

Dürer





Dürer

KUNST-KÜNSTLER-KONTEXT

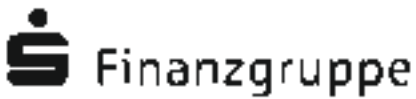
Herausgegeben von Jochen Sander

*Mit Beiträgen von Katrin Dyballa, Erik Eising, Christian Feest, Karoline Feulner,
Stephan Kemperdick, Hans Körner, Christof Metzger, Andrew Morrall,
Ulrich Pfisterer, Almut Pollmer-Schmidt, Jochen Sander, Johann Schulz, Jeffrey Chipps Smith,
Jeroen Stumpel und Berit Wagner*

PRESTEL

München · London · New York

GEFÖRDERT DURCH



MIT ZUSÄTZLICHER UNTERSTÜTZUNG VON

Städtische Energieversorger

Städtische Energieversorger

MARKETING- UND MEDIENPARTNER



MOBILITÄTSPARTNER

Leihgeber

AMSTERDAM, Rijksmuseum

BAMBERG, Staatsbibliothek Bamberg

BASEL, Historisches Museum Basel
Kunstmuseum Basel

BERLIN, Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und
Museum für Byzantinische Kunst

BRAUNSCHWEIG, Herzog Anton Ulrich-Museum

BREMEN, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

CHATSWORTH, Trustees of the Chatsworth Settlement

COBURG, Kunstsammlungen der Veste Coburg

DARMSTADT, Hessisches Landesmuseum Darmstadt
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt

DRESDEN, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitäts-
bibliothek Dresden (SLUB)
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum für
Völkerkunde Dresden

ERLANGEN, Graphische Sammlung der Universität

FLORENZ, Istituti museali della Soprintendenza Speciale per il
Polo Museale Fiorentino, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

FRANKFURT AM MAIN, Historisches Museum Frankfurt
Museum Angewandte Kunst
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg

GENUA, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso

GOTHA, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha

HAMBURG, Hamburger Kunsthalle

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

HANNOVER, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische
Landesbibliothek

Niedersächsisches Landesmuseum Hannover

KARLSRUHE, Badisches Landesmuseum Karlsruhe

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

KASSEL, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie
Alte Meister

KÖLN, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

KONSTANZ, Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz

LEIPZIG, Deutsches Buch- und Schriftenmuseum der
Deutschen Nationalbibliothek

GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig

LISSABON, Museu Nacional de Arte Antiga

LONDON, The British Museum

The National Gallery

Royal Collection Trust/HM Queen Elizabeth II

LOS ANGELES, The J. Paul Getty Museum

LYON, Musée des Beaux-Arts de Lyon

MADRID, Museo Nacional del Prado

Real Bibliotheca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,
Patrimonio Nacional

MAINZ, Landesmuseum Mainz

MALMAISON, Musée National du Château de Malmaison

MÜNCHEN, Bayerische Staatsbibliothek München
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek
Staatliche Münzsammlung München

NEAPEL, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico,
Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della
città di Napoli, Museo di Capodimonte

NEW YORK, The Metropolitan Museum of Art
The Pierpont Morgan Library

NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum

OXFORD, The Ashmolean Museum

PARIS, Bibliothèque nationale de France
Fondation Custodia – Collection Frits Lugt

Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

PRAG, Národní galerie v Praze

RIJSWIJK/AMERSFOORT, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed

ROTTERDAM, Museum Boijmans Van Beuningen

SCHWEINFURT, Sammlung-Otto-Schäfer-II

STUTTGART, Staatsgalerie Stuttgart

WASHINGTON, National Gallery of Art

WIEN, Akademie der bildenden Künste Wien
Albertina

Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett

Weltmuseum Wien

WOLFENBÜTTEL, Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel

und Privatsammler, die ungenannt bleiben möchten

Inhalt

8	Grußwort
9	Grußwort
	MAX HOLLEIN
10	Vorwort
	JOCHEN SANDER
14	Dürer in Frankfurt
	KAROLINE FEULNER
22	Tradition und Innovation. Dürers Goldschmiedelehre als Grundlage für seine Druckgrafik
26	KAT. NR. 1.1–1.8
	KATRIN DYBALLA
36	Dürers Anfänge. Seine Lehr- und Wanderjahre
40	KAT. NR. 2.1–2.26
	HANS KÖRNER
74	Albrecht Dürer. Der Apelles der schwarzen Linien
80	KAT. NR. 3.1–3.9
	STEPHAN KEMPERDICK
92	„Nach mir selbs kunterfet“. Bildnisse und Selbstbildnisse
100	KAT. NR. 4.1–4.13
	ALMUT POLLMER-SCHMIDT
120	Von allen Seiten. Mensch und Maß bei Dürer
126	KAT. NR. 5.1–5.25
	ANDREW MORRALL
168	Dürer und die Rezeption seiner Kunst im Venedig der Renaissance
174	KAT. NR. 6.1–6.15
	CHRISTOF METZGER
194	„Von den beruembten guten meystern“. Aus Albrecht Dürers Werkstatt
202	KAT. NR. 7.1–7.10
	JOCHEN SANDER UND JOHANN SCHULZ
218	„Wil ich noch etwaß machen, das nit viel leut khönnen machen.“ Dürer und der <i>Heller-Altar</i>
224	KAT. NR. 8.1–8.10

	KAROLINE FEULNER
234	Bestseller <i>Marienleben</i> . Verkaufsstrategien, Plagiate und Copyright
240	KAT. NR. 9.1–9.12
	JEROEN STUMPEL
250	„Meisterstiche“ und andere. Medium und Motiv in Dürers Kunst des Kupferstichs
258	KAT. NR. 10.1–10.12
	BERIT WAGNER
276	Sehen mit den Augen der Nachbarkünste. Dürer als Entwerfer
280	KAT. NR. 11.1–11.10
	ALMUT POLLMER-SCHMIDT
294	Zwilling, Sau, Rhinoceros. Dürers Flugblätter
298	KAT. NR. 12.1–12.8
	JEFFREY CHIPPS SMITH
308	Dürer im Dienst des Kaisers und der Fürsten
314	KAT. NR. 13.1–13.14
	ERIK EISING
332	Geschäft und Vergnügen zugleich. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande
338	KAT. NR. 14.1–14.17
	CHRISTIAN FEEST
366	Von Kalikut nach Amerika. Dürer und die „wunderliche künstlich ding“ aus dem „neuen gulden land“
372	KAT. NR. 15.1–15.7
	ULRICH PFISTERER
376	Dürer im Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen
382	KAT. NR. 16.1–16.8
388	Bibliografie
398	Impressum
400	Bildnachweis

Grußwort

Das Nürnberger Universalgenie Albrecht Dürer ist vor allem als Maler, Zeichner und Kupferstecher bekannt. Doch Dürer war mehr – er wollte den Dingen auf den Grund gehen. So forschte er zu den Themen Kunst, Kunsttheorie und Technik der Perspektive. Von seiner Hand stammen die bedeutendsten frühen Pflanzen-, Tier- und Landschaftsstudien, die bei aller Genauigkeit auch immer große Kunstwerke sind. All seine Leidenschaften ließ Dürer in seine Werke einfließen. Dank seines künstlerischen Genies und seiner Vielseitigkeit sollte Dürer zum bedeutendsten, berühmtesten Renaissancekünstler diesseits der Alpen werden.

Die rund 190 Werke Dürers, die das Städel Museum in der Ausstellung präsentiert, sind Zeugnis der vielfältigen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten dieses „Deutschen Meisters“. Vom Tafel- und Leinwandbild über druckgrafische Blätter bis hin zu von ihm verfassten und illustrierten Büchern verdeutlichen seine Werke nicht nur Dürers herausragende Schaffenskraft, sondern sie machen gleichzeitig auf seinen wichtigen Beitrag für die Entstehung der nordeuropäischen Renaissancekunst aufmerksam.

Die Sparkassen-Finanzgruppe unterstützt die Dürer-Ausstellung im Städel Museum gerne. Das Haus zählt zu den namhaftesten Museumsstiftungen in Deutschland und vermittelt einen umfassenden Überblick über 700 Jahre europäische Kunstgeschichte. Die Sparkassen-Finanz-

gruppe und das Städel Museum verbindet die nachhaltige Förderung von Kunst und Kultur sowie deren Vermittlung. Die Unterstützung von Museen ist Teil des vielseitigen gesellschaftlichen Engagements der Sparkassen-Finanzgruppe, bei dem die Förderung von Kunst und Kultur einen ganz besonderen Schwerpunkt darstellt. Wir begreifen Kunst und Kultur als notwendige und ernstzunehmende Ressourcen in unserer Gesellschaft, die nicht nur geschützt, sondern auch unterstützt werden müssen.

Durch die Förderung von herausragenden Ausstellungen wie „Dürer. Kunst – Künstler – Kontext“, aber auch im Rahmen der langfristigen und umfassenden Kooperationen der Sparkassen-Finanzgruppe mit bedeutenden Kulturinstitutionen wie den Staatlichen Museen zu Berlin oder den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gelingt es der Sparkassen-Finanzgruppe, selbst einen wichtigen gesellschaftlichen Beitrag zu leisten, indem sie die Bewahrung des großartigen kulturellen Erbes in Deutschland unterstützt.

Als Partner der Kultur und Förderer der Ausstellung freuen wir uns daher auf viele kunstbegeisterte Besucherinnen und Besucher.

GEORG FAHRENSCHON

Präsident des Deutschen Sparkassen- und Giroverbandes

Grußwort

Das Städel Museum präsentiert mit Albrecht Dürer den Renaissancekünstler par excellence, dessen vielfältiges Schaffen in dieser großen Ausstellung offenbar wird: Sein Œuvre umfasst nicht nur Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken, sondern auch illustrierte kunsttheoretische Schriften, etwa seine Lehrbücher zur Malerei, zur menschlichen Proportion und zur Perspektivlehre. Es mag vor allem sein bereits in jungen Jahren erkennbarer Ehrgeiz gewesen sein, der ihn schon zu Lebzeiten zu einem in ganz Europa berühmten Künstler werden ließ. Aufenthalte in Oberitalien und in den Niederlanden weiteten Dürers künstlerische Perspektive und erschlossen ihm neue Absatzmärkte.

Dabei begleitete Albrecht Dürer stets der Anspruch, aus bereits Bekanntem etwas Neues zu entwickeln und seine Vorbilder zu übertreffen – ein Wesenszug, der ihn zu einem der gefragtesten Künstler seiner Zeit werden ließ. Dürers Auftraggeber stammten aus den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten: Er war gleichermaßen für das aufstrebende Bürgertum, Patrizier, Kleriker sowie für Reichsfürsten tätig und wurde auch von Kaiser Maximilian I. in die Dienste genommen. Seine breite Popularität verdankte Dürer im Wesentlichen dem Verkauf seiner druckgrafischen Werke, den er mit außergewöhnlichem unternehmerischem Engagement vorantrieb. Gerade hierin steckte sein ungemeines Potenzial, seinen Markennamen „AD“ zu verbreiten. Denn die Kupferstiche und Holzschnitte, die er fast ausnahmslos mit diesem Monogramm versah, wurden in großer Zahl im In- und Ausland auf Märkten und Messen verkauft. So auch seine „Bestseller“, das *Marielenleben* und die *Apokalypse*, die Dürer aufgrund der großen Nachfrage sowohl als Folge von Einzelblatt-Holzschnitten als auch als gebundene Bücher mit begleitendem Text herausbrachte. Die Schattenseiten, die

solche Kassenschlager an sich hatten, unterschieden sich in der damaligen Zeit jedoch nur wenig von den heutigen: Die Folge waren unerwünschte Plagiate, die dem Unternehmer Dürer spürbaren Schaden zufügten. So scheint Albrecht Dürer in einer solchen Angelegenheit beispielsweise mit dem italienischen Kupferstecher Marcantonio Raimondi in Streit geraten zu sein, denn Dürer sah neben erlittenen finanziellen Einbußen vor allem die Qualität seiner Arbeiten in Gefahr. Sein gefälschtes „hanndzaichen“, sein „Logo“, fand sich auch auf so vielen minderwertigen Grafiken, dass sie seinen Ruf zu gefährden drohten, weshalb der Nürnberger Rat Dürer Recht gab und die Fälscher aufforderte, die falschen Monogramme wieder zu entfernen.

An diesem historischen Beispiel zeigt sich Dürers modernes Verständnis von Kunstproduktion und ihrer Verbreitung, sowie die Bereitschaft, seine Interessen notfalls auch auf dem Rechtsweg durchzusetzen. Als eine der führenden internationalen Wirtschaftsanwaltskanzleien mit einer langjährigen deutschen Praxis fühlt sich Skadden, Arps, Slate, Meagher & Flom LLP der Förderung der bildenden Künste und ihrer gesellschaftlichen Strahlkraft am Standort Frankfurt am Main ganz besonders verbunden. Wir freuen uns, diese umfassende Ausstellung dieses außergewöhnlichen Renaissancekünstlers im Städel Museum als Sponsor zu begleiten, und wünschen den Besucherinnen und Besuchern eine interessante und anregende Begegnung mit dem facettenreichen Werk Albrecht Dürers.

DR. STEPHAN HUTTER

Partner

Skadden, Arps, Slate, Meagher & Flom LLP



Vorwort

Das Städel Museum hat sich in den letzten Jahren intensiv der Erforschung und Vermittlung der deutschen, niederländischen und italienischen Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit gewidmet – gehört es doch dank seiner herausragenden Bestände in diesem Bereich zu den bedeutendsten Sammlungen weltweit. Dabei hat diese Grundlagenarbeit nicht nur zur Publikation einer ganzen Reihe von viel beachteten wissenschaftlichen Bestandskatalogen geführt. Die eigene Sammlung ist darüber hinaus immer wieder Ausgangspunkt für Sonderausstellungen des Städel Museums gewesen, die nicht nur vom Fachpublikum mit großer Anerkennung aufgenommen worden sind, sondern die auch den Zuspruch der breiten Öffentlichkeit gefunden haben: „Hans Holbeins Madonna im Städel: Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie“ (2004), „Albrecht Dürer – Zwei Schwestern“ (2006), „Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino“ (2006), „Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien“ (2007), „Cranach der Ältere“ (2007/08), „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden“ (2008/09) und „Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht“ (2009/10).

An diese Serie schließt nun mit „Dürer. Kunst – Künstler – Kontext“ ein weiteres anspruchsvolles Ausstellungsverhaben zur deutschen Kunst des Spätmittelalters und der Renaissance an, dessen inhaltliche Konzeption erneut auf den besonderen Stärken des Städel Museums und seiner Sammlungen aufbaut. Das Haus besitzt nicht nur mit der sogenannten „Fürlegerin“ und dem Flügel des *Jabach-Altars* mit dem von seiner Frau verspotteten Hiob zwei kapitale Gemälde Dürers. Es verfügt darüber hinaus über eine Reihe bedeutender Zeichnungen sowie über eine umfassende Suite an Holzschnitten und Kupferstichen, sodass wichtige Etappen der künstlerischen Tätigkeit und Entwicklung des Künstlers bereits anhand der in Frankfurt beheimateten Bestände gezeigt werden können. Und die Gemäldegalerie wie die Graphische Sammlung des Städel Museums halten noch weitere wichtige Werke der zeitgenössischen deutschen, niederländischen und italienischen Malerei des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts bereit, ohne deren Kontext die Kunst Albrecht Dürers – letztlich als Ergebnis des Geniekults des 19. Jahrhunderts – dem heutigen Betrachter merkwürdig isoliert erscheinen muss.

Dies gilt auch für die erhaltenen Teile eines bedeutenden Altarretabels, das Albrecht Dürer in den Jahren 1507 bis 1509/10 für einen prominenten Frankfurter Auftraggeber und einen ebenso bedeutenden Frankfurter Aufstellungsort schuf. An diesem für den Tuchhändler und Patrizier Jakob Heller ausgeführten Altarwerk arbeiteten übrigens nicht nur der Künstler selbst und die Mitarbeiter seiner Werkstatt, sondern auch Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald. Ursprünglich für die Kirche des Dominikanerklosters bestimmt, sind die erhaltenen Tafeln heute zwischen dem Historischen Museum Frankfurt, der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und dem Städel Museum aufgeteilt. Die Wiedervereinigung des *Heller-Altars*, ergänzt um zahlreiche der ihn vorbereitenden Zeichnungen und Studien Dürers, ist zweifellos ein besonderer Höhepunkt dieser Ausstellung. Zugleich steht diese Zusammenführung für ein Grundanliegen der Schau: Sie zeigt Albrecht Dürers Kunst im Kontext ihrer Zeit und unterscheidet sich darin deutlich von vergleichbaren Ausstellungen der Vergangenheit.

So geht es uns weniger um eine allein auf Dürers eigenhändiges Werk beschränkte Präsentation, wie sie etwa die Wiener Albertina auf der Grundlage ihrer eigenen Bestände im Jahre 2003 glanzvoll ausgerichtet hat, sondern um eine Gegenüberstellung der Werke Dürers mit Arbeiten seiner Vorläufer und Zeitgenossen, die erst die besondere Position und Bedeutung dieses Künstlers deutlich vor Augen führt. Denn wie kaum ein anderer hat sich Dürer ebenso intensiv wie produktiv mit den Werken deutscher, niederländischer und italienischer Künstlerkollegen seiner Zeit bzw. seiner jüngeren Vergangenheit auseinandergesetzt. Letztlich ist es eben diese schöpferische Auseinandersetzung, die den überragenden Rang Dürers als *des* deutschen Renaissance-Künstlers schlechthin begründet. Dies in einer über Jahre vorbereiteten, international zusammengetragenen Sonderausstellung für den heutigen Betrachter visuell nachvollziehbar und erfahrbar zu machen, ist das anspruchsvolle Ziel dieses Projekts.

Die Frankfurter Schau zielt also auf den „ganzen“ Dürer. Sie will die Werke selbst „sprechen“ lassen und stellt sie in ein unmittelbares *Vis-à-vis* mit Arbeiten von Vorläufern oder Zeitgenossen, die für den Künstler wichtig waren – sei es, dass er sich kreativ mit ihnen auseinandergesetzt hat, sei es, dass seine eigenen Arbeiten den entscheidenden Impuls für eine schöpferische Neubearbeitung im Werk eines

unmittelbaren Zeitgenossen gegeben haben. In jedem Falle wird durch diese Art der „Kontextualisierung“ dem heutigen Betrachter nicht nur die besondere Gestaltungskraft und Gestaltungsmacht Dürers verständlich, sondern auch dessen entscheidende Einflußnahme auf die Entstehung der deutschen, ja der nordeuropäischen Renaissancekunst. Daher wird Dürers Schaffen in seiner ganzen Breite und in der ganzen Vielfalt seiner künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten vom Tafel- und Leinwandbild über die Handzeichnungen und die unterschiedlichen druckgrafischen Techniken bis hin zu den von ihm verfassten und illustrierten Büchern gezeigt. Diesem Themenspektrum nähern sich die Ausstellung und der sie begleitende Katalog im Wesentlichen in chronologischer Abfolge, um auf diese Weise dem Besucher die grundlegenden Etappen der künstlerischen Entwicklung Albrecht Dürers und seine sich immer wieder wandelnden Interessenfelder vor Augen stellen zu können. Bestimmte Themenfelder, die wie die Porträtkunst oder die Suche nach der idealen Figurengestaltung Dürers Aufmerksamkeit lebenslang beschäftigt haben, werden demgegenüber in diachroner Form präsentiert.

Wichtig ist uns dabei die Verankerung der Ausstellung im Kontext der ständigen Sammlung. So findet der Besucher eine ganze Reihe von Werken aus der Städel-Sammlung unmittelbar in die Dürer-Ausstellung einbezogen. Und da zahlreiche weitere Gemälde im Städel Museum einen direkten Bezug zu Albrecht Dürer und seinem Werk aufweisen, findet der Besucher in der Galerie bei den entsprechenden Werken ein Zusatzlabel, das ihn auf die „Verzahnung“ mit der aktuellen Dürer-Ausstellung aufmerksam macht. Diese Informationen finden sich auch – erstmals bei einer Städel-Ausstellung – auf einer App zum Download, die neben der Audiotour und einer interaktiven Kindertour auch weiterführende Texte und Informationen zur Ausstellung bereithält.

Die reiche und überaus qualitätvolle Dichte an Exponaten in unserer Ausstellung ist einzig durch die ungewöhnliche Großzügigkeit vieler nationaler und internationaler institutioneller wie privater Leihgeber möglich geworden. Viele der gezeigten Kunstwerke sind prominente Anziehungspunkte in ihren heimischen Sammlungen. Dem generösen Entgegenkommen aller Leihgeber, zugunsten unserer Ausstellung temporär auf diese Spitzenstücke zu verzichten, gilt unser allergrößter Dank.

Die Realisierung dieses ehrgeizigen Ausstellungsprojektes wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügige Unterstützung eines Kreises von überzeugten Förderern.

Mein Dank gilt der Sparkassen-Finanzgruppe, die mit der Begleitung dieses großen Ausstellungsvorhabens ihrer langjährigen Verbundenheit mit der Altmeister-Sammlung des Städel Museums erneut Ausdruck verleiht. Danken möchte ich hierbei besonders Georg Fahrenschon, Präsident des Deutschen Sparkassen- und Giroverbandes, und Heike Kramer, Direktorin der Abteilung Gesellschaftliches Engagement des Deutschen Sparkassen- und Giroverbandes.

Ich freue mich, dass wir auch die internationale Anwaltssozietät Skadden, Arps, Slate, Meagher & Flom LLP als Sponsor der Ausstellung gewinnen konnten. Namentlich danke ich hier Stephan Hutter, der das anspruchsvolle Projekt bereits während seiner Entstehung mit großem Interesse verfolgt und mit persönlichem Engagement begleitet hat.

Ein großer Dank für die Unterstützung des Ausstellungsprojektes geht ebenso an die Gas-Union GmbH. Im Besonderen danke ich den Geschäftsführern Hugo Wiemer und Arno Reintjes, die mit der Förderung ein weiteres Zeichen für den (Kultur-)Standort Frankfurt gesetzt haben.

Dass das vielfältige Vermittlungsprogramm zur Ausstellung in der angestrebten Qualität und in diesem Umfang umgesetzt werden konnte, verdankt das Städel Museum der Willy Robert Pitzer Stiftung sowie der Georg und Franziska Speyer'schen Hochschulstiftung. Neben klassischen Vermittlungsangeboten eröffnen innovative Tools wie eine App zur Ausstellung den Besuchern neue Dimensionen der Kunstvermittlung. Für das Engagement der Willy Robert Pitzer Stiftung, die das Vermittlungsangebot für Kinder und Jugendliche unterstützt, spreche ich stellvertretend für Vorstand und Beirat der Stiftung Helmut Häuser meinen herzlichen Dank aus. Der Georg und Franziska Speyer'schen Hochschulstiftung danke ich für die Förderung des Audioguide zur Ausstellung. Mein Dank geht hierbei insbesondere an den Stiftungsvorstand unter Vorsitz von Salomon Korn und an die Geschäftsführung.

Mit der Unterstützung durch den Museumskooperationspool der Stadt Frankfurt am Main konnten wir die Wiedervereinigung der Tafeln des *Heller-Altars* realisieren, der im Rahmen dieser Ausstellung erst-

mals wieder einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert werden kann, und einen wichtigen Aspekt von Dürers Werk beleuchtet. Dafür gilt unser besonderer Dank der Stadt Frankfurt, dem Oberbürgermeister Peter Feldmann sowie dem Kulturdezernenten Felix Semmelroth.

Ebenso freue ich mich über die erneut inspirierende Kooperation mit Alnatura, für die ich Geschäftsführer Götz Rehn danken möchte. Zusätzliche Unterstützung erfährt die Ausstellung durch Kooperationen, die mit der Süddeutschen Zeitung, mit Hit Radio FFH sowie der Verkehrsgesellschaft Frankfurt am Main verwirklicht werden konnten. Diesen Medienpartnern sowie unserem Mobilitätspartner, der Deutschen Bahn AG, gilt unser besonderer Dank. Der Tourismus+Congress GmbH Frankfurt am Main danke ich für ihre Unterstützung, insbesondere für die die bundesweite Bewerbung der Ausstellung.

Diese Ausstellung entstand in enger Kooperation aller Abteilungen des Hauses. Ich danke allen Mitarbeitern des Ausstellungsdienstes, der Restaurierungswerkstätten, der Haustechnik, der Ausstellungsgrafik, der Externen Partner, der Bildung und Vermittlung, des Marketing, der Grafik, der Presse, des Sponsoring, des Fundraising, der Verwaltung, der EDV, der Veranstaltungen, des Museumsshops, der Bibliothek, des Direktionsbüros und des Katalogmanagements für ihr ebenso leidenschaftliches wie professionelles Engagement.

Ihr ansprechendes Äußeres verdankt die Ausstellung Bach Dolder Architekten, Darmstadt. Stephan Zimmermann Lightsolutions, Oberursel, hat die Werke ins rechte Licht gesetzt. Bei der Realisierung des Katalogs hat uns der Prestel Verlag zuverlässig begleitet.

Für die vielfältigen und überaus lesenswerten Katalogbeiträge bin ich den Autoren Katrin Dyballa, Erik Eising, Christian Feest, Karoline Feulner, Stephan Kemperdick, Hans Körner, Christof Metzger, Andrew Morrall, Ulrich Pfisterer, Almut Pollmer-Schmidt, Jochen Sander, Johann Schulz, Jeffrey Chipps Smith, Jeroen Stumpel und Berit Wagner zu großem Dank verpflichtet. Alle Genannten waren Teil eines Teams, das mit großer Konzentration und Energie an der Verwirklichung der Ausstellungs- und der Buchidee gearbeitet hat. Sie wurden dabei verlässlich unterstützt von Adela Kutschke, Fabian Wolf und Yannic Jäckel von der Altmeister-Abteilung des Hauses.

Auf allen Ebenen wurden das Ausstellungsprojekt und die Katalogproduktion von Almut Pollmer-Schmidt und in der Endphase des

Projekts zusätzlich von Karoline Feulner und Katrin Dyballa als wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen vorausschauend und ebenso kreativ wie verlässlich begleitet. Ihnen möchte ich dafür besonders danken. Inmitten aller stand dabei stets – als Kurator der Ausstellung – Jochen Sander, dessen jahrelange Forschungen zur Kunst der Dürer-Zeit in dieses Ausstellungsprojekt münden. Ihm gilt für diese ebenso fundierte wie inspirierende und dabei immer mit unermüdlichem Enthusiasmus vorangetriebene Arbeit mein allergrößter Dank.

MAX HOLLEIN

Direktor



Dürer in Frankfurt

Auf seiner Reise in die Niederlande passierte Albrecht Dürer im Juli 1520 auch Frankfurt. Der Künstler, der von seiner Frau Agnes und der Magd Susanna Schlenck begleitet wurde, reiste auf dem Wasserweg. Am 20. Juli kam die kleine Reisegesellschaft, die am 12. Juli in Nürnberg aufgebrochen und ab Bamberg auf dem Main unterwegs gewesen war, in Frankfurt an, zwei Tage später bestieg man das Boot nach Mainz, von wo aus die Fahrt rheinabwärts weitergehen sollte. Im Tagebuch seiner Niederländischen Reise vermerkte Dürer zwar penibel seine Ausgaben,¹ doch nur gelegentlich, mit wem er zusammengetroffen oder was er sich an den verschiedenen Orten angesehen hat. So wissen wir nicht, wohin es den Künstler während seines kurzen Zwischenhalts in Frankfurt gezogen hat, ob er ein Besichtigungsprogramm in der Stadt absolvierte oder sich mit Künstlerkollegen, Geschäftspartnern, Bekannten aus Humanistenkreisen oder potenziellen Kunden traf. Zumindest einer seiner wichtigsten Auftraggeber nahm durchaus Notiz von Albrecht Dürers kurzer Anwesenheit in der Messestadt: „Auch schenket mir herr Jacob Heller den wein in die herberg.“² Der vermögende Frankfurter Patrizier Jakob Heller hatte bereits im Jahre 1507 bei Dürer ein Altarbild in Auftrag gegeben (Kat. Nr. 8.1),³ das er zugunsten seines Seelenheils und späteren Totengedächtnisses zum Schmuck des Altars des hl. Thomas von Aquin in der Frankfurter Dominikanerkirche bestimmt hatte. Nach längerer Verzögerung und einigen Streitigkeiten über den Preis hatte Dürer das Retabel schließlich 1509 nach Frankfurt geliefert. Nun, elf Jahre später, zeichnete ihn sein damaliger Auftraggeber mit der Übersendung eines traditionellen Willkommensgrußes aus: Jakob Heller ließ Albrecht Dürer einen „Ehrenwein“ in dessen Herberge bringen.

Vermutlich sah sich Dürer während seines kurzen Frankfurt-Aufenthalts sein Werk in der Dominikanerkirche an, das Jakob Heller nach seiner Aufstellung in Frankfurt um die beiden Standflügel von Mathis Gothart Nithart, gen. Grünewald, hatte erweitern lassen. Insbesondere mit der Mitteltafel des *Heller-Altars*, der *Marienkronung*, hatte Dürer etwas schaffen wollen, „das nit viel leut khönnen machen“, wie er selbstbewusst am 28. August 1507 an Heller geschrieben hatte.⁴ Tatsächlich hatte er in die Herstellung dieses Gemäldes nicht nur teure Farben, sondern zugleich außergewöhnliche Sorgfalt und damit Arbeitszeit – ein ganzes Jahr – gesteckt.⁵ Für kaum ein anderes Gemälde des Künstlers

sind mehr vorbereitende Zeichnungen (vgl. Kat. Nr. 8.2–10 und Abb. 51) erhalten geblieben, die eindrücklich die Sorgfalt vor Augen führen, die Dürer auf die Ausführung gerade dieser Tafel verwandte.

Albrecht Dürers um Grünewalds Standflügel erweiterter *Heller-Altar* blieb bis zur Säkularisation zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein viel bewundertes Kunstwerk der Frankfurter Dominikanerkirche; seine von ihm selbst als Meisterwerk eingeschätzte *Marienkronung* indes hatte bereits 1614 das Interesse eines großen fürstlichen Kunstsammlers geweckt: Herzog Maximilian I. von Bayern erwarb es für seine Kunstsammlung und lieferte als Ersatz eine maßstabsgetreue Kopie, die der auf derartige Dürer-Kopien spezialisierte Nürnberger Maler Jobst Harrich angefertigt hatte. Während Dürers Mitteltafel des *Heller-Altars* unglücklicherweise bei einem Brand in der Münchner Residenz 1729 unterging,⁶ gelangte Harrichs Kopie zusammen mit einem Teil der Flügelbilder des Retabels in das Historische Museum Frankfurt bzw. ins Städel Museum. Zwei weitere Tafeln Grünewalds, die zu den unbeweglichen Standflügeln des Altars gehört hatten, fanden schließlich ihren dauerhaften Aufbewahrungsort in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Nun bildet der auf Zeit wiedervereinigte *Heller-Altar* zusammen mit einer stattlichen Anzahl der vorbereitenden Studien Dürers für die *Marienkronung* einen der Höhepunkte der Ausstellung im Städel Museum.

Albrecht Dürers Beziehungen zu Frankfurt blieben indes nicht auf die Aufstellung eines seiner tafelmalerischen Hauptwerke in den Mauern der Messestadt beschränkt. Bereits auf seiner Gesellenreise dürfte Dürer die Stadt kennengelernt und erste Kontakte zu hiesigen Künstlern geknüpft haben,⁷ darunter vermutlich zu seinem Generationsgenossen Martin Caldenbach, gen. Hess, den er noch 1509 in seinen Briefen an Jakob Heller als kenntnisreichen Künstler hervorhob und ausdrücklich grüßen ließ.⁸ Doch Dürers Kontakte zu Frankfurt bezogen sich nicht nur auf einzelne Auftraggeber oder Künstlerkollegen. Frankfurt war als Messestadt auch ein bedeutender Umschlagplatz für Kunstwerke, den Dürer indes weniger für den Verkauf seiner Gemälde nutzte als vielmehr für den Vertrieb seiner Druckgrafik. Seit dem Erscheinen der Illustrationen zur *Apokalypse des Johannes* (Kat. Nr. 3.1–3) im Jahre 1498 war Dürer ein in ganz Europa bekannter Künstler, dessen Holzschnitte und Kupferstiche als vergleichsweise preiswerte und vor allem leicht zu transportierende Vehikel seiner Kompositionen und Bilderfindungen

große Nachfrage erfuhren. Auch wenn Dürer später mit einer Reihe von Zwischenhändlern für die Verbreitung seiner Grafiken zusammenarbeitete,⁹ so waren in den ersten Jahren nach dem Erscheinen der *Apokalypse* seine Mutter Barbara (vgl. Kat. Nr. 4.1) und seine Ehefrau Agnes für den Verkauf zuständig. Während seine Mutter vor allem auf den Nürnberger Messen Albrecht Dürers Arbeiten feilbot,¹⁰ so wissen wir aus dessen Briefen, die er im Jahre 1506 von Venedig aus an seinen Humanistenfreund Willibald Pirckheimer in Nürnberg sandte, dass Agnes Dürer seine Druckgrafiken auf den Frankfurter Oster- und Herbstmessen zum Verkauf ausstellte.¹¹ Der Dürerin war Frankfurt also bei ihrem Besuch 1520 bereits vertraut.

Zur Frankfurter Ostermesse 1520 scheint Agnes Dürer allerdings nicht gereist zu sein. Wie der Humanist Johannes Cochläus am 5. April 1520 brieflich aus der Messestadt an Pirckheimer berichtete,¹² seien Dürer-Grafiken seltener im aktuellen Messeangebot vertreten als die Arbeiten des „Lucas von Holland“. Hinter diesem Namen verbirgt sich Lucas van Leyden, der – selbst ein bedeutender Maler und Kupferstecher – zahlreiche Werke Dürers nachgestochen hatte, die er nun unter eigenem Monogramm und Namen vertrieb.¹³ Dürer sollte übrigens im weiteren Verlauf seiner Niederländischen Reise in Antwerpen noch persönlich mit Lucas van Leyden zusammentreffen (vgl. auch Kat. Nr. 14.2).¹⁴ Johannes Cochläus, seit 1518/19 Dekan des Liebfrauenstifts in Frankfurt, hatte zuvor als Rektor der Nürnberger Lateinschule vorgestanden. Nun bat er Pirckheimer nicht nur darum, Albrecht Dürer seine Grüße auszurichten, sondern er berichtete ferner, er habe sich mit einem Frankfurter Ratsherrn – gemeint ist Philipp Fürstenberger, Älterer Bürgermeister von Frankfurt – sowohl den *Heiligen Hieronymus im Gehäus* (Kat. Nr. 10.2) als auch die *Melencolia I* (Kat. Nr. 10.3) angesehen und davon ausgehend lange über den Künstler gesprochen. Vermutlich hatte Cochläus die beiden Meisterstiche zuvor auf der Messe erstanden. Bedauerlicherweise überliefert sein Brief an Pirckheimer jedoch nicht, worüber er sich mit Blick auf die beiden Kupferstiche im Einzelnen mit Philipp Fürstenberger ausgetauscht hatte.¹⁵

Bei der Vermarktung seiner Werke und der Verbreitung seiner künstlerischen Ideen nicht zuletzt über die Frankfurter Messe begegnet uns ein überaus erfolgreicher „Dürer als Unternehmer“,¹⁶ der auch seinen zeitlichen Einsatz kühl zu kalkulieren verstand. Nach der Fertigstellung des *Heller-Altars* im Jahre 1509 zog Albrecht Dürer gegenüber seinem Auftraggeber ein ausgesprochen kritisches Resümee, was das Verhältnis von zeitlichem Aufwand, materiellem Ertrag und künstlerischer Reputation angeht: „Mich soll auch niemandt vermögen, ain taffel [wie die Marienkrönung für Heller] mit so viel arbeit mehr zu machen. [...] Den gmaine gmäll will ich ain jahr ain hauffen machen, das niemandt glaubte, dass möglich were, das ain man thun möchte. An solchen mag man etwas gewinnen. Aber das fleisig kleiblen [das kläubelnde, bis ins letzte Detail gehende Malen] gehet nit von statten. Darumb will ich meines stechens auß warten [zuwenden]. Vnd hette ichs bißhero gethan, so wollte ich vf den heitigen tag 1000 Gulden reicher sein.“¹⁷ Auch wenn Dürer durchaus bewusst war, dass ihm ein Gemälde wie die *Marienkrönung* für Jakob Heller unter Kunstkennern und Künstlerkollegen größte Anerkennung bescherte, so stand der hiermit zu erwirtschaftende finanzielle Ertrag im Vergleich zum „Stechen“, der Herstellung von Kupferstichen und Holzschnitten also, in einem nur sehr bescheidenen Verhältnis.

„Dürer in Frankfurt“ – in diesem Zusammenhang ist natürlich auch auf den erst nach dem Tod des Künstlers, im Laufe der Jahrhunderte hierhergegangenen Bestand an Werken hinzuweisen. Denn neben dem *Heller-Altar* aus der Dominikanerkirche verfügt Frankfurt nicht zuletzt

dank der überaus erfolgreichen Sammeltätigkeit von Privatleuten, insbesondere aber der Museen in den letzten zweihundert Jahren über eine bedeutende Auswahl an Gemälden, Zeichnungen, Druckgrafiken und gedruckten Büchern Albrecht Dürers. Hier ist an allererster Stelle das Städel Museum zu nennen, doch auch in anderen Frankfurter Kulturinstitutionen wie dem schon genannten Historischen Museum Frankfurt, dem Museum Angewandte Kunst oder der Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg finden sich zum Teil nur wenig bekannte Dürer-Bestände, auf die für diese Ausstellung zurückgegriffen werden konnte.¹⁸

Wegen des gegenwärtigen teilweisen Neubaus des Historischen Museums Frankfurt am Römerberg können in den angrenzenden historischen Museumsgebäuden am Mainufer nur Teile der ständigen Sammlung gezeigt werden.¹⁹ Die im Historischen Museum Frankfurt befindlichen Tafeln des *Heller-Altars* sind daher schon sein geraumer Zeit dem Blick der Öffentlichkeit entzogen; sie werden auch bis zu der für das Jahr 2016 geplanten Wiedereröffnung des Hauses in den Depots verborgen bleiben. Daher hat das Städel Museum mit der aktuellen Ausstellung die Initiative ergriffen, nicht nur den *Heller-Altar* in seiner Gesamtheit wieder zusammenzuführen, sondern ihn auch gemeinsam mit einer stattlichen Anzahl jener Zeichnungen zu präsentieren, die Dürer zur Vorbereitung der *Marienkrönung* angefertigt hatte und die ihrerseits einen ebenso glanzvollen wie instruktiven Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers vermitteln.

Heute auf drei unterschiedliche Sammlungen verteilt, kann erst die Zusammenführung der gespaltenen und zersägten Einzelfafeln des *Heller-Altars* durch die Rekonstruktion des originalen Werkzusammenhangs dem Betrachter das Retabel in seiner ursprünglichen Funktion verständlich machen. Doch auch die berühmten Zeichnungen auf farbigem Papier, die Dürer in Vorbereitung der Mitteltafel schuf (Kat. Nr. 8.2–10), werden durch ihre Zusammenführung mit dem Altarbild in ihrer ursprünglichen Funktion besser verständlich. Kaum ein Betrachter der *Gewandstudie für die Figur Christi* aus dem Louvre in Paris (Kat. Nr. 8.8, Detailabbildung auf S. 14) oder der *Füße eines knienden Apostels* aus dem Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam (Kat. Nr. 8.10) wird bei isolierter Betrachtung sogleich auf den Zusammenhang mit den entsprechenden Motiven auf der Mitteltafel des *Heller-Altars* kommen – und noch viel weniger der Betrachter der berühmten *Betenden Hände* in der Albertina in Wien (Abb. 51), die durch ihre ebenso inflationäre wie billige Imitation als Dekor von Todesanzeigen oder Grabschmuck kompromittiert sind.

Der Wunsch, die künstlerischen, aber auch die funktionalen Zusammenhänge zu verdeutlichen, in denen Hellers Altar und die vorbereiteten Zeichnungen stehen, war der Ausgangspunkt für das Frankfurter Dürer-Projekt und liefert nun zugleich einen besonderen Höhepunkt der Ausstellung.²⁰ Die Beschäftigung mit diesem Altarretabel erfordert nicht nur den Blick auf Dürer wie auch auf Grünewald als Tafelmaler, er schließt zudem eines der größten Konvolute an Zeichnungen ein, die Dürer jemals in Vorbereitung eines einzelnen Gemäldes geschaffen hat, und er ermöglicht wegen Jobst Harrichs Kopie der verlorenen *Marienkrönung* auch einen Einblick in das Kopienwesen der Zeit um 1600.

Der Vielfalt der möglichen – und inhaltlich auch notwendigen – Annäherungen an den *Heller-Altar* entspricht das Konzept der Frankfurter Ausstellung als Ganzes: Bei aller Konzentration auf das so überaus reiche und vielfältige Schaffen Albrecht Dürers, das durch eine Vielzahl glanzvoller Leihgaben aus dem In- und Ausland über die reichen Frankfurter Bestände hinaus zu einer großen Gesamtschau ergänzt werden konnte, versucht die Ausstellung, die Kunst dieses wohl bedeutendsten und sicher einflussreichsten deutschen Renaissancekünstlers aus ihrem

Kontext heraus zu verstehen, sie sozusagen mit den Augen seiner Zeitgenossen zu betrachten.

Schon zu Lebzeiten von seinen Humanistenfreunden als „neuer Apelles“ gefeiert und damit unmittelbar mit dem berühmtesten aller antiken Künstler verglichen, sollte Albrecht Dürers Ruhm nie in Vergessenheit geraten. Im Unterschied zu so vielen anderen deutschen Künstlern des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit musste Dürer im 19. Jahrhundert nicht erst wiederentdeckt werden – ganz im Gegenteil, schon für die national gesonnenen Kunstkritiker und Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts war Dürer *der* deutsche Künstler schlechthin. Dürer selbst war durch seine ebenso kreative wie ökonomische Nutzung der Möglichkeiten der Druckgrafik in der europaweiten Verbreitung seiner Bilderfindungen außergewöhnlich erfolgreich gewesen, doch spätestens ab dem 19. Jahrhundert sind seine Werke in einem Maße reproduziert worden, dass viele von ihnen tief ins kollektive Bildgedächtnis eingeprägt sind – das Beispiel der *Betenden Hände* (Abb. 51) wurde hier ja bereits genannt. Doch was macht das Besondere und das Innovative seiner Werke aus und warum faszinieren so viele von ihnen den Betrachter auch heute noch so unmittelbar?

Die Antworten auf diese Fragen versucht die Frankfurter Ausstellung dadurch zu gewinnen, dass sie Dürers Arbeiten in ihren historischen Kontext einbindet und sie gezielt mit Werken seiner Zeitgenossen konfrontiert. Auf diese Weise wird der Blick auf das zu Dürers Zeit künstlerisch, aber auch technisch Mögliche gerichtet, und erst dieser visuelle Vergleich macht unmittelbar anschaulich, worin Albrecht Dürers Leistungen zu sehen sind und weshalb schon seine Zeitgenossen ihn bewundert und seine Werke gesammelt haben. Die Ausstellung zeigt Dürer daher in wechselseitigem Dialog mit seinen deutschen, niederländischen und italienischen Künstlerkollegen; sie schildert, wie sensibel Dürer auf die künstlerischen Hervorbringungen seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgänger einzugehen und sie seiner eigenen Kunst anzuverwandeln wusste, und sie demonstriert eindringlich seine Rolle als zeitgenössisches Vorbild und als Impulsgeber. Auch wenn sich Katalog und Ausstellung in ihrer Präsentation grundsätzlich an der Chronologie der Werke und der Biografie des Künstlers orientieren, so sind die einzelnen Kapitel in der Mehrzahl vor allem thematisch orientiert und chronologisch weiter ausgreifend konzipiert, um so der Vielfalt an Themen gerecht zu werden, die Dürer in seinem künstlerischen Schaffen zum Teil lebenslang beschäftigt haben.

Bevor Albrecht Dürer als Lehrling in die Nürnberger Malerwerkstatt des Michael Wolgemut eintrat, hatte er bereits bei seinem Vater eine Lehre als Goldschmied absolviert. Die von Kindheit an entwickelte Vertrautheit mit Goldschmiedetechniken, insbesondere mit der Kunst der Gravur, erklärt Dürers lebenslangen souveränen Umgang auch mit den druckgrafischen Techniken, gerade des Tiefdrucks wie Kupferstich oder Eisenradierung. Während Karoline Feulner diese Zusammenhänge in ihrem Essay „Tradition und Innovation. Dürers Goldschmiedelehre als Grundlage für seine Druckgrafik“ ausführlicher erläutert, kann die prachtvolle, im Schongauer-Umkreis am Oberrhein entstandene *Paxtafel* aus dem Historischen Museum Basel (Kat. Nr. 1.1) überaus eindrücklich die engen Wechselbezüge zwischen Goldschmiedekunst und Druckgrafik anschaulich machen: Der ausführende Goldschmied, vermutlich einer der beiden Brüder Martin Schongauers, Georg oder Paul, kopierte die Passionsszenen der *Paxtafel* exakt nach den einige Jahre zuvor entstandenen Kupferstichen Martin Schongauers (Kat. Nr. 1.2–3). Doch diente nicht nur der Kupferstich als Vorlage für den Goldschmied – das Goldschmiedeobjekt selbst konnte wie eine simple Druckplatte verwendet werden, als man im frühen 19. Jahrhundert davon Abzüge

anfertigte, die sich nur wenig von „richtigen“ Kupferstichen unterscheiden (Abb. 5).

Katrin Dyballas Beitrag „Dürers Anfänge. Seine Lehr- und Wanderjahre“ resümiert den Stand der Forschung zu Dürers Ausbildung als Maler in der Wolgemut-Werkstatt, zu dem prägenden Einfluss, den die dem jungen Künstler bereits in Nürnberg zugänglichen Grafiken Martin Schongauers oder des „Hausbuchmeisters“ auf seine Entwicklung hatten, und zu Dürers Gesellenreise, die ihn an Mittel- und Oberrhein führte. Martin Schongauers kostbares *Madonna-Täfelchen* (Kat. Nr. 2.2) und sein *Studienblatt mit Pfingstrosen* (Kat. Nr. 2.3), beide aus dem J. Paul Getty Museum in Los Angeles, lassen unmittelbar verständlich werden, warum der junge Dürer auf seiner Gesellenreise unbedingt bei dem Colmarer Künstler Station machen wollte. Da Schongauer bei Dürers Ankunft jedoch bereits verstorben war, dürfte Dürer bald nach Basel weitergezogen sein, wo er – ähnlich wie eine halbe Generation später Hans Holbein d. J. – mit Aufträgen der dortigen Verleger für Buchillustrationen rechnen konnte. In diesem Zusammenhang sind die Entwürfe für die Illustrationen der Komödien des Terenz im Basler Kupferstichkabinett immer wieder als frühe Werke Dürers diskutiert worden. Die hier erstmals komplett ausgestellte Folge der Illustrationen zur Komödie *Der Selbstquäler* (Kat. Nr. 2.20) macht nun erstmals die geschickte Erzählweise im Zusammenhang nachvollziehbar; sie bietet darüber hinaus interessante Einblicke in die Künstlerwerkstatt, sind doch die allermeisten Druckstöcke nur „gerissen“, d. h. gezeichnet, nicht aber geschnitten und gedruckt worden. Welches Maß an künstlerischer Raffinesse in den Basler Terenz-Illustrationen enthalten ist, wird im Vergleich mit zwei etwa zeitgleichen, ebenfalls aufwendig illustrierten Terenz-Publikationen aus Ulm und Straßburg (Kat. Nr. 2.21–22) deutlich: Deren Holzschnittillustrationen wirken neben den Basler Rissen schematisch und repetitiv.

Um seine künstlerischen und ästhetischen Vorstellungen im Holzschnitt adäquat umsetzen zu können, konnte sich Albrecht Dürer nicht auf die Fähigkeiten professioneller Holzschneider verlassen. So setzte er seine großformatigen Entwürfe für die Bilder seiner im Jahre 1498 publizierten *Apokalypse des Johannes* (Kat. Nr. 3.1–3) wohl eigenhändig um. Welch technischer und damit zugleich künstlerischer Entwicklungssprung ihm damit für das Medium Holzschnitt gelang, analysiert Hans Körner in seinem Beitrag „Albrecht Dürer. Der Apelles der schwarzen Linien“. Der Vergleich der *Apokalypse*-Folge mit den Illustrationen der beiden bereits genannten Ulmer und Straßburger Terenz-Publikationen oder mit den künstlerisch z. T. nochmals anspruchsvolleren Holzschnitten in den Nürnberger Drucken der Koberger-Presse (Kat. Nr. 3.4–5) macht dies überaus augenfällig. Doch zugleich zeigt sich an der *Apokalypse* auch Dürers ausgeprägtes Bewusstsein für zeitgenössische Sehgewohnheiten: So folgen die den Bildern gegenüberstehenden Textauszüge aus der *Apokalypse* noch ganz den Konventionen spätgotischer Buchgestaltung und sparen deshalb am Beginn eines Absatzes Platz für eine nachträglich von einem sogenannten Buchmaler farbig auszuführende Initiale aus. Doch nicht nur die Texte riefen nach Auffassung von Dürers Zeitgenossen nach farbiger Veredelung, auch die Holzschnitte wurden traditionell koloriert. Hatte dies bis zu diesem Zeitpunkt auch tatsächlich ein Mehr an Information bedeutet, so konnte eine Kolorierung den Dürer'schen Holzschnitten schon nicht mehr gerecht werden, wie die Gegenüberstellung der unkolorierten *Apokalypse* aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Kat. Nr. 3.2) mit dem altkolorierten Exemplar aus der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Kat. Nr. 3.3) verdeutlicht.²¹

Zu den frühesten erhaltenen Arbeiten des jungen Albrecht Dürer gehören PorträtDarstellungen. Bildnisse, vor allem aber seine gezeich-

neten und gemalten Selbstporträts (vgl. Kat. Nr. 2.24, 13.3) boten ihm die Möglichkeit, sein eigenes Bild, aber ebenso sein Bild vom Menschen generell, künstlerisch zu erkunden. Anders als das erzählende religiöse oder profane Tafelbild, dessen zeit- und arbeitsaufwendige Herstellung Dürer seit seiner Rückkehr von der zweiten italienischen Reise überwiegend an seine Werkstattmitarbeiter delegieren sollte, blieb das gemalte, gezeichnete und gedruckte Porträt eine zentrale künstlerische Aufgabe, wie Stephan Kemperdick in seinem Essay „Nach mir selbst kunterfüt. Bildnisse und Selbstbildnisse“

schildert. Dabei spielt in seinen Überlegungen das frühe Nürnberger *Bildnis der Mutter des Künstlers* (Kat. Nr. 4.1) eine besondere Rolle. Wie die gemeinsame Provenienz und die jeweilige rückseitige Bemalung unzweifelhaft beweisen, bildete diese Tafel ursprünglich ein Diptychon mit dem *Bildnis des Vaters* (Abb. 20), das heute in den Uffizien in Florenz aufbewahrt wird. Unübersehbar sind indessen die stilistischen und maltechnischen Unterschiede zwischen beiden Bildern, die traditionell mit der Annahme begründet wurden, der junge Dürer habe zunächst das altertümlicher wirkende *Bildnis der Mutter* ausgeführt. Als „Wunderkind“ seine Fähigkeiten rasant entwickelnd, habe er danach den Vater in fortschrittlicher wirkender Manier porträtiert. Diese Sicht der Dinge wurde indes durch die gemäldetechnologischen Untersuchungsergebnisse infrage gestellt, die in Vorbereitung der Nürnberger Ausstellung zum frühen Dürer an beiden Bildern durchgeführt worden waren.²² Während beide Gemälde einen einfarbig gemalten Hintergrund aufweisen, zeigte sich, dass beim *Porträt des Vaters* zunächst eine durchfensterte Raumecke unterzeichnet, dann aber in der Farbausführung verworfen worden war. Dagmar Hirschfelder zog daraus den Schluss, dass der junge Albrecht Dürer zunächst den Vater und – dem in Farbe ausgeführten Hintergrundschema dieses Bildes folgend – erst danach die Mutter gemalt habe. Die unterschiedliche Gestaltungsweise beider Bilder versuchte sie damit zu erklären, dass die Mutter dem weniger differenzierten Darstellungsmodus weiblicher Heiliger folge, wofür es allerdings keine gänzlich überzeugenden Vergleichsbeispiele gibt.

Stephan Kemperdicks hier erstmals vorgetragener Lösungsvorschlag ist ebenso überraschend wie einfach – das Bildnis-Diptychon ist ein Gemeinschaftswerk des jüngeren und des älteren Albrecht Dürer. Während das *Bildnis der Mutter* ein Werk des jungen Dürer ist, und deshalb auch noch typische Züge der Produktion der Wolgemut-Werkstatt, in der er gerade seine Ausbildung zum Maler durchlaufen hatte, aufweist, dokumentiert das *Bildnis des Vaters* nicht nur die Kenntnis niederländischer Vorbilder, die Albrecht Dürer der Ältere auf seiner bezeugten Gesellenreise vor Ort kennengelernt hatte. Vor allem stimmen die gestalterischen Besonderheiten des gemalten *Porträts des Vaters* sehr weitgehend mit dem in Silberstift ausgeführten *Selbstbildnis Albrecht Dürers des Älteren* (Abb. 18, 22) in der Wiener Albertina überein.

Trifft diese neue Sicht des Florentiner Gemäldes als Selbstbildnis Albrecht Dürers des Älteren zu, so würde dies für die Einschätzung eines weiteren im tafelmalerischen Werk des Sohnes nur schwierig



Abb. 1 Albrecht Dürer der Ältere (?; Mittelbild) und Albrecht Dürer (Flügelbilder), *Dresdner Tüchlein-Triptychon*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister

Albrecht Dürers des Älteren in den Uffizien soll hier aber die Frage aufgeworfen werden, ob es sich nicht auch bei der *Dresdner Anbetung des Kindes* um ein Werk des Dürer-Vaters handeln könnte. Die charakteristische Härte der Zeichnung, das plastische, die Volumina betonende Herausarbeiten der Einzelformen, die zurückhaltende, kühle Farbigekeit, die verhaltene Grundstimmung, die auffälligen Bezüge zur niederländischen Kunst – all dies verbindet beide Bilder und spricht aus unserer Sicht für einen gemeinsamen Autor. Die Ausscheidung des *Bildnisses des Vaters* aus dem tafelmalerischen Werk des jungen Dürer würde übrigens dessen an den erhaltenen Werken nachvollziehbare Entwicklung plausibler erscheinen lassen; gerade im Vergleich mit dem sicheren Frühwerk des *Bildnisses der Mutter* gewinnt die gleichfalls erstmals von Anzelewsky dem jungen Dürer zugeschriebene Tafel mit der *Auffindung des ertrunkenen Knaben aus Bregenz* (Kat. Nr. 2.18) an Überzeugungskraft.

Almut Pollmer-Schmidt widmet sich in ihrem Essay „Von allen Seiten. Mensch und Maß bei Dürer“ einem Thema, das den Künstler zeit seines Lebens intensiv beschäftigt hat und das für das Verständnis seiner Kunst in theoretischer wie praktischer Hinsicht zentral ist. In steter Auseinandersetzung mit italienischen Kunstwerken, Künstlern und Kunsttheoretikern, die ihrerseits auf Vitruv und der Antike gründeten, entwickelte Albrecht Dürer seine Idealvorstellungen für die Darstellung des menschlichen Körpers. Zunächst mithilfe der Geometrie, dann zunehmend auf der Grundlage arithmetischer Kalkulation erarbeitete sich Dürer die ideale Konstruktion von Männer-, aber auch Frauen- und Kinderkörpern. Eindrucksvolles Dokument seiner jahrelangen Auseinandersetzung mit diesem Thema ist das *Dresdner Skizzenbuch* (Kat. Nr. 5.21 und Abb. 2), dessen zahlreiche Zeichnungen und Proportionsstudien die Publikation seiner erst posthum veröffentlichten *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (Kat. Nr. 5.22) vorbereiteten. Das *Dresdner Skizzenbuch* ist infolge eines schweren Wasserschadens zu Ende des Zweiten Weltkriegs seit Jahrzehnten nicht mehr zugänglich gewesen. Erst nach dem Abschluss der langwierigen Restaurierung der Handschrift kann diese hier in Frankfurt nun erstmals wieder im weiteren Dürer-Kontext präsentiert werden, vermehrt um weitere zugehörige Blätter aus Bremen, Hamburg und London (Kat. Nr. 5.19–20, 5.23). Eine in die Ausstellung integrierte Medienstation ermöglicht es den Besuchern, das gesamte *Dresdner Skizzenbuch* virtuell zu durchblättern.²⁴ Bereits im *Dresdner Skizzenbuch* entwickelte Dürer übrigens konkrete Überlegungen für

zu platzierenden Gemäldes eine interessante Perspektive eröffnen. So problemlos die Heiligen auf den Flügeln des *Dresdner Tüchlein-Triptychons* (Abb. 1) ins Dürer-Œuvre einzufügen sind, so merkwürdig sperrig hat sich die *Anbetung des Kindes* auf dem Mittelbild erwiesen. Seine stilistischen Besonderheiten und seine unverkennbar niederländisch inspirierte Ikonografie führten etwa den großen Dürer-Kenner Fedja Anzelewsky dazu, die *Anbetung des Kindes* einem urkundlich in den 1490er-Jahren am Dresdner Hof tätigen „Meister Jhan“ zuzuschreiben.²³ Im Vergleich mit dem mutmaßlichen *Selbstbildnis*

Gliederpuppen, die seine Idealproportionen quasi ins Dreidimensionale übersetzen. Unter präziser Nutzung von Dürers Maßvorgaben – wohl aus seiner 1528 publizierten *Proportionslehre* (vgl. Kat. Nr. 5.22) – hat der vermutlich in Passau tätige „Meister IP“ Dürers gezeichneter Vision plastische Gestalt verliehen, wie das Gliederpuppenpaar aus Leipzig und Hamburg (Kat. Nr. 5.24–25) in der Ausstellung eindrucksvoll bezeugt.

Auch die Auseinandersetzung mit italienischer Kunst war für Dürer ein Lebensthema. Schon in Nürnberg lernte er italienische Druckgrafik, insbesondere von Andrea Mantegna (vgl. Kat. Nr. 6.7; Abb. 88), kennen. Vielleicht sah er auch schon früh im Sammlerkabinett eines Nürnberger Fernkaufmanns oder eines Humanisten die eine oder andere italienische Kleinplastik (vgl. Kat. Nr. 5.10), vielleicht auch ein Gemälde. Die erste italienische Reise, die Dürer vermutlich in den Jahren 1494 bis 1495 unternahm, ist erst jüngst erneut in Zweifel gezogen worden, da keines seiner berühmten um diese Zeit entstandenen Landschaftsaquarelle (Kat. Nr. 6.2–3) einen Ort südlich der alpinen Gebirgsregion zeigt.²⁵ Doch wie Jörg Robert plausibel darlegt, könnte zumindest ein Teil dieser Landschaftsschilderungen als Vorlagenmaterial für einen nie realisierten Teil der *Germania illustrata* des Humanisten Konrad Celtis bestimmt gewesen sein.²⁶ Trifft dies zu, so wäre es nicht weiter erstaunlich, wenn Dürer auf dem weiteren Verlauf seiner Reise, die ihn bis nach Venedig führen sollte, ohne Auftrag auch keine weiteren Landschaftsaquarelle mehr anfertigte. