

Dürers Mysterien

Ulrich Rehm

Mythologische Anklänge

Über einen Zeitraum von zwanzig Jahren hinweg hat Albrecht Dürer druckgraphische Blätter kreiert, die deutliche Anklänge an die Mythologie der Antike aufweisen. In der Forschung sind diese Arbeiten lange Zeit danach beurteilt worden, ob sie ein literarisches Sujet adäquat ins Bild übertragen.¹ Obwohl inzwischen mehrere Generationen von Kunsthistorikern versucht haben, die jeweils treffenden Textstellen zu identifizieren, konnte in den meisten Fällen keine Einigkeit erzielt werden.² Das führt in jüngerer Zeit fast zwangsläufig zu der Frage, ob eine eindeutige Festlegung der Bilder auf einen literarischen Zusammenhang tatsächlich beabsichtigt war.³ Es scheint an der Zeit, aus dieser Frage eine weitere Konsequenz zu ziehen und die betreffenden Arbeiten von vornherein als selbständige, der Poesie ebenbürtige künstlerische Produkte zu begreifen. Anders als Bilder, die in religiöse Praktiken eingebunden waren (wie zum Beispiel Dürers graphische Folgen zum *Marienleben* oder zur *Passion Jesu*), bestand für die Blätter mit Anspielungen auf Mythologisches kaum die Notwendigkeit, das Thema eindeutig zu gestalten. Von vornherein ist hier mit einem freieren und stärker auf das Ästhetische fokussierten Umgang zu rechnen. Vermutlich widerspräche eine allzu große Eindeutigkeit sogar einer wesentlichen Wirkungsabsicht, nämlich sinnlichen und intellektuellen Genuss zu entfachen und in Gang zu halten, oder, wie Giorgio Vasari wenige Jahrzehnte nach Dürers Tod formulierte, die Welt in Staunen zu versetzen.⁴ Eindeutigkeit des Sujets wird dafür kaum ein willkommenes Stimulans gewesen sein.

Mit einer bis dahin ungekannten Virtuosität in der Beherrschung druckgraphischer Techniken erreichte Dürer mit seinen Bilderfindungen einen Grad an visueller Wirkkraft, der bis heute Maßstäbe setzt. Schon die handwerklich-technische Raffinesse ist in den Blättern in einer Art und Weise vorgeführt, dass man geneigt ist, ihr selbst eine thematische Qualität zuzuweisen. Allein die Fähigkeit, mit der bloßen Dichte und Variation von Strichen die Welt in ihrer körperlichen Erscheinung plausibel zu erschließen, die visuellen Charakteristika jeglicher Oberfläche in ihrer spezifischen

Licht- und Schattenwirkung zu treffen, Räumlichkeit und Atmosphäre zu kreieren – schon darin übertrifft Dürer alles bis dahin in der Graphik Gewesene. Doch es geht nicht lediglich darum, das Medium der Druckgraphik als zur Naturnachahmung fähig zu erweisen. Gerade die Blätter mit antikisierenden bzw. mythologischen Figuren und Handlungen formulieren ästhetische Spannungsverhältnisse, denen ein erhebliches Eigengewicht zukommt: Spannungen etwa zwischen Naturnähe und Artifizialität, zwischen Raumillusion und partieller Flächenwirkung, zwischen Bewegtheit und Statuarik. Ein analoges Schillern zwischen unterschiedlichen Polen gehört auch zu den immer wiederkehrenden Grundmustern mythischen Erzählens: zwischen Schönheit und Monstrosität, zwischen Naturnähe und Phantastik, zwischen emotionaler Erregtheit und Erstarren. Und solche basalen Spannungsmomente eignen sich besonders gut für künstlerische Arbeiten, in denen die Entfaltung ihres ästhetischen Gehalts in den Vordergrund rückt. Die Arbeiten jedenfalls, um die es in der Ausstellung *Dürers Mysterien* geht, haben das Potential, jeweils eigene künstlerische Kosmen zu entfalten, angesichts derer jede Frage nach dem literarischen Sujet zweitrangig oder nebensächlich erscheinen kann.

Wenn also Adolph Goldschmidt vor beinahe einhundert Jahren in einem Vortrag in der Bibliothek Warburg im Fall des sogenannten Herkules am Scheidewege-Stiches (Kat. 2) gerügt hatte, dass „die Bedeutung des Blattes [...] nicht mit Sicherheit klargestellt“ sei,⁵ so soll genau diese Tatsache nunmehr als künstlerische Qualität begriffen und ergründet werden.

Im Zentrum unseres Interesses stehen jene Einzelblätter aus der graphischen Produktion Dürers zwischen ca. 1495 und 1515, die auf unterschiedliche Weise auf mythologische Traditionen der griechischen oder römischen Antike rekurrieren, dabei häufig den nackten menschlichen Körper thematisieren⁶ und sich bis heute hartnäckig der eindeutigen Zuweisung zu einem konkreten literarischen Sujet entziehen. Letzteres gilt für nahezu sämtliche erhaltenen Arbeiten dieser Art – ein deutliches Indiz für die Berechtigung des hier gewählten Zugangs. Die meisten der betreffenden Blätter sind in der Technik des Kupferstichs ausgeführt. Während die Verwendung des Holzschnitts mit dem frühen „Ercules“-Blatt (Kat. 1) am Beginn der Beschäftigung Dürers mit diesem Genre die Ausnahme bleibt, markieren die wenigen Eisenradierungen um 1515 deren Ende (Kat. 3, 15).⁷

Dass Dürer nicht als Erfinder dieses Genres graphischer Einzelblätter gelten kann,

war stets bekannt, und er selbst bekundet dies ausdrücklich, indem er sich immer wieder auf entsprechende Arbeiten anderer Künstler bezieht, vor allem solcher aus Norditalien und besonders ausführlich auf solche von Andrea Mantegna (vgl. dazu Kat. 5, 6). Der Austausch gerade in diesem Genre zwischen dem italienischsprachigen Norden und dem deutschsprachigen Süden war vielfältig, und die Blätter Dürers fanden in Italien breiten Widerhall – von der Rezeption einzelner, insbesondere landschaftlicher Motive (vgl. Kat. 18) bis hin zu Kopien ganzer Bildentwürfe (siehe den anschließenden Beitrag von Luise Scheidt).⁸

Dementsprechend werden die Dürer-Arbeiten in der Ausstellung mit Blättern weiterer Künstler konfrontiert, soweit der Zufall des Sammlungsbestandes im Graphischen Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums sie hinzuzunehmen erlaubt. In der Zusammenschau mag sich die Breite und Vielfalt des hier aufgegriffenen kulturellen Phänomens erweisen, das sich in den Jahrzehnten um 1500 in einer weit ausgreifenden Nachfrage nach entsprechenden graphischen Blättern zeigt. Zugleich kann der Vergleich auch deutlich machen, welcher Grad an künstlerischer Vielfältigkeit, Komplexität und Überzeugungskraft den Blättern Dürers eigen ist.

Mysterien

Dass der hier gewählte Zugang unter dem Leitbegriff des Mysteriums geschieht, mag zunächst befremden, ist jedoch aus dem Œuvre Dürers selbst heraus und mehr noch aus der Dichtungstheorie seiner Zeit zu begründen.

Wer an den Namen Albrecht Dürer und an dessen Zeit denkt, wird kaum als Erstes den Begriff des Mysteriums assoziieren – im Gegenteil: Die Epoche der Renaissance und die Arbeiten Dürers im Besonderen gelten als Wegbereiter einer rationalen Erschließung der Welt. Und dementsprechend denken wir mit Blick auf das künstlerische Werk Dürers zunächst an das Ergründen der Regeln menschlicher Proportionen oder die Beherrschung der Zentralperspektive.

