998, S. 323 / Abb. 12: *Rupprich* Bd. II, S. 164 / Abb. 14: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Jörg P. Anders / Abb. 15, 22: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe / Abb. 17, 18, 20, 30: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Antje Voigt / Abb. 23: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Jörg P. Anders / Abb. 24: Städel Museum Frankfurt / Abb. 25: Albertina Wien / Abb. 26: Deutsche Digitale Bibliothek / Abb. 28: Archiv des Autors / Abb. 29: *Hinz, Münzberg* 1971, Abb. 66.