

Albrecht Dürer: Kupferstich und Radierung

In der Kupferstichtchnik begann Dürer Mitte der 1490er-Jahre zu arbeiten, etwa gleichzeitig mit den ersten Erfolgen im Holzschnitt. Die Kupferplatten hat er als gelernter Metallarbeiter sicherlich selbst, vielleicht mit Unterstützung seines jüngeren Bruders, des Goldschmiedes Endres Dürer, graviert. Wegen der Weichheit des für die Druckformen verwendeten Materials und des hohen Anpressdrucks, der für ein befriedigendes Druckergebnis notwendig ist, ist die Lebensdauer und damit die Auflagenhöhe im Kupferstich begrenzt. Aus Dürers Korrespondenzen wissen wir, dass 200 bis maximal 500 Abzüge in sehr guter bis guter Qualität möglich waren. Außerdem ist zu erfahren, dass für einen Kupferstich – nicht zuletzt wegen des höheren Arbeitsaufwandes und der geringeren Auflage – etwa der doppelte Preis wie für einen etwa gleich großen Holzschnitt berechnet wurde.

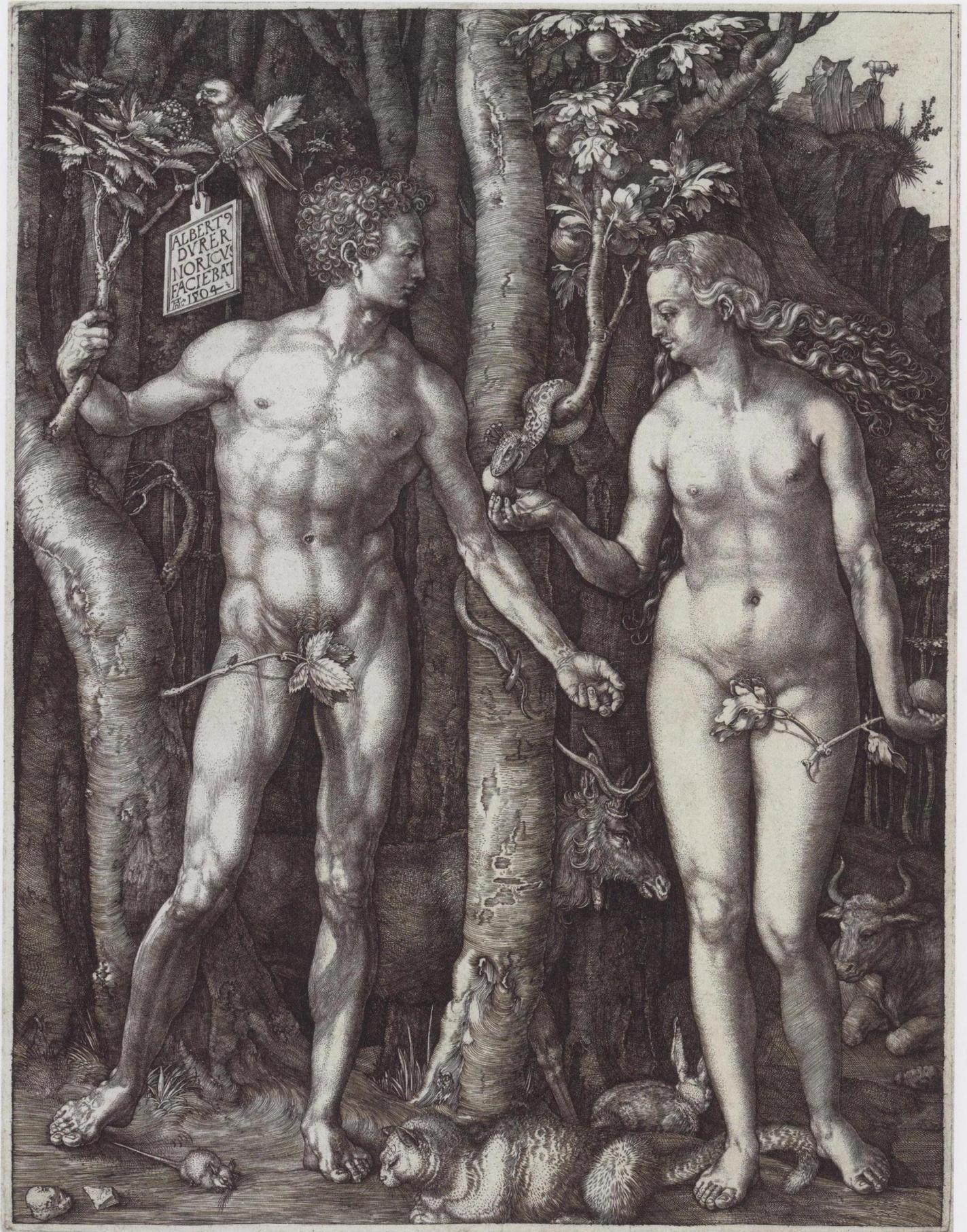
Durch Probeabzüge, wie sie sich für den Adam-und-Eva-Stich aus dem Jahr 1504 in der Albertina erhalten haben (Kat. 23–24), wurde das Ergebnis laufend kontrolliert, und gegebenenfalls konnten noch Korrekturen oder Ergänzungen vorgenommen werden. So sehen wir auf dem nur teilweise im Detail ausgearbeiteten Zwischenzustand, dass die Katze im Vordergrund erst später in die Komposition eingefügt wurde, um nach dem Sündenfall den ersten Mord der Weltgeschichte, nämlich jenen an der vor ihr am Boden kauern den Maus, zu begehen. Hat das *Meerwunder* (Kat. 16) Dürers frühes Interesse am weiblichen Leib bewiesen, liegt nun mit dem ersten Menschenpaar ein Beleg für seine Beschäftigung mit dem menschlichen Körper an sich vor. Beide Figuren hat Dürer zunächst separat entwickelt und erst im fortgeschrittenen Projektstadium zu einer Einheit komponiert. Als Wegweiser galt ihm das antike Ideal, das er für Adam in Statuen vom Typus des Apoll vom Belvedere verwirklicht sehen konnte, für Eva in Bildern der Venus (ohne dass freilich ein exaktes Vorbild benannt werden könnte). Den antiken Kanon glaubte Dürer, wie seine Vorstudien beweisen, durch Maß und Berechnung dingfest machen zu können. Adam und Eva erscheinen im Stich streng frontal in großzügiger

flächiger Ausbreitung und in emotionsloser marmorner Ausstrahlung vor paradiesischem Waldesdunkel.

Die Jahre 1513/14 markieren mit den drei sogenannten Meisterstichen *Ritter, Tod und Teufel* (Kat. 25), *Der heilige Hieronymus im Gehäus* (Kat. 26) und *Melencolia I* den Höhepunkt in Dürers grafischem Schaffen. Kaum je erreichte Dürer in der Druckgrafik eine derart luminaristische Tönung. Trotz der Einheitlichkeit im Format ist bislang jeder Versuch gescheitert, die den Blättern möglicherweise zugrunde liegende ikonografische Einheit zu entschlüsseln. Zumindest den *Hieronymus* und die *Melencolia* betrachtete Dürer offenbar als Gegenstücke, sah aber in der Dreiergruppe keinesfalls ein Triptychon.

Das früheste Blatt der Trias zeigt einen geharnischten Reiter, der durch eine mit dornigem Gestrüpp bewachsene Felsschlucht zieht. Ein Hund ist sein Begleiter, zwei monströse Gestalten seine Verfolger: ein auf einer Schindmähre reitender verwesender Leichnam, der symbolschwanger das ablaufende Stundenglas präsentiert, und ein mehrfach gehörntes Wesen mit Genen von Rind, Schwein, Fledermaus und Ratte. Dürer selbst nannte den Stich „Der Reuther“. Der Hauptfigur liegt eine 1498 datierte Zeichnung zugrunde (Wien, Albertina, Inv. 3067), welche die Ausrüstung einer maximilianischen Reitertruppe entwirft. Das gibt der Deutung Nahrung, es handle sich um einen „Ritter Christi“, der sich allen Anfeindungen zum Trotz für den christlichen Glauben einsetzen solle.

Mit dem *Hieronymus im Gehäus* erfand Dürer eine Art häusliches Gegenbild zu dem in freier Landschaft agierenden Reiter. Hieronymus erfreute sich, dank seiner Gelehrsamkeit, der besonderen Wertschätzung der Humanisten, die in ihm einen intellektuellen Vorläufer sahen. Willibald Pirckheimer oder Erasmus von Rotterdam waren bekennende Hieronymus-Verehrer, und zu einer 1514 in Nürnberg publizierten deutschen Hieronymus-Biografie steuerte Dürer den Titelholzschnitt bei. Der Kirchenvater sitzt schreibend in einer Holzgetäfelten Stube, deren auffälligste Moblie der von der Decke hängende Flaschenkürbis ist; vorne ruhen, einträchtig nebeneinander, ein Hündchen



Albrecht Dürer, *Adam und Eva*, 1504
Kupferstich | Kat. 23



Albrecht Dürer, *Der heilige Hieronymus im Gehäus*, 1514
Kupferstich | Kat. 26



und der Löwe, der stete Begleiter des Heiligen. Mit größter Delikatesse schildert Dürer die Oberflächen von Stein, Verputz, gemasertem Holz und Glas. Die Butzenscheiben in den Fenstern lassen das gleißende Sonnenlicht vielfach gebrochen durch den Raum fluten.

Im Jahr 1512 experimentierte Dürer außerdem in der Kalandeltechnik, die wegen der Zartheit der Druckformen allerdings nur Kleinstauflagen zulässt, um sich von 1515 bis 1518 auch dem noch jungen Verfahren der Eisenradierung zuzuwenden. Zwar erlaubt die freie zeichnerische Beweglichkeit der Radieradel ein dem Duktus der Federzeichnung nahekommendes Arbeiten. Doch dürften Dürer die technischen Begrenztheiten, namentlich die Unmöglichkeit subtiler Abstufungen im meist sehr kräftigen, jede noch so gelungene Komposition verdüsternden Strichbild, anscheinend wenig befriedigt haben, zielte er doch auf zeichnerische Differenzierung und malerische Tonigkeit ab. So blieb es bei nur sechs Versuchen in der Radiertechnik. Mit der *Großen Kanone* von 1518 (Kat. 27) – eine Gruppe türkischer Honoratioren betrachtet staunend das von einem Landsknecht bewachte namensgebende Geschütz – gelang Dürer freilich eines der großartigsten Landschaftsbilder des frühen 16. Jahrhunderts: Die Begegnung zwischen Orient und Okzident findet vor der Kulisse eines fränkischen Dorfes statt, das als Eschenau (ca. 20 km nordöstlich von Nürnberg) identifiziert werden konnte. Dafür verwendete der Künstler ein Blatt aus seinem gezeichneten Vorrat, das vor der Natur entstanden war (Moskau, Puschkin Museum, Sammlung Koenigs, Inv. D I 121).

Im Todesjahr Dürers, 1528, erschien mit der *Proportionslehre* sein schriftliches Vermächtnis. Wenn wir dort lesen, dass „die Kunst wahrhaftig in der Natur steckt, und wer sie heraus kann reißen, der hat sie ...“, dann ist dieser Grundgedanke in Dürers grafischem Werk auf das Trefflichste erfüllt und Erasmus' Urteil mehr als bestätigt.

CHRISTOF METZGER