

Dürers Selbstbildnisse und andere Portraits

1. Portraitmalerei- formale und inhaltliche Entwicklungen vor Dürer

Die Wiedergabe der individuellen Züge eines Menschen, also das, was wir unter Portraitmalerei verstehen, ist ein relativ junges Anliegen der Malerei.¹ In Vorläufern dieses eigentlichen Portraits spielen die individuellen Züge eine untergeordnete Rolle, es wird durch die Art der Tätigkeit beispielsweise auf den Dargestellten hingewiesen. Erst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts lassen sich in Deutschland und Frankreich die ersten Portraitgemälde feststellen, die ein verstärktes Anliegen im Darstellen der individuellen Züge finden.²

Formal werden die Portraitierten meist im Profil oder Halbprofil als Büste vor einfarbigem Hintergrund dargestellt.³ Dieses Schema wird insbesondere von den Niederländern erweitert, indem sie den Bildausschnitt bis zur Halbfigurendarstellung vergrößern und auch die Hände in die Darstellung mit einbeziehen.⁴ Dieser Typus wurde von Jan van Eyck geschaffen, dessen Portraitierte auch mehr dem Betrachter zugewandt sind.⁵ Dirk Bouts schafft 1462 mit dem *Bildnis eines jungen Mannes* eine weitere Neuerung: Ein Landschaftsausblick aus einem Fenster wird ermöglicht, weil der Portraitierte in einer Raumecke sitzt.

Die frühesten eigenständigen Selbstbildnisse tauchen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf.⁶

„Eine neue Bewusstseinsstufe und die Loslösung des Künstlers aus dem anonymen Werkstättenverband sind die Hintergründe für diese Portraits, eine Gattung, die vorher nur Adeligen, dem Klerus und reichen Bürgern vorbehalten war. Das Selbstbildnis wurde nun oft nicht mehr nur zum Abbild der äußeren Erscheinungsform, des Standes, der gesellschaftlichen Rolle, sondern zum Instrument bzw. zur Demonstration der Selbsterkenntnis.“⁷

2. Dürer als Portraitmaler und -zeichner

Dürer gilt als erster deutscher Künstler, in dessen Werk Portrait und religiöse Themen gleichbedeutend gegenüberstehen, was sich nicht nur auf den Umfang der

¹ Anzelewsky, 1971, S.83

² Anzelewsky, 1971, S.83

³ Anzelewsky, 1971, S.83

⁴ Anzelewsky, 1971, S.84

⁵ Lexikon der Kunst, Karl Müller- Verlag, Erlangen 1994, Bd. 2, S.175

⁶ ebd. Bd.10, S.375

⁷ ebd. Bd.10, S.375

geschaffenen Werke bezieht, sondern auch auf die in den Kunstwerken enthaltenen Aussagen.⁸

„Dürer hat in der Erfassung der vollen Individualität des Menschen dem Portrait Werte verliehen, die das spätmittelalterliche Bildnis noch nicht oder erst im Keime besaß. Hervorgerufen wird eine solche Bereicherung der Darstellung eines Menschen durch ein wiedererwachsendes Interesse an den Motiven seines persönlichen Handelns, die von seinem Charakter bestimmt werden und aus einem menschlichen Wesen ein Individuum machen. Ein solcher Wandel in der Sicht des Menschen fordert vom Künstler den Schritt von der attributartigen Anbringung von Ähnlichkeitsmerkmalen der Physiognomie zur Wiedergabe des Portraitierten aus der gesamten Persönlichkeit.“⁹

Interessant wäre es nun, anhand von Beispielen zu untersuchen, wie Dürers Entwicklung als Bildnismaler verläuft und wie er es schafft, die gesamte Persönlichkeit des Portraitierten wiederzugeben.

Von den etwa 160 Bildnissen¹⁰ Dürers, die heute noch erhalten sind, sind nur ein kleiner Teil Gemälde, ein viel größerer Teil sind Zeichnungen. Es gibt nur drei Selbstportraitgemälde Dürers, daher wäre es also sinnvoll, wenn man den Bereich der Selbstbildnisse untersuchen will, auch gezeichnete Selbstportraits hinzu zu nehmen.

Anhand von Selbstportraitzeichnungen und -gemälden lässt sich dann nicht nur die künstlerische Entwicklung nachvollziehen, sondern auch der Bezug, den Dürer zu sich selbst gehabt haben mag.

Druckgrafiken mit seinem Selbstbildnis soll er nie angefertigt haben, mit den anderen künstlerischen Ausdrucksformen Malerei und Zeichnung nimmt er sich immer wieder als Modell, ist der eigene Körper dem Künstler ja immer verfügbar. Diese Selbstportraits dienen der Suche nach sich selbst, aber auch dem Studium der Menschheit. So kann er seinen Körper erkunden - Gesichtszüge, die Beschaffenheit der Haut, Haarwuchs, den Charakter eines bestimmten Körperteils, Proportionen, aber auch die Mimik oder ein Gefühlsausdruck- und die gewonnenen Erkenntnisse dann beim Porträtieren anderer Menschen einsetzen. Auch kann er in Historien oder Mythologien den dort dargestellten Personen Merkmale seiner selbst verleihen. *"Dürer stellt sich Liebespaar-Jünglinge und jugendliche Krieger besonders gerne mit schulterlang gelockten Strähnen vor"¹¹*, wie er selbst sein Haar zu tragen pflegte.

⁸ Strieder 1971, S.279

⁹ Strieder, 1971, S. 279

¹⁰ Hetzer, 1982, S.247

¹¹Rebel, 1996, S. 179

André Chastel unterteilt Dürers Selbstbildnisse in drei Bereiche¹²:

1. Die *isolierten Selbstbildnisse*. Hier gibt es sowohl Zeichnungen als auch die drei wichtigen Gemälde:

Die Zeichnung des 13jährigen (1484) (Abb.1), die beiden Zeichnungen, die auf Wanderschaft im Jahre 1493 entstanden (Abb.4 und Abb.5) und die drei Selbstportraitgemälde aus den Jahren 1493 (Abb.7), 1498 (Abb.10) und 1500 (Abb.11).

2. Die Selbstbildnisse in vielfigurigen Auftragswerken, auch Selbstbildnisse in *assistenza*¹³ genannt:

Im *Rosenkranzfest* von 1506, in der *Marter der zehntausend Christen* von 1508, im *Helleraltar* von 1509 und im *Allerheiligenbild (Landauer Altar)* von 1511 und

3. die nackten Selbstbildnisse:

(Unter anderem ist hier der „Schmerzensmann“ von 1522 bekannt.)

Diese Unterteilung scheint sinnvoll, zumal so auffällt, dass die ersten beiden Bereiche auch gleichzeitig Phasen darstellen: So sind die isolierten Selbstbildnisse bis 1500 entstanden, die Selbstbildnisse in vielfigurigen Auftragswerken zwischen 1506 und 1511.

Den isolierten Selbstbildnissen soll unter Einbeziehung anderer Bildnisse die Hauptaufmerksamkeit geschenkt werden.

Auf die Besonderheiten der Selbstbildnisse in *assistenza* werde ich in einem folgenden Teil eingehen.

2.1. Isolierte Selbstbildnisse Dürers und andere Bildnisse

Wie bereits erwähnt, sind die isolierten Selbstbildnisse Dürers in einer Phase bis 1500 entstanden. Sie sollen in diesem Abschnitt nebst anderer von Dürer geschaffenen Portraits chronologisch und unter Berücksichtigung biografischer Ereignisse und der Einbeziehung einiger wichtiger Arbeiten behandelt werden. Eine vollständige Werkaufzählung kann in diesem Rahmen nicht erfolgen, jedoch scheint mir die Erwähnung einiger Arbeiten, die keine Portraits sind, wichtig, um die Entwicklung und das Wirken Dürers nachvollziehen zu können.

¹² Chastel, 1971, S.38

2.1.1. In der Zeit der Ausbildung zum Goldschmied und Maler entstandene Portraits

Als erstes erhaltenes Selbstbildnis gilt die Silberstiftzeichnung des dreizehnjährigen Dürer von 1484¹⁴ (Abb.1). Er befand sich zu der Zeit in der Ausbildung zum Goldschmied in der väterlichen Werkstatt. Dies ist erwähnenswert, da ein Goldschmied durch seine Arbeit mit dreidimensionalen Objekten zu plastischem und räumlichem Sehen gezwungen wird. Laut Anzelewsky werden durch die Ausbildung zum Goldschmied Dürers Bemühungen als Zeichner, Maler und Graphiker um die plastische Klarheit seiner Figuren erst verständlich.¹⁵ Dieses Bemühen kommt auch schon in dieser frühen Zeichnung zum Ausdruck.

Nicht nur ist diese Zeichnung für einen dreizehnjährigen erstaunlich, sondern sie macht auch deutlich, dass Dürer offensichtlich schon so früh mit den neuesten formalen Entwicklungen auf dem Gebiet des Portraits vertraut war- ich erwähnte Jan van Eyck, der etwa fünfzig Jahre vorher den Ausschnitt bis zur Halbfigur erweiterte und die Hände mit in den Bildraum nahm- und dann auch noch sich selbst portraitierte.

Er zeigt sich als Halbfigur im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt, nach rechts schauend und auch in eben diese Richtung mit der rechten Hand zeigend. Franz Winzinger hierzu:

„Die Art, wie er mit langem Zeigefinger auf sein Bild im Spiegel hindeutet, ist gleich aufschlussreich für seine kindliche Naivität wie für sein starkes Selbstbewusstsein.“¹⁶

Panofsky hält diese Zeichnung unter anderem für bemerkenswert, da es ungewöhnlich ist, dass ein Dreizehnjähriger überhaupt sein Selbstbildnis zeichnet *„zumal zu einer Zeit, da das Selbstbildnis noch kein anerkanntes Genre der Malerei war.“¹⁷* Vielleicht zeigte sich da schon, dass er sich als Künstler verstand.

In seinen späten Lebensjahren fügte Dürer der Zeichnung eine Inschrift hinzu:

„Daz hab jch aws eim spigell nach mir selbs kunterfet jm jar 1884, do ich noch ein kint was. Albrecht Dürer“¹⁸

Ein gewisser Stolz und das immer wieder in der Zeichnung gefundene Selbstbewusstsein kommt hier nochmals zum Ausdruck.