Dabei ist es Dürer selbst, der an zentraler Stelle seines Œuvres von „misterium“ spricht, und zwar an hierarchisch herausragender Position seines graphischen Großprojekts, der Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. (ab 1512), dort wo der Kaiser selbst in einer Art allegorischen Portraits zu sehen ist (Abb. 1), umgeben von einer



Abb. 1

„Misterium“ mit dem pseudo-hieroglyphischen
Bildnis Kaiser Maximilian I.
Holzschnitt aus der *Ehrenpforte* von 1517/18

Vielzahl an Motiven, insbesondere aus der Tierwelt, deren Sinn sich nicht auf Anhieb erschließt.⁹ Zwar bezieht sich Dürer hier mit „misterium“ recht zugespitzt auf sein Verständnis ägyptischer Hieroglyphen, jedoch war der Hieroglyphenbegriff jener Zeit eng verknüpft mit bestimmten Konzepten einer poetischen Bildsprache.¹⁰

Wie breit seinerzeit die Rezeption des antiken Mysterienbegriffs war, hat Edgar Wind in seinem Buch *Heidnische Mysterien in der Renaissance* (engl. 1958) dargelegt, das bis heute maßgeblich unsere Kenntnis von Mysterienkonzepten der Dürerzeit prägt.¹¹ Nach Wind ging es damals weniger um die rituellen oder magischen Dimensionen dessen,

was in der Antike als Mysterium gefasst wurde, sondern vorrangig darum, „Mysterium“ im Sinne eines figurativen Gebrauchs von Bildmotiven und Begriffen fruchtbar zu machen.

Wenn Dürer sich mit seinem „misterium“ auf die Hieroglyphik bezog, so war dies ein seinerzeit durchaus naheliegender Ansatzpunkt. Die Kenntnis der Hieroglyphik rührte damals primär von einem Autor namens Horapollo her, der (um das Jahr 500 herum tätig) selbst weit entfernt davon gewesen war, die Hieroglyphen noch im Sinne einer konventionellen Schrift zu verstehen. 1419 von Cristoforo de' Buondelmonti wiederentdeckt, machte Horapollos Traktat über die Hieroglyphen Furore und prägte die Literatur- und Kunstkonzepte des 15. und 16. Jahrhunderts.¹² Die in Venedig gedruckte griechische Erstausgabe von 1505 fiel auf fruchtbaren Boden¹³ – besonders aufgrund der seinerzeit verbreiteten Annahme, die Hieroglyphen seien keine bloßen Schriftzeichen, sondern – wie bereits der Florentiner Platonübersetzer

und Philosoph Marsilio Ficino erläutert hatte – ängstliche ‘Pictographen’, mit denen die ägyptischen Priester die Mysterien verschlüsselt mitgeteilt hätten.¹⁴ Ficino galten die hieroglyphischen Bilder letztlich als Abbilder der göttlichen Ideen von den Dingen selbst.¹⁵ Damit war der von Platon formulierte Zweifel am Bild theoretisch außer Kraft gesetzt.¹⁶ Denn wenn die Bildschriften der Ägypter letztlich als Abbilder einer priesterlichen Ideenschau gelten dürfen, so sind diese den Ideen offenbar näher als die entsprechenden sprachlichen Begriffe.¹⁷ An die Rezipienten richtete sich in diesem Zusammenhang die besondere Anforderung, grundsätzlich in das Mysterium eingeweiht zu sein und sich von persönlicher Inspiration und intellektueller Intuition leiten zu lassen.¹⁸ Eine vergleichbare Betrachterhaltung darf für die hier diskutierten graphischen Blätter angenommen werden, zumal bei ihnen, analog zu hieroglyphischen Bildern (Abb. 1), das Rätselhafte bereits auf der Ebene der Bildthematik, der dargestellten Figuren und ihrer Handlungen besteht. Und tatsächlich lässt sich im Einzelfall nachweisen, dass Dürer diese Art der Rätselhaftigkeit im Laufe des Werkprozesses steigerte (vgl. Kat. 3).

Dass Dürer selbst sich mit den Hieroglyphen nach Horapollon grundlegend beschäftigt hat, ist schon daraus zu ersehen, dass er zu der von Willibald Pirckheimer besorgten, jedoch unpubliziert gebliebenen lateinischen Übersetzung der *Hieroglyphica* von 1512 Zeichnungen angefertigt hat.¹⁹ Schon zuvor dürften ihm die hieroglyphischen Motive in der Holzschnittbebilderung von Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (Venedig 1499) bekannt gewesen sein. Wichtig für unseren Zusammenhang aber ist vor allem, dass der literarische Diskurs in Dürers unmittelbarem Arbeitsumfeld und insbesondere im Kreis um Maximilian I. erhebliche Analogien zum damaligen Verständnis der Hieroglyphen im bisher diskutierten Sinne aufweist: Poesie wurde auf weiten Strecken verstanden als das „Verbergen einer vorgängig gewussten Wahrheit unter Bildern und Fabeln“.²⁰ Die Mysterienkonzepte der Frührenaissance versprechen somit einen geeigneten Ansatz, das Phänomen der mythologisierenden Graphiken um 1500 präziser zu fassen.

Wenn in der Ausstellung ausschließlich die Blätter mit Anklängen an die antike Mythologie unter dem Gesichtspunkt des Mysteriums diskutiert werden, so deshalb, weil sie in diesem Zusammenhang einen bevorzugten Themenbereich darstellen. Analogien in der Bildauffassung sind jedoch zum Beispiel auch bei Einzelblättern zu biblischen Themen erkennbar. So entzieht sich letztlich auch der zumeist auf das

Gleichnis vom verlorenen Sohn bezogenen Kupferstich Dürers einer eindeutigen Fixierung auf das neutestamentliche Sujet, und die Dramaturgie seiner szenischen Schilderung ist jener des „Ercules“-Blattes (Kat. 1) durchaus vergleichbar.²¹

- 1 Vgl. unten Anm. 5.
- 2 Knappe Überblicke zur jeweiligen Deutungsgeschichte etwa bei Schoch, Mende, Scherbaum (2001).
- 3 Schauerte (2012), S. 197.
- 4 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von Rosanna Bettarini. *Commento secolare a cura di Paola Barocchi*, Bd. 5 (Testo), Florenz 1984, S. 6.
- 5 Goldschmidt (1921/22), S. 44.
- 6 Vgl. Himmelmann (1985), Bonnet (2001).
- 7 Vgl. hierzu: Schoch, Mende, Scherbaum (2001); zu den favorisierten Techniken Dürers in diesem Zusammenhang vgl. Friedrich (1931).
- 8 Einen ersten, knappen Überblick über die betreffende Künstlergeneration bietet: Hind (1923), S. 49-104.
- 9 Schauerte (2001).
- 10 „Item in dem Tabernakel ob dem Titel ist ein misterium der alten Egiptischen buchstaben, herkommend von dem König Osyris ...“ (in der lateinischen Version: „conspicitur etiam in tabernaculo, supra titulum, Mysterium Hieroglyphicum a Rege Osyride exortum ...“); Schauerte (2001), S. 399-406, hier 401f., vgl. ebd. S. 187-192.
- 11 Vgl. Wind (1984), hier vor allem S. 11-27: Einleitung.
- 12 Giehlow (1915); Gombrich (1948); Iversen (1961); Wittkower (1972); Rehm (2002), S. 265-274.
- 13 Horapollo, *Hieroglyphics*, S. 29.
- 14 Vgl. Marsilio Ficino (1576), S. 1768; dazu: Gombrich (1948), S. 172; Wittkower (1972), S. 226f.
- 15 Marsilio Ficino (1576), S. 461; vgl. Giehlow (1915), S. 23.
- 16 *Phaidros* (275d).
- 17 Vgl. auch Pico della Mirandola (1994), lib. III, Cap. XI (Stanza Nona), S. 132-133.
- 18 Iversen (1961), S. 64; vgl. auch Gombrich (1948), S. 171-172.
- 19 Giehlow (1915), Anhang III, S. 170-209; Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit (2012), S. 199.
- 20 Müller (1982), S. 185; vgl. auch Edgar Wind (1984), Einleitung, 21-27.
- 21 Schauerte (2012), S. 67f., Abb. 12.
- 22 Ferrari (2011); *Der frühe Dürer* (2012), S. 61; Metzke (2013), S. 43.
- 23 Vgl. Faietti 2007; Bornscheuer (2008), S. 31-32.
- 24 Vgl. Simon (2003), S. 147-148; *Die entfesselte Antike* (2012), Kat. Nr. 1.
- 25 Vgl. *Die entfesselte Antike* (2012), Kat. Nr. 5 und 3f.
- 26 Vgl. Faietti (2011), S. 31 f.
- 27 Vgl. Simon (2003), S. 162-166.
- 28 Vgl. Bornscheuer (2008), S. 35.
- 29 Vgl. ebd., S. 36.
- 30 Schoch, Mende, Scherbaum (2002), S. 73-75, Kat. 21
- 31 Vgl. ebd., S. 38.
- 32 Vgl. Vorbild Dürer (1978); Schweikhart (2001), S. 139.
- 33 Vgl. ebd.
- 34 Vgl. ebd., S. 146.
- 35 Vgl. Bornscheuer (2008), S. 40.
- 36 Vgl. ebd.
- 37 Vgl. ebd., S. 41.
- 38 Schweikhart (2001), S. 140f.
- 39 Schweikhart (2001), S. 139.
- 40 Vgl. Faietti (2011), S. 32; Vgl. Mészáros (1983), S. 10.
- 41 Schweikhart (2001), S. 141.



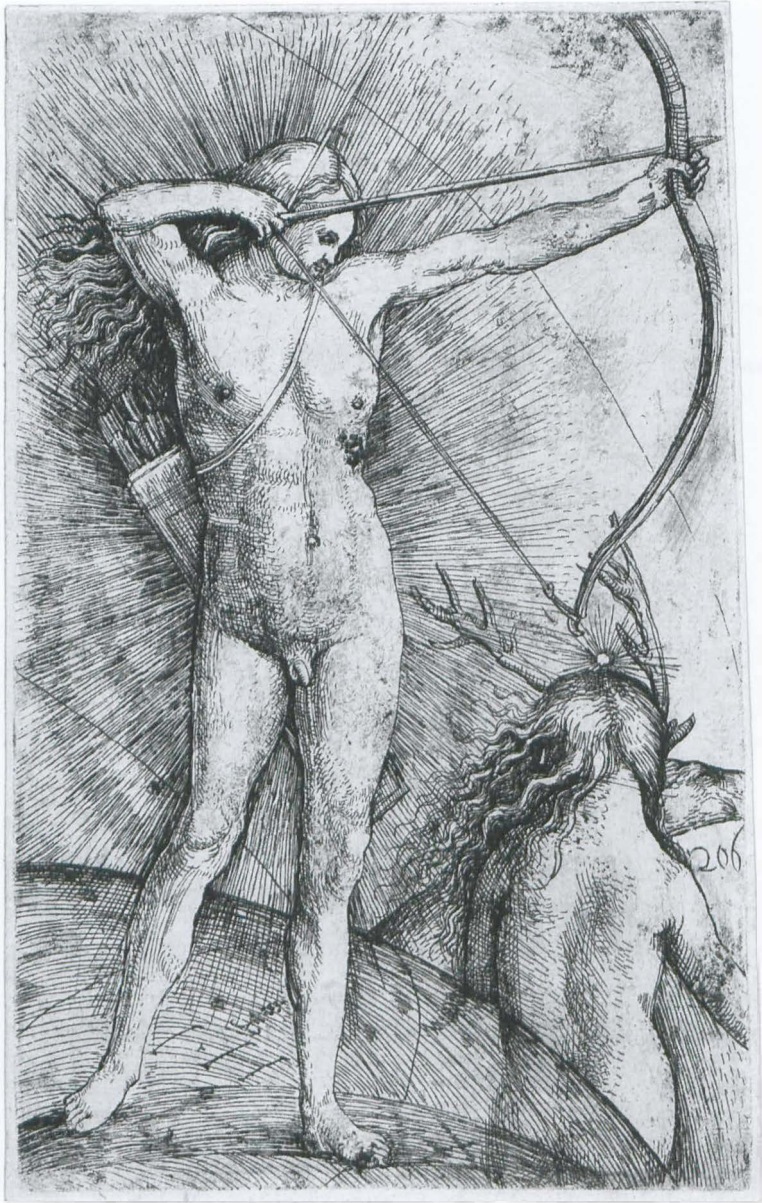
[Kat. 1]



[Kat. 2]



[Kat. 3]



[Kat. 4]





[Kat. 6]

