

In Schönheit geschaffen, zum Altern verdammt

Eine theologische Betrachtung zu Dürers ästhetischer Anthropologie

Frank Meier, Münster

*„Wir haben kein Gesicht, das für die Gegenwart gilt;
wenn wir glauben, wir haben es im Spiegel erfaßt,
hat es sich schon in etwas anderes verwandelt
und treibt uns voran in die Zukunft.“*

Alberto Manguel¹

1. Dürer aktuell

Gleich zwei große Ausstellungen präsentierten im vergangenen Jahr das umfangliche Werk des Renaissance-Künstlers Albrecht Dürer (1471–1528). Unter dem Titel *Albrecht Dürer: Das große Glück* widmete das Kulturgeschichtliche Museum Osnabrück dem Maler vom 6. April bis 6. Juli zum 475. Todestag eine Gedenkausstellung². Der Titel stammt von einem Kupferstich, der von Dürer selbst *Nemesis* benannt und zwischen 1501 und 1503 geschaffen wurde. Eine aufwändige Inszenierung des gesamten dürerschen Werkes war vom 5.9. bis zum 30.11.2003 in der wiedereröffneten Wiener Albertina zu sehen, die den weltweit größten Schatz an Dürer-Zeichnungen beherbergt.

Seit Mitte des letzten Jahrhunderts hat sich die Kunstgeschichte von der Interpretation Dürers als eines heimatlich-altfränkisch bzw. sogar „deutschen“ Künstlers verabschiedet und den Blick für die humanistische Aussage seines Werkes geöffnet.³ Im vorliegenden Aufsatz soll aufbauend auf die Deutung Dürers als eines Humanisten ein theologischer Blick auf seine Kunst gewagt werden, der durch Eindrücke von der Osnabrücker Ausstellung inspiriert worden ist. Bezug genommen wird auf einige Stiche, die zur Konrad Liebmann-Stiftung gehören und dauerhaft in Osnabrück zu sehen sind.

Die theologische Betrachtung gilt an dieser Stelle nicht der religiösen Auftragskunst⁴, sondern beschäftigt sich mit einer impliziten Theologie derjenigen

¹ Ders., *Bilder lesen*. Berlin 2001, 168.

² Katalog von Th. Schauerte, *Albrecht Dürer – Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs (Osnabrücker Kulturdenkmäler. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Osnabrück; Bd. 11)*. Bramsche 2003.

³ Vgl. den Beitrag von W. Sauerländer, *So viel Gestalt. Er lehrt unser zerstreutes Auge Geduld: Albrecht Dürer in einer grandiosen Schau in Wien*, in: SZ Nr. 207 vom 9.9.2003.

⁴ Theologische Auftragsarbeiten sind zum Beispiel *Die vier Apostel*, sign. dat. 1526, München, Bayrische Staatsgemäldesammlungen, A 183–184 oder das *Rosenkranzfest*, sign., dat. 1506, Prag, Nationalgalerie, A 93.

Bilder, in denen uns Dürer seine spezifische Auffassung vom Menschen vermittelt. Dürers humanistisches Menschenbild äußert sich in seiner künstlerischen Reflexion auf das in der Renaissance entdeckte Motiv der Würde des Menschen⁵, das er jedoch durch die realistische Wahrnehmung seiner unabwendbaren Vergänglichkeit erweitert. Die Spannung zwischen der unerbittlichen Zeitlichkeit des Alterns und der Bestimmung des Menschen zur Ewigkeit, die seine spezifische, von Gott verliehene Würde ausmacht, wird bei Dürer, so die These der folgenden Betrachtungen, ästhetisch bewältigt. Dürer gibt mit seinen Bildern eine Antwort auf das Problem der menschlichen Vergänglichkeit, indem er einen Idealtypus für die Bestimmung der Gottebenbildlichkeit des Menschen in seiner jeweiligen Altersstufe zeichnet.

So gelingt es ihm in seiner Kunst, das Spannungsverhältnis von Würde und Vergänglichkeit des Menschen so ins Werk zu setzen, dass er damit der biblischen Sicht vom Menschen als einem hinfalligen Geistwesen nicht nur nahe kommt, sondern es für seine, von den Umbrüchen der Reformation und der Renaissance geprägten Zeit ins Bild setzt. Im Folgenden soll die implizite Theologie in der Bild-Anthropologie Dürers durch eine Interpretation dreier Stiche herausgearbeitet werden.

2. Das Thema des Alterns bei Dürer

Es kennzeichnet den Humanismus Dürers, dass er wie kein Maler vor ihm die Vergänglichkeit des Menschen mit schneidender Schärfe festhalten konnte⁶ und gleichzeitig, angeregt durch italienische Quattrocento-Künstler wie Mantegna und Pollaiuolo, auf der Suche nach den idealen Maßen des Menschen war. Dabei sind sowohl die realistischen Darstellungen des Alterns als auch das Bemühen um ästhetische Idealmaße bei Dürer von einer theologischen Anthropologie nicht zu trennen.

Das Thema der menschlichen Vergänglichkeit prägt viele seiner Kunstwerke. So wird der unentrinnbare Tod wiederholt allegorisch in Szene gesetzt.⁷ Dürer hat die eigene Kreatürlichkeit bzw. den natürlichen körperlichen Verfall eindrucksvoll im Selbstporträt festgehalten.⁸ Nach seiner eigenen Deutung ist der „alternde, mit Makeln behaftete Körper (...) die Konsequenz des Sündenfalls und weist den Menschen als erlösungsbedürftig aus.“⁹ Demgegenüber

⁵ Für die Entfaltung dieses Themas sei beispielhaft Giovanni Pico della Mirandolas (1463–94) *De dignitate hominis oratio* genannt.

⁶ Vgl. etwa das lebensgroße Bildnis *Dürers Mutter* von 1514. Kohlezeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett.

⁷ Vgl. die Bildangaben bei E. Rebel, *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*. München 1999, 277.

⁸ So etwa im sog. *Weimarer Selbstbildnis* um 1505, Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar.

⁹ Chr. Schoen, *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien*. Berlin 2001, 64.

verkörpert das Urelternpaar die ideale Schönheit und ist in dieser Gestalt Ebenbild des Schöpfers. Das Thema der Gottebenbildlichkeit wird aufgegriffen im *Adam und Eva*-Motiv, das Dürer mehrfach variierend in einem Kupferstich umgesetzt hat. Der *Adam-und-Eva*-Stich von 1504 wird auch als „vorgezogener“, „vierter Meisterstich“¹⁰ bezeichnet. In der folgenden Interpretation wird er in eine Reihe mit den späteren *Meisterstichen*¹¹ *Ritter, Tod und Teufel* von 1513 und *Hieronymus im Gehäuse* von 1514 gestellt¹². Die drei Stiche werden in Hinblick auf eine lebensaltersspezifische theologische Anthropologie hin untersucht, d.h. als Dürers Antwort auf die Frage gelesen, wie die Spannung zwischen der Zeitlichkeit des Alterns und der Bestimmung des Menschen zur Gottebenbildlichkeit ästhetisch bewältigt wird.¹³

3. Bilderschließungen

Adam und Eva von 1504

Beim *Adam und Eva*-Stich von 1504 handelt es sich um ein Einzelblatt, mit dem Dürer die ersten Menschen erstmals außerhalb eines heilsgeschichtlichen Kontextes gestaltet hat. Die vollkommenen Gestalten des Menschenpaares sind in strenger Frontalität dem Betrachter gegenübergestellt, während sie die Köpfe einander zuwenden. Der Sündenfall wird nicht in einem Handlungsablauf in sukzessiven Folgeschritten, sondern in Verbindung mit der klassisch-statuarischen Position der Figuren artikuliert. In ihrer Zuwendung zueinander und der Beweglichkeit ihrer Glieder kommt die Spannung, die dem Vorgang der Verführung innewohnt, zum Ausdruck.

Der Beziehungsreichtum des dargestellten Geschehens wird verdeutlicht durch Momente der Trennung und Verbindung. Die vertikale Zäsur des Baumes wird überschritten von den Armen der Figuren, die das Handlungszen-

¹⁰ Vgl. P.-K. Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild. Bde. 1 und 2*. Berlin 1991, 331–335. Ähnlich urteilt Chr. Schoen, *Albrecht Dürer* (Anm. 8), 54: „(...) in der ganzflächigen Bearbeitung, die nur an der rechten oberen Bildecke das Weiß des Papiers stehen läßt, ist er (der Kupferstich; F.M.) darüber hinaus mit den später entstandenen Blättern“ *Ritter, Tod und Teufel*, *Hl. Hieronymus im Gehäuse* und der *Melencolia I* verwandt.

¹¹ Der Begriff der *Meisterstiche* wurde seit Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Oberbegriff für die drei gleichgroßen und nahezu zeitgleich 1513/14 entstandenen Stiche *Ritter, Tod und Teufel*, *Melencolia I* und *Hieronymus im Gehäuse*. Vgl. dazu auch Chr. Schoen, *Albrecht Dürer* (Anm. 8), 228, Anm. 100.

¹² Die Kupferstiche *Adam und Eva*, *Ritter, Tod und Teufel* sowie *Hieronymus im Gehäuse* befinden sich in der Dürer-Sammlung der Konrad-Liebmänn-Stiftung im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück.

¹³ Rebel interpretiert die Meisterstiche unter dem Gesichtspunkt der menschlichen Temperamente und im Horizont humanistischer Tugenden. In diesem Schema stellt der *Adam und Eva*-Stich das sanguinische Temperament dar.



Adam und Eva. 1504, Kupferstich, 25,2x19,4 cm.

Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück.

trum bestimmen. Die Schlange, der linke Arm Adams und die rechte Hand Evas mit dem Apfel laufen aus verschiedenen Richtungen in der Bildmitte zusammen. Die Weiterführung von Formen über die Gegenstandsbegrenzung hinweg schafft weitere Beziehungen zwischen den Figuren. So setzen sich die

Bewegung der Schlange im Geweih des Elches und die fordernde Bewegung von Adams Arm im Zweig mit dem zweiten Apfel in der linken Hand Evas fort. Der zielgerichtete Blick unterstreicht als Ausdruck geistiger Aktivität den Handlungszusammenhang, der in der Haltung der Hände begründet ist. Adam findet Halt am Ast eines Baumes am linken Bildrand, der als Bergesche¹⁴ zu identifizieren ist. Ein weiterer Zweig desselben Baumes bedeckt Adams Geschlecht. Evas Scham wird verhüllt von dem Zweig, der sich an der hinter ihrem Körper verborgen gehaltenen Frucht befindet. Die Gesten der beiden Figuren sind so einander entgegengesetzt, dass der Eindruck entsteht, Eva verberge die Frucht so entschieden vor Adam, wie er sie andererseits von ihr fordert.

Symbolik und Bildaufbau legen nahe, dass Dürer im *Adam und Eva*-Stich den Sündenfall sexuell interpretiert und zwar als den Akt, der den Menschen der Vergänglichkeit anheimfallen lässt. Darüber hinaus stehen die vollkommenen, nach einem bestimmten Proportionsschema konstruierten Gestalten des ersten Menschenpaares für die Jugendlichkeit schlechthin. Inszeniert wird in den antikisch geprägten Akten von Adam und Eva die Idealität der Körper. Dürer bedient sich zur Gestaltung des gottebenbildlichen Menschen in der christlichen Kunst antik heidnischer Ideale¹⁵. Das Urelternpaar befindet sich im gottebildlichen Zustand *ante culpam*, während im spannungsgeladenen Aufeinanderverwiesensein der Figuren der Verlust dieses Zustandes schon erahnt werden kann. In einem beziehungsreichen Bildaufbau bewältigt Dürer die Spannung zwischen dem unvermeidlich erscheinenden, sexuell konnotierten Sündenfall, der den unvermeidlichen Prozess des Alterns auslöst, und der Bestimmung der Menschen zur Gottebenbildlichkeit als Mann und Frau. Die Entsprechung in der Körperhaltung der beiden Figuren erweckt den Eindruck einer polaren Gleichstellung. Dürer setzt sich künstlerisch über die traditionelle Geschlechterdifferenz hinweg, indem er Mann und Frau, sowohl was die Größe als auch was die Handlungsanteile angeht, gleichstellt.¹⁶ Die im Bild ausgedrückte Autonomie der Geschlechter entspricht Dürers humanistischem Selbstbewusstsein, indem beiden Geschlechtern ihre spezifische Verantwortung für den Sündenfall vorgehalten wird.

Der Stand der Unschuld des Urelternpaares ist gelegentlich mit der Lebensspanne vor der Pubertät verglichen worden, da Jugendliche in diesem Alter,

¹⁴ Zur symbolischen Deutung der Esche als Lebensbaum vgl. Chr. Schoen, *Albrecht Dürer* (Anm. 8), Anm. 103, 229.

¹⁵ „Dürers Ausspruch: „Einmahl hat der schopfer dye menschen gemacht, wie sie müsen sein“ ist somit doppeldeutig auf den göttlichen Ursprung der Idealität einerseits und die künstlerische Nachahmung dieser Vollkommenheit andererseits auszulegen.“ Chr. Schoen, *Albrecht Dürer* (Anm. 8), 66.

¹⁶ Vgl. dazu Chr. Schoen, *Albrecht Dürer* (Anm. 8), 104.

wie Petrus Comestor in seiner „*Historia Scholastica*“ erklärt, „die Regung, derer man sich schämen muß“¹⁷, noch nicht spüren.

Theologisch-anthropologisch ist Dürers Stich doppeldeutig: Einerseits ist das statuarische Bildgeschehen so verzeitlicht, dass der Betrachter durch das Symbol der leiblich verfassten Schönheit des in geschlechtlicher Polarität existierenden Menschen noch an seine Gottebenbildlichkeit erinnert wird. Andererseits wird er durch die ästhetische Vorwegnahme des Sündenfalls bereits an dessen Folgen, nämlich das unvermeidliche Altern gemahnt. Letztlich ist es das Kunstwerk selber, das die „ewige Schönheit“ vor dem Fluch der Zeit zu bewahren und im ästhetischen Augenblick den Menschen an seine theologische Grundbestimmung als „Bild Gottes“ zu erinnern vermag.

Der Blick auf die folgenden Stiche zeigt, dass sich für Dürer die menschliche Gottebenbildlichkeit zwar im idealisierten Körpermaß ausdrücken lässt, dass dem Menschenbild der Renaissance aber durchaus noch andere anthropologische Deutungsmuster zur Verfügung stehen, um die Gottebenbildlichkeit des Menschen innerhalb seiner von Vergänglichkeit und Sünde bestimmten Lebenszeit zum Ausdruck zu bringen. Es sind dies die Bilder vom christlichen Ritter und vom frommen Gelehrten, in denen die anthropologische Grundspannung von Zeitlichkeit und Gottebenbildlichkeit verarbeitet wird.

Ritter, Tod und Teufel von 1513

Der Stich *Ritter, Tod und Teufel* von 1513 zeigt einen waffenstarrend gewappneten Ritter, der aufrecht auf seinem ruhig daherschreitenden Pferd sitzt. Die aufrechte und straffe Körperhaltung des Reiters vermittelt einen Eindruck von Unerschütterlichkeit und Standhaftigkeit, eines Zustandes von dauerhafter Präsenz.

Die Bildhandlung entfaltet sich für den Betrachter von rechts nach links. Der kompositionelle Bildaufbau dagegen wird von der linken unteren Ecke mit dem Monogrammtäfelchen und dem Totenkopf über den Hals des hinteren Pferdes und die durch das Bild laufende Lanze geführt. Die motivische Aktionsrichtung der Figuren von Ritter, Tod und Teufel mitsamt der sie begleitenden Tiere (Pferde und Hund; eine Ausnahme bildet die in Gegenrichtung laufende Eidechse zwischen den Hufen des vorderen Pferdes) laufen der kompositionellen Blickführung entgegen und schaffen dadurch ein Konglomerat vieldeutiger Bildaussagen.

Im Mittelpunkt steht die „denkmalhafte Form“ des Ritters. Durch die immense Kraft und den gemessenen Schritt seines Pferdes sowie seinen unbeirrten, nach vorn gerichteten Blick erscheint er als visueller Inbegriff von (Selbst-)

¹⁷ Chr. Schoen, *Albrecht Dürer* (Anm. 8), 101.



Ritter, Tod und Teufel. 1513, Kupferstich, 25x19 cm.

Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück.

Zügelung. Der mit ihm dahineilende Hund verstärkt den Eindruck von Zielstrebigkeit. Der gesamte Habitus des Reiters legt eine Interpretation des Sticks als eines Sinnbildes für den tugendhaften Christen nahe.¹⁸ Der Ritter scheint aber die Anzeichen einer ihn bedrohenden Vergänglichkeit bzw. Verführung

zum Bösen, die *Sanduhr* in der Hand des Todes, der ihn anschaut und ständig mitläuft, genau wie den ebenfalls bewaffneten Teufel im Rücken des Reiters und auch das unwegsame Gelände der engen Schlucht, fernab der Stadt, zu ignorieren. Gerade das Ausblenden der Umgebung durch das enge Visier des Reiters könnte ihm zum Verhängnis werden. Das Verdrängen von Tod und Vergänglichkeit ist kennzeichnend für die Lebensphase des reifen Menschen, der auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft steht. Romano Guardinis Blick auf dieses Lebensalter kann gleichsam als Interpretation des vorliegenden Bildes gelesen werden: „Hier wird der Mensch von den unmittelbaren Forderungen derart in Anspruch genommen, ist seiner Kraft und Selbständigkeit so sicher, daß das Bewußtsein vom Tode bei ihm am leichtesten verdrängt wird.(...) In der Phase des reifen Menschen dringt das Gefühl des Endes im Erlebnis der Grenze durch. Doch wird es da zu jener Entschlossenheit verarbeitet, von der wir vorhin sprachen. Es macht das Leben dicht, ernst und kostbar.“¹⁹

Im Bild Dürers kommt jene ambivalente Haltung des reifen und mündigen Menschen zum Tod zum Tragen, die einerseits von Entschlossenheit und dem Vertrauen auf die von Gott gegebenen menschlichen Fähigkeiten und Tugenden geprägt ist, andererseits den stets mitlaufenden Tod und den Schatten der eigenen Schuldbedrohtheit ausblendet. Diese anthropologische Grundspannung des reifen Lebensalters wird ästhetisch ausgetragen durch die bildnerische Entgegensetzung einer fortlaufenden Bewegung aller Figuren, deren Ziel außerhalb des Bildgeschehens liegt und damit fraglich wird, und der statuarischen Festigkeit der Hauptfigur, die dem Betrachter den Eindruck von Standhaftigkeit und Bewährung in der Momentaufnahme des Bildgeschehens vermittelt. Ernsthaftigkeit des Augenblicks und Fraglichkeit der Zukunft charakterisieren so die Zeitstruktur des Bildes.

Der theologische Bezug der Bildaussage wird positiv symbolisch-allegorisch durch die Rüstung (vgl. Eph 6,11.13–15) und negativ durch die Symbole für Vergänglichkeit sowie die Figuren von Tod und Teufel hergestellt. Der Mensch hat sich auf einem bedrohlichen Lebensweg (enge Schlucht) in der Zuversicht des Glaubens erst zu bewähren, ohne dass eine Begleitung Gottes ohne weiteres in den Blick käme. In Dürers Bild *Ritter, Tod und Teufel* klingt theologisch das Thema des mündigen Menschen in einer gottfernen Welt an, der sein Geschick selbst in die Hand nehmen muss.²⁰

¹⁸ E. Rebel, *Albrecht Dürer* (Anm. 6), 295f. interpretiert *Ritter, Tod und Teufel* als Sinnbild christlicher Ritterschaft. Der bewaffnete Ritter ist Sinnbild für einen tugendhaften Christen, der sich der Bedrohung durch teuflische Gefahren bewusst ist.

¹⁹ R. Guardini, *Die Lebensalter, ihre ethische und pädagogische Bedeutung*. Mainz 1986 (10. Auflage), 53f.

²⁰ Mit dem Stich kann Dürer wohl auf das Schicksal Martin Luthers angespielt haben, dem er sich geistig eng verbunden fühlte.

Während *Ritter, Tod und Teufel* den Menschen noch auf dem Weg der Bewährung abbildet, thematisiert der letzte Stich den frommen Gelehrten als Sinnbild für die Ruhe der seligen Gottesschau, in der der Mensch von dem Schrecken der Vergänglichkeit nicht mehr bedroht wird.

Hieronymus im Gehäuse von 1514

Der Stich *Hieronymus im Gehäuse* von 1514 zeigt den in Arbeit versunkenen Heiligen in der Ecke einer gotischen Stube sitzend. Lichteinfall und Anordnung der Gegenstände erzeugen eine in sich ruhende und geschlossene Bildwelt, die begrenzt wird von den auf der Schwelle liegenden Tieren Hund und Löwe. Die Ordnung der Dinge vermittelt den Eindruck eines friedlichen Beieinanderseins mit stilllebenhaftem Charakter. Dazu gehören der Totenschädel auf dem Fenstersims, die Sanduhr an der Rückwand, sowie der Kürbis²¹ an der Zimmerdecke, drei traditionelle *Vanitas*-Symbole, die auf die Vergänglichkeit alles irdischen Seins verweisen, als solche aber ihre Bedrohlichkeit für den Betrachter verloren haben. Wie beiseite gestellt wirkt der Totenschädel über den lässig abgestellten Pantoffeln. Das fromme Werk des Schreibers scheint durch die verrinnende Zeit, symbolisiert durch die Sanduhr neben dem Kardinalshut, nicht unter Druck zu geraten, sondern vielmehr schon zur Erfüllung gelangt zu sein.

Der Nimbus um das Haupt des Hieronymus bildet die hellste Stelle im Bild gefolgt von der im einfallenden Licht liegenden Tischplatte. Der Schreiber ist versunken in seine Tätigkeit, die Bücher auf der Bank weisen auf seine Gelehrsamkeit hin. In seiner kontemplativen Stimmung wirkt der Heilige abgeschieden vom weltlichen Treiben. Die Arbeit der Übersetzung der Heiligen Schrift bedarf der kontemplativen Sammlung und der ständigen Reflexion über die Vergänglichkeit der äußeren Welt. Dabei ist die Versunkenheit des schreibenden Hieronymus keine Passivität. Die blinzeln den Augen des Löwen verraten eine stille Achtsamkeit, die die zeitentrückte Atmosphäre frommer Wissenschaft gegen die Außenwelt zu schützen scheint.

Dieser Stich vermittelt durch die stille, harmonische Präsenz ästhetisch einen Zustand der Dauer, der die anthropologische Grundspannung von Vergänglichkeit der Lebenszeit und Bestimmung des Menschen zur Ewigkeit aufzuheben scheint. Die Figur des greisen Hieronymus scheint der Vergänglichkeit etwas in sich selbst Positives abgewonnen zu haben, nämlich „das immer deutlicher werdende Bewußtsein von dem, was nicht vergeht, was ewig

²¹ Zum Kürbis als *Vanitas*-Symbol vgl. E. Rebel, *Albrecht Dürer* (Anm. 6), 299: „Die große, wasserquellige Frucht wurde als Sinnbild von Sünde gesehen, weil sie als Nachtblüher gleichsam das Tageslicht scheut, weil sie bei üppigem Wuchs relativ substanzarm ist.“ (...). „Schnellem Wuchs steht rasches Vergehen gegenüber.“



Hieronymus im Gehäuse. 1514, Kupferstich 24,7 x 18,8 cm.

Kultugeschichtliches Museum Osnabrück

ist.“²² Seine Gestalt sammelt das sie umflutende Licht, das milde von außen durch die Butzenscheiben dringt, so, dass der Nimbus gleichsam zum Brennpunkt göttlicher Inspiration wird. Bei aller Geschlossenheit der Gelehrtenstube ist diese doch durchlässig für die Transzendenz göttlicher Wirklichkeit, die

der Heilige in wissenschaftlich-kontemplativer Tätigkeit widerspiegelt. Der gottbezogene Mensch bleibt der optische Bezugspunkt des Bildes. Während alle Gegenstände seiner Stube vom sanften Licht umgeben sind, ist es nur der Mensch, der es sammelt und widerspiegelt.

Die Bildaussage des *Hieronymus im Gehäuse* legt es nahe, dass Dürer in der Gestalt des frommen Gelehrten vielleicht das anthropologische Ideal eines christlichen Lebensvollzuges schlechthin hat nachzeichnen wollen. Obwohl in allen drei Stichen dem Betrachter mit unterschiedlicher Dynamik in den angedeuteten Bewegungen durch eine statuarische oder harmonisch geordnete Präsenz der Dinge und Figuren im Raum ein Zustand der Dauer vermittelt wird, ist im *Hieronymus* die „Überwindung der Zeit“ ästhetisch vollkommen gelungen. Sie wirkt nicht erkämpft, sondern in Gelassenheit empfangen. Die zwanglose Zuordnung der Dinge im Raum unterstreicht die gelassen kontemplative Haltung des gottbezogenen Menschen, der einen Zustand irdischen Glücks verkörpert.

Dürer hatte die Vision von einem weltoffenen, gebildeten, „neuen“ Menschen. Seine Bilder sind eine Antwort darauf, wie dieser Mensch aussehen sollte, wie er dachte und wie er arbeitete. So lässt sich mit Blick auf den *Hieronymus* fragen, ob dieser „neue“ und damit auch der neuzeitliche Mensch nicht erst in der Distanz zu den turbulenten Umbrüchen seiner Zeit in einer gelassenen Gottbezogenheit das „große Glück“ findet. Dürer ist das Wagnis eingegangen, die Moderne seiner Zeit mit der Gottbezogenheit des Menschen zusammenzubringen und damit die Gottebenbildlichkeit des zeitgenössischen Menschen ins Bild zu setzen. Damit gibt er heutiger Kunst und heutiger Theologie die Frage auf, mit welcher Vision sie die Gottebenbildlichkeit des Menschen im 21. Jahrhundert ins Bild setzen.

²² vgl. auch R. Guardini, *Die Lebensalter* (Anm. 19), 57.