¹³ Rebel, 1996, S.179 und Chastel, 1971, S.38

¹⁴ diese und andere zeitliche Angaben aus: Rebel, 1996, S.469-478

¹⁵ Anzelewsky, 1988, S.19

¹⁶ Winzinger, 1971, S.18

¹⁷ Panofsky, 1977, S.19

Diese frühe Zeichnung zeigt auch schon das für künftige Bildnisse Dürers geltende Bemühen, genau zu beobachten und die Formen in aller Klarheit darzustellen, also sowohl Gesicht als auch die Kleidung, wobei er sich hier der Schwierigkeit stellt, auch die Falten zu zeichnen. Das Gesicht, seine individuellen Merkmale also, auf die es bei einem Portrait ja ankommt, beobachtet er besonders genau und betont es an seiner linken Wange mit einem starken Schatten. Anzelewsky erkennt in der Festigkeit, mit der die Formen erfasst und zu Papier gebracht worden sind, dass dieser ältesten seiner erhaltenen Zeichnungen eine Reihe von Versuchen vorausgegangen sein muss.¹⁹

Etwas unbeholfen noch scheint sein Oberkörper auf dem Papier zu schweben: Unterhalb seines rechten angewinkelten Armes ist der Rest des Körpers abgeschnitten. Auf den Bildraum scheint es ihm nicht anzukommen, sondern vielmehr auf die Darstellung der individuellen Merkmale und die genaue Beobachtung. Aus dieser genauen Beobachtung und aus der regelmäßigen und sauberen Strichführung, lässt sich, so Anzelewsky, erkennen, dass Dürer der Strichführung Schongauers nacheiferte.²⁰ Schongauers Stiche – der Colmarer Maler Martin Schongauer, ebenfalls Sohn eines Goldschmieds, wandte sich um 1470 der relativ neuen Kunstform des Kupferstichs zu – fanden weite Verbreitung in den Werkstätten der europäischen Maler, Bildhauer und Goldschmiede seiner Zeit und dürften Dürer Anregungen geboten haben.²¹

Dieser Zeichnung folgen erst sechs Jahre später- Dürer ist bereits neunzehn Jahre alt und war zu dieser Zeit bereits seit drei Jahren, also seit 1487, Lehrling in der Malerwerkstatt des Nachbarn Wolgemut - im Jahre 1490, also kurz vor dem Antritt seiner Gesellenwanderschaft Ostern 1490, die Portraits seiner Eltern. Das *Portrait des Vaters mit Rosenkranz* (Abb.3) galt lange Zeit als das erste im Original erhaltene Gemälde Dürers²². Es wurde vermutet, dass das Gegenstück, das *Bildnis der Mutter* (Abb.2), verschollen ist.²³ Ernst Rebel jedoch merkt 1996 an, dass dank einer Beweisführung Lotte Brand Philips 1981 ein Portrait Barbara Holpers, der Mutter Dürers, Dürer zugeordnet werden kann und als die linke Diptychonhälfte gesehen

¹⁸ Anzelewsky 1988, S.19

¹⁹ Anzelewsky 1988, S.20

²⁰ Anzelewsky 1988, S.20

²¹ Anzelewsky 1988, S.20

²² Anzelewsky, 1971, S.19

²³ Strieder ,1971, S. 53f.

werden kann.²⁴ Anzelewsky hebt hier hervor, dass das Portrait des Vaters nicht nur den von seinem Lehrer Wolgemut geschaffenen Bildnissen überlegen ist, sondern in seiner Qualität die gesamte deutsche Portraitmalerei seiner Zeit überragt.²⁵

Die einander zugekehrten Eheleute sind ähnlich wie das Selbstbildnis des 13jährigen als Halbfiguren im Dreiviertelprofil zu sehen, aus dem Bild herausblickend, jedoch nicht sich anblickend. Scheinen die Portraitierten auf den ersten Blick formal ähnlich behandelt und dargestellt- sie wirken ernst und zeigen kein Minenspiel, füllen fast das ganze Format aus und wirken dadurch gedrungen- bemerkt man bei näherer Betrachtung doch Unterschiede: Falten, Haare, die Oberfläche der Gesichtshaut sind beim Vater viel durchgezeichneter als bei der Mutter. Obwohl sie schon 39 Jahre alt ist und bereits 17 Kinder zur Welt brachte²⁶, wirkt ihre Haut, abgesehen von den Falten am Hals, sehr jugendlich.

Ein individueller Ausdruck, Charakter, wird durch die Art der Haltung und durch ihre Hände erzielt, die, jeweils einen Rosenkranz haltend, mit im Bild sind. Dieses gemeinsame Beten findet dennoch bei beiden eine andere Ausprägung: Während der Rosenkranz der Mutter in die Hände gelegt scheint, die auch nur angeschnitten sind und somit weniger Bedeutung zu haben scheinen als die betenden des Vaters, bekommt man beim Vater den Eindruck, dass er sich selbstbewusst an diesem Zeichen der Frömmigkeit festhält. Die Passivität der Mutter wird noch durch ihre Haltung, den etwas eingeknickten Oberkörper und die müden Augen, betont, die Aktivität des Vaters durch seine aufrechte Körperhaltung.

Individuelle Züge seiner Eltern werden also in ihren sachlichen Gegebenheiten dargestellt, wenn auch bei der Mutter nicht so ausführlich durchgezeichnet, und zusammen mit der Art der Darstellung der Personen, der Körperhaltung in diesem Fall, dienen sie der Charakterisierung.

2.1.2. Während der Wanderschaft entstandene Portraits

Eine Gesellenwanderschaft bot einem jungen Gesellen die Möglichkeit, viele Eindrücke zu gewinnen, die die spätere Entwicklung mitbestimmen. Der Verlauf Dürers Wanderschaft lässt sich nicht genau rekonstruieren, jedoch vermutet man, dass Köln und die Niederlande Stationen gewesen sein dürften, bevor er 1492 nach Colmar reiste, wohl in der Absicht, dort sein Vorbild Martin Schongauer anzutreffen,

²⁴ Rebel, 1996, S.20/ 480 Anmerkung 12

²⁵ Anzelewsky, 1988, S.27

²⁶ Angaben aus: Rebel, 1996, S.22

um bei ihm zu lernen und zu arbeiten. Schongauer war jedoch bereits 1491 verstorben. Dürers Weg führte weiter nach Basel, wo er unter anderem die Holzschnittillustrationen für Sebastian Brants *Narrenschiff* gestaltete und dann weiter nach Straßburg.²⁷ Er soll hier Portraits seines Straßburger Meisters Willibald Imhoff und dessen Frau angefertigt haben, die jedoch verschollen sind.²⁸ Seine zwei dort 1491 und 1493 gezeichneten Selbstbildnisse sind erhalten.

In beiden Selbstbildnissen schaut Dürer den Betrachter das erste Mal an. In beiden Zeichnungen legt er weniger Wert auf eine Komposition wie in den vorigen Portraits, sie sind weniger ein in sich geschlossenes Kunstwerk, sondern dienen vielmehr dem Studium der eigenen Person.

In der *Erlanger Zeichnung* (Abb. 4) 1491 sehen wir Dürer mit grüblerischen, Gesicht, das in die rechte Hand gestützt, teilweise verdeckt wird und dessen Haut um die Augen herum durch die Hand verschoben wird und somit das Grüblerische unterstreicht. Er stellt nicht ein allgemeingültiges Bildnis seiner Selbst dar, wie vielleicht noch in dem Selbstbildnis des 13jährigen, sondern stellt sich dem Problem eines Gefühlszustandes.

„So hatte sich bis dahin noch nie ein Mensch gesehen, so forschend, so nachdenklich, so die Tiefen ahnend, so Geist und Geschöpf Mensch vor unseren Augen erstehen lassend. Diese Zeichnung, in der nichts übernommen, nichts vom Früheren in Geltung gelassen wird, die nicht von der Erscheinung Mensch, sondern vom Problem Mensch ausgeht, sie zeigt uns von Anfang an, was für eine große und schwere Aufgabe Dürer sich als Portraitist stellen wird.“²⁹

Auch in der Behandlung des Blattes kann man im Gegensatz zu der 1484 entstandenen Zeichnung eine deutliche Entwicklung feststellen. So sind hier Gesicht und Hand durchgezeichnet, wenn auch noch die Linie suchend - wie etwa am Kinn -, die Kopfbinde, die Haare und der Arm bleiben locker angedeutet. Die Zeichnung ist als Studie angelegt. Der Gemütszustand erhält durch die Art der Zeichnung, dadurch, dass er sich diesmal auf das Gesicht konzentriert, eine Betonung. Man spürt förmlich, dass Dürer zu dem Zeitpunkt, als er dies zeichnete, sich auch wirklich in diesem Zustand befand.

Ernst Rebel vermutet, dass die Erlanger Zeichnung nicht nur dem Studium seiner selbst diene, sondern ihn das anatomisch-mimische Moment im Hinblick auf das Gemälde *Christus als Schmerzensmann* von 1493/1494 (Abb.6) interessierte.³⁰

²⁷ Anzelewsky, 1988, S.30-32

²⁸ Anzelewsky, 1988, S.39

²⁹ Hetzer, 1982, S.249

³⁰ Rebel, 1996, S.56

Die *New Yorker Zeichnung* (Abb.5) untersucht das Portrait Dürers, seine Hand und ein Kopfkissen auf gleiche Weise. Die drei Teile passen im Größenverhältnis nicht zusammen und sind, nicht auf die Aufteilung des Blattes bedacht, um die Mitte geschart. In dieser Zeichnung scheint es ihm nicht so sehr wie in der vorigen um einen Gemütszustand zu gehen, sondern um die bloße Beobachtung der Gegebenheiten. Mit der „*Selbstsicherheit eines jungen Meisters*“³¹ schaut Dürer den Betrachter an.

Im selben Jahr, 1493, malt Dürer sein erstes Selbstportrait, das so genannte *Selbstbildnis mit Erygium* (Abb.7), das als das erste gemalte selbständige Künstlerselbstbildnis in der europäischen Kunstgeschichte gilt.³² Wieder im halbfigurigen Ausschnitt und Dreiviertelprofil nach rechts deutend, ist Dürers rechter Arm im Einklang mit der linken unteren Bildecke angewinkelt, wie er es auch in der frühen Zeichnung ist und wie auch die Arme seiner Eltern es sind. Dieses Schema begleitet ihn seit den Anfängen, und dieses Schema wird er auch in seinem nächsten Selbstbildnis beibehalten.

Die Hände halten diesmal eine Pflanze in der Hand, die dem Bild den Namen gab: Die Brachdistel, auch Mannstreu genannt³³, wurde einerseits von Goethe als Brautwerbungsgabe, also als Liebessymbol³⁴ gedeutet, so dass es den Schluss zulässt, dass er das Bild für seine zukünftige Frau Agnes Frey malte. Andererseits weist Ludwig Grote darauf hin, dass die Distel zu Dürers Zeiten auch eine religiöse Bedeutung hatte und auf die Dornenkrone Christi hinweist.³⁵ Mit der über dem Kopf platzierten Inschrift: „*My sach dy gat/ Als es oben schtat.*“, die Ernst Rebel als: „*Meine Angelegenheiten nehmen den Gang, der von oben (vom Himmel, von Gott und den Gestirnen) her vorgezeichnet ist.*“³⁶ übersetzt, könnte die Distel also eher eine Gottergebenheit und die Hingabe an das Schicksal bedeuten als das Versprechen der Liebe an seine zukünftige, vom Vater bestimmte, Braut.

In diese Überlegung mit einzubeziehen ist auch ein später entstandenes Portrait: Das *Bildnis der Fürlegerin mit geflochtenem Haar* (Abb.8) von 1497 zeigt die

³¹ Panofsky, 1977, S.32

³² Rebel, 1996, S.53f

³³ Winzinger, 1971, S.24

³⁴ Anzelewsky, 1988, S.39

³⁵ Grote, 1990, S.38

³⁶ Rebel, 1996, S.54

Abgebildete ebenfalls mit Erygium. Es kann also nicht sein, dass Dürer diese Pflanze als das von Goethe vermutete doch sehr persönliche Symbol einsetzte.

Dürers Augen sind auch hier wie in den ebenfalls in Straßburg entstandenen Zeichnungen, aber wie vorher noch nie in seinen Gemälden, auf den Betrachter gerichtet. Nicht ganz koordiniert schaut uns das rechte Auge an, während das linke an den rechten Bildrand blickt. Wohl nicht so beabsichtigt – seine Beschäftigung mit dem Selbstportrait steckt ja auch noch in den Kinderschuhen– schafft er es so, einerseits fest den Betrachter fixierend, andererseits in sich versunken, zu schauen.

Das in einer Dreiecksform aufgebaute Bildnis, betont durch den steilen Abfall der rechten Schulter, hebt sich in seiner Farbigkeit von dem schwarzen Hintergrund ab und wirkt auch viel großzügiger und erhabener angelegt als noch die Bildnisse seiner Eltern. Die helle Gesicht- und Schulterpartie stellt zusammen mit dem Weiß des gerafften Hemdes den größten Kontrast zum Hintergrund dar und wird noch zusätzlich betont durch die Rahmung dieser Partie durch den roten Saum des Gewands, die ebenfalls rote Kappe und die rot- bräunlichen Haare, die in Locken Gesicht und Schulter umschmeicheln und ihre Fortsetzung im Aufsatz der Kappe finden.

Man könnte meinen, dass diese Betonung des Gesichts und der Schulterpartie auf ein gesteigertes Selbstbewusstsein schließen lässt. Dürer zeigt sich hier in der Blüte seiner Jugend, in dem Bewusstsein, dass er durchaus dem Schönheitsideal seiner Zeit entsprach: Langes lockiges Haar gehörte zu einer „hübschen“ Jünglingsfrisur³⁷ und auch seine kantige Nase war „*vorbildlich männlich*“³⁸.

2.1.3. In der Phase der Gründung der eigenen Werkstatt entstandene Portraits

Kurz nach seiner Rückkehr von seiner ersten Italienreise erhält Dürer 1496 den ersten Auftrag für ein Gemälde³⁹: Er soll den *Kurfürsten Friedrich II* (Abb.9) portraituren. Hier malt er das erste mal, anstatt auf einer Holztafel, auf Leinwand. In seiner Komposition ähnelt es dem Selbstbildnis von 1493. Es ist bei Dürer das erste Bildnis einer anderen Person, auf dem der Portraitierte den Betrachter anschaut. Panofsky merkt an, dass dieses Portrait zwar farblich und kompositorisch im Vergleich zum Selbstportrait von 1493 stark vereinfacht ist, dass doch aber gerade

³⁷ Rebel, 1996, S.158f

³⁸ Rebel, 1996, S.159

³⁹ Rebel, 1996, S.96f

dank dieser Vereinfachung ein höherer Grad an Wirklichkeit erreicht wird.⁴⁰ Es entsteht der Eindruck, dass der Kurfürst dem Betrachter befiehlt, ihn anzuschauen, während das Selbstportrait noch eher um Aufmerksamkeit wirbt. In beiden Portraits ist also nicht nur eine genaue Beobachtung der Gegebenheiten wichtig, sondern es kommt auch zu einem psychologischen Moment des Portraitierten.

Nachdem er eine so bedeutende Persönlichkeit portraituren durfte, was wahrscheinlich durch die Vermittlung Conrad Celtis' zustande kam⁴¹, war das Interesse seitens betuchter Bürger Nürnbergs, die etwas auf sich hielten, groß, ebenfalls ein Portrait in Auftrag zu geben. Eine gewisse Anerkennung kam ihm so zuteil, auch wenn sein eigentlicher Erfolg auf seinem graphischen Werken beruht. Mit der *Apokalypse* und der *Großen Passion* hatte er 1498 seinen großen Durchbruch.

Ganz im Bewusstsein seines Erfolgs, malte Dürer sich 1498 ein zweites mal.

Es gilt als gesichert, dass dieses *Selbstbildnis* (Abb.11) mit dem *Bildnis des Vaters* von 1497 (Abb.10) ursprünglich als Diptychon zusammengestellt war⁴², das Selbstbildnis auf der linken Seite und das Bildnis des Vaters auf der rechten.⁴³ Ein Diptychon, bestehend aus zwei Tafeln, war eigentlich folgendermaßen aufgebaut: Auf einer Tafel war der Portraitierte in anbetender Haltung zu sehen und auf einer zweiten Tafel eine verehrte heilige Person, oder es gab auch die Doppeltafeln mit Eheleuten (ab 15. Jahrhundert).⁴⁴ Die Zusammenstellung des Selbstbildnisses mit dem Bildnis des Vaters war somit ungewöhnlich.

Einschließlich bis zum Bildnis des Vaters 1497 setzte Dürer den Portraitierten im Dreiviertelprofil als Halbfigur vor einen einfarbigen Hintergrund, die Hände stets mit im Bild. Waren sie bis zum Bildnis des Vaters in einer Bildecke angeordnet und gut sichtbar, so sind sie beim Bildnis des Vater in der Mitte auf der unteren Bildkante und durch die weiten Ärmel fast ganz verdeckt. Anders an dem Bildnis des Vaters ist auch, dass der Hintergrund nur eine sehr flüchtige Behandlung findet. Es wird vermutet, dass nur das Gesicht von Dürer ausgeführt wurde, Körper und Hintergrund aber von fremder Hand.⁴⁵ Dies könnte eine mögliche Erklärung für diese

⁴⁰ Panofsky, 1977, S.53

⁴¹ Grote, 1990, S.34

⁴² Anzelewsky, 1971, S.84

⁴³ Anzelewsky, 1971, S.150

⁴⁴ Anzelewsky, 1971, S.84

⁴⁵ Strieder, 1971, S.54

andersartige Behandlung des Hintergrunds und auch für die merkwürdig abgeknickte und angeschnittene Hand sein, was so ganz ungewöhnlich für Dürer erscheint, der sonst besonderen Wert auf die Hände gelegt zu haben scheint.

In dem dazugehörigen Selbstbildnis baut er sich ähnlich wie im Selbstbildnis von 1493 auf, anstatt eines einfarbigen Hintergrunds, greift Dürer aber die Bildidee Bouts auf: Dem Betrachter wird ein Blick aus einem angeschnittenen Fenster gewährt. Es unterscheidet sich in der Hinsicht von den davor entstandenen Bildnissen.

Im Selbstbildnis von 1493 sieht man Dürer, der sich in dem Bewusstsein seines Könnens selbstbewusst präsentiert, bei dem man aber den Eindruck hat, dass der Portraitierte um die Aufmerksamkeit des Betrachters wirbt. Das Selbstbildnis von 1498 hat zwar auch ein narzisstisches, stolzes Moment zu haben, doch liegt die Betonung auf der reich ausgestatteten Kleidung, die seinen Stand, seinen Erfolg als Künstler, hervorhebt. Ganz besonders fallen hier wieder die Hände auf: Sie sind mit feinen Handschuhen bekleidet, die man als unpassend empfindet, sind doch die Hände eines Künstlers dazu da, sie zu gebrauchen und nicht zu verhüllen.

2.1.4. Aufstieg zur Meisterschaft

In dem Selbstportrait von 1500 (Abb.12) sehen wir Dürer in einer im Vergleich zu den vorherigen Bildnissen völlig ungewohnten Komposition: Er präsentiert sich dem Betrachter, zwar immer noch als Halbfigur, aber in frontaler Ansicht. Der Hintergrund ist wieder einfarbig.

Man meint seine Gesichtszüge zu erkennen und auch die schulterlangen Haare, diesmal besonders fein gekräuselt, geordnet und glänzend, gehören ganz eindeutig zu dem Bild, das wir bisher von Dürer haben. Fein gekleidet mit einem pelzbesetzten Gehrock, was auf einen gehobenen Anlass deutet, hebt er wie im Bildnis von 1498 seinen Stand hervor, diesmal aber zurückhaltender, nicht ganz so überbetont ausstaffiert.

Wie aber kommt es, dass man augenblicklich meint, nicht nur Dürer, sondern auch Christus in diesem Selbstbildnis zu erkennen? Es scheint ein Schema, eine Haltung zu sein, die wir mit Christusbildern in Verbindung setzen. Hierzu Ernst Rebel: *„Frontalität, Strenge und Ernst, die ganz distanziert- hoheitliche Silhouette – wir kennen sie eigentlich als das erhabene Schema des Christusbildes.“*⁴⁶ Er vermutet, dass er unter anderem eine Federzeichnung Schongauers des *Salvator mundi* von

⁴⁶ Rebel, 1996, S.164

1470 (Abb.13) gekannt haben dürfte⁴⁷, die dem Schema des Selbstbildnisses entspricht. Ebenso wie Christus den Betrachter aus frontaler Haltung anschaut, streng geometrisch aufgebaut ist, so ist es auch in dem Selbstbildnis von Dürer. Sogar die Hand, von der man zuerst denkt, sie würde irgendwie den Pelzsaum umgreifen, meint man, wenn man dieses Schema erkannt hat, als Segenshand zu erkennen.

Die Farbigkeit, alles ist in einem Braunakkord gehalten, tut ihr Übriges: Sie verleiht dem Ganzen die notwendige Ernsthaftigkeit. Keine Stelle des Bildes fällt heraus, so dass ein sehr ruhiger, gesammelter Eindruck entsteht.

Es wird also klar, dass Dürer diese Doppeldeutigkeit auch beabsichtigt haben muss, zumal, wie Rebel anmerkt:

„Zu einer Zeit, da die Seherfahrung von Heiligenbildern viel tiefer in den Bilderschatz der Menschen eingepägt war als heute, muss Dürers Christusähnlichkeit noch bewegender erlebt worden sein.“⁴⁸

Obwohl, wie Rebel vermutet, das Gemälde zu seinen Lebzeiten nie sein Atelier verließ⁴⁹, wird man annehmen können, dass es einen privaten Kreis gab, dem dieses Selbstportrait Dürers bekannt war.

Wie wird es wohl von jenen Betrachtern angenommen worden sein?

Dass es sich bei dieser christusgleichen Darstellung seiner selbst nicht um Blasphemie handelte und auch so nicht von seinen Zeitgenossen aufgefasst wurde, wurde verschiedentlich nachgewiesen. In diesem Zusammenhang ist wieder Ernst Rebel zu nennen, der sich mit diesem möglichen Vorwurf besonders intensiv auseinandergesetzt hat. Wir dürfen das Gemälde nicht mit den Augen eines Menschen aus dem 20. Jahrhundert sehen, sondern müssen uns in die Zeit, in der das Gemälde entstand, zurückversetzen. Laut Rebel war Dürer von dem Franziskanischen Frömmigkeitsideal, dass ein inneres und äußeres Ähnlichwerden mit Christus fordert, beeindruckt.⁵⁰ Jeder fromme Christ sollte seine ganz persönliche Stigmatisierung erhalten können.

„Stigmatisierung ist dabei nur das stärkste äußere Zeichen für eine Nachahmung Christi, die in frommer Vorstellung geschieht und sich auf das alltägliche Leben der eigenen Person auswirkt. Bescheidenheit vor den Menschen, Demut zu Gott, Liebe zu Schöpfer und Schöpfung gehören in diese Grundeinstellung hinein. Ziel war es, Gott in allen Tätigkeiten möglichst unmittelbar zu erfahren.“⁵¹

⁴⁷ Rebel, 1996, S.164

⁴⁸ Rebel, 1996, S.165

⁴⁹ ebd. S.177

⁵⁰ ebd. S.166

⁵¹ ebd. S.166

Dürer war gläubig und verband in seiner Kunst Frömmigkeit und schöpferische Kraft.

„Dass der Mensch sich die Welt untertan machen, ausgestalten und nach eigenem Willen verändern solle, darin erweist er sich als Schöpfer. Die Ähnlichkeit zwischen Schöpfer und Geschöpf besteht im schöpferischen Prinzip selbst. Jeder Mensch besitzt Ähnlichkeit mit Gott, insofern er sich als dessen Spiegelbild verwirklicht, das heißt, wenn er sich als das tätige Echo im göttlichen Schöpfungsprozess erkennt und bestätigt. (...) Christus wird man nicht nur dadurch ähnlich, dass man demütig lebt und Leiden des Alltags ertragen lernt, sondern genau so dadurch, dass man Kunst schafft, dass man die Schönheit der Schöpfung durch Malen wiederholt.“⁵²

Dass er sich selbst und nicht irgendeinen seiner Zeitgenossen in dieser *„Schönheit der Schöpfung durch Malen wiederholt“*, mag besonders dadurch gerechtfertigt werden, dass er sich als Künstler als den fähigsten Schöpfer von Schönerem verstehen kann und daher mehr Göttlichkeit in sich hat als jeder andere Mensch.

Das Selbstbildnis von 1500 darf also mit diesem Hintergrund als äußerst gelungenes Zeugnis seiner Künstlerschaft gesehen werden.

Hetzer behauptet, dass in den Selbstbildnissen bis 1500 die Ziele gesteckt wurden,

„...um die Dürer sich in den folgenden Jahrzehnten bemüht hat: plastische Eindringlichkeit der Form, das Leben des Organismus, die Einordnung des Individuums in Stand, Bildung und Kultur, schließlich jene leuchtende Hoheit der Auffassung, die in jedem Menschen das Ebenbild Gottes erkennt.“⁵³

Gerade beim letzten Punkt scheint es mir übertrieben, ihn auf alle Bildnisse übertragen zu wollen.

Mag Dürer eine Doppelorientierung nach Religiosität und Weltlichkeit gehabt haben, so scheint sie mir deutlich in dem Selbstbildnis von 1500 zum Tragen zu kommen, jedoch in den anderen Bildnissen kaum eine Rolle zu spielen. Einzig vielleicht noch auf das Selbstbildnis von 1493 anzuwenden, indem es ihm- wahrscheinlich hauptsächlich- um seine, individuellen Züge, aber auch darum, sich seinem gottgegebenen Schicksal zu fügen, geht, scheint es mir für die anderen Portraits sehr weit hergeholt.

Nach 1500 finden wir kein isoliertes Selbstbildnis Dürers mehr. Nach nur drei Selbstbildnisgemälden malt er kein weiteres. Vielleicht war er sich dessen bewusst, dass er es nicht mehr steigern konnte?

⁵² ebd. S.168

2.2. Selbstbildnisse in Assistenza

Ab 1506 findet man ihn aber auf vielfigurigen Gemälden wieder: Im *Rosenkranzfest* von 1506 (Abb.14), in der *Marter der zehntausend Christen* von 1508 (Abb.15), im *Helleraltar* von 1509 und im *Allerheiligenbild (Landauer Altar)* von 1511 (Abb.16). In diesen Werken ist er ganzfigurig inmitten anderer zu sehen, eine Tafel mit seinem Namen haltend. Dass ein Künstler sich als Schöpfer seines Werkes mit einer Signatur zu erkennen gibt oder sich gar selbst mit abbildet, ist, wie bereits oben erwähnt, relativ neu.

Erst seit dem 14. Jahrhundert⁵⁴ tritt der Künstler in die Verantwortung für sein Werk, zuerst in der Plastik, später dann auch in anderen Werken⁵⁵, vorher tritt er anonym hinter seinem Werk zurück und steht „*im Dienste des mittelalterlichen Weltbildes der katholischen Kirche*“⁵⁶. Stifterdarstellungen in Tafelbildern sind noch bis ins 16. Jahrhundert die Regel, jedoch nicht der Vermerk des Künstlers oder der Werkstatt, was auf den sozialen Status des Künstlers hinweisen dürfte. Einen Wandel gibt es hier besonders um 1500 :

„*Inschriften, Signaturen und Selbstbildnisse weisen auf den Künstler als Verfertiger des Werkes. Das Künstlerselbstbildnis erhält in diesem Zusammenhang also den Wert einer Signatur des Herstellers. Hierin wird eine veränderte Funktion des Kunstwerkes sichtbar, es interessiert als Kunstwerk selbst, als eine artistische Leistung und als Schöpfung eines bestimmten Menschen.*“⁵⁷

Besonders häufig finden sich in Italien auf Altarwerken und Tafelbildern seit dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts *cartellini*,⁵⁸ angeheftete Zettel, die Künstlermonogramme oder Inschriften tragen. Diesen Brauch kombiniert Dürer mit *Selbstbildnissen in assistenza*, die es seit der Frührenaissance gibt. (Renaissance: Anf.15. Jh. bis 1520) In der Regel setzen Künstler entweder den einen oder anderen Brauch ein, kombinieren aber nicht beide.⁵⁹ Das Selbstbildnis in *assistenza* ist in Italien stets im gleichen Maßstab wie die anderen abgebildeten Personen, ist am

⁵³ Hetzer, 1982, S.250

⁵⁴ Chastel, 1971, , S.37

⁵⁵ Chastel, 1971, S.37

⁵⁶ Chastel, 1971, S.37

⁵⁷ ebd. S.37

⁵⁸ ebd. S.38

⁵⁹ ebd. S.38

Rande zu finden und blickt den Betrachter an⁶⁰. Nördlich der Alpen gibt es weniger feste Regeln, das Selbstbildnis in *assistenza* ist an verschiedenen Stellen eingefügt.⁶¹ In den vier oben genannten Selbstbildnissen in *assistenza* erprobt Dürer auch vier verschiedene Varianten des Selbstbildnisses in *assistenza*. Im *Rosenkranzfest* von 1506 ist er im selben Maßstab, wie die anderen Figuren, verbunden mit der Szene, rechts am Rand im Mittelgrund zu sehen. In der *Marter der zehntausend Christen* von 1508 ist er in der Mitte der Komposition, im Mittelgrund, ebenfalls verbunden mit der Szene und somit auch im selben Maßstab. Das *Allerheiligenbild* von 1511 zeigt ihn rechts am Rande, allerdings diesmal nicht verbunden mit der Szene, also auch in einem kleineren Maßstab.

Allen gemein bleibt, dass er uns anschaut. Dieser auffordernde Blick führt dazu, dass der Betrachter immer seine Aufmerksamkeit auf Dürer richtet. Mit dem *cartellino* in der Hand gibt er sich immer als Schöpfer, als Regisseur des Werks zu erkennen. Selbstbewusstsein und die Suche nach Selbstbestätigung als Künstler ist hier das entscheidende Moment.

Seiner Bedeutung als Künstler ist er sich durchaus bewusst. Nicht mehr steht er, wie noch so viele Künstler kurz vor ihm, hinter seinem Werk zurück, sondern gibt sich immer wieder zu erkennen: Im äußersten Fall in seinen Selbstbildnissen- ob nun in den isolierten oder den Bildnissen in *assistenza*-, in den meisten Fällen mit seiner Signatur, und in vielen mit *cartellini*- ähnlichen Täfelchen, die, wie in der *Mariae Verkündigung* von 1503 durchaus zu einem bestimmenden Element der Komposition werden.

Er scheint auf der Suche nach der stimmigsten Abbildung seiner selbst zu sein, denn sonst hätte er nicht so viele Varianten erprobt müssen.

Anhand seiner Selbstbildnisse sieht man, dass er immer wieder Neues ausprobiert. Ist er in seinen ersten beiden gemalten Selbstbildnissen (und dem gezeichneten Selbstbildnis von 1484) z.B. noch ähnlich aufgebaut, hat jedes doch für sich, wie bereits oben beschreiben, einen anderen Akzent. Nicht nur stellt er sich selbst anders dar, sondern auch den Raum: Im Gegensatz zum ersten Selbstbildnis von 1493 hat das Selbstbildnis von 1498 einen Fensterausblick und der Arm ist nicht nur angewinkelt, sondern auf einer Balustrade abgestützt.

⁶⁰ ebd. S.38

⁶¹ ebd. S.38

Er bleibt aber nicht bei diesem einen Schema, zu dem man sich noch weitere Varianten denken könnte, sondern schafft in dem Selbstbildnis von 1500 sowohl inhaltlich als auch kompositorisch eine neue Form.

Ebenso ist es bei den Selbstbildnissen in assistenz, in denen er auch immer wieder neue Formen erprobt.

Zu diesen in sich abgeschlossenen Werken kommen die gezeichneten Studien. Die während der Wanderzeit entstandenen Studien lassen ahnen, dass er ihnen eine ebenso wichtige Bedeutung beimisst wie den Gemälden und dass er sie vielleicht auch schon als in sich geschlossene Kunstwerke empfand. An dieser Stelle sind auch die nackten Selbstbildnisse zu nennen, die so selbstverständlich und ausführlich gezeichnet sind, dass man annehmen kann, sie seien als fertig ausgeführte Kunstwerke gedacht.

Bei allen isolierten Selbstbildnissen und auch bei den anderen besprochenen Bildnissen fällt auf, dass die Hände eine ähnlich große Rolle zu spielen scheinen, wie das eigentliche Portrait. Die Hände werden zu einem persönlichkeitsbildenden Attribut und formen die individuellen Merkmale und den Charakter einer Person genau so mit wie die Gesichtszüge.

All das macht deutlich, warum Dürer, wie eingangs erwähnt, als der erste deutsche Künstler gilt, in dessen Werk Portrait und religiöse Themen gleichbedeutend gegenüberstehen, der erste also, der dem Portrait einen so hohen Stellenwert beimaß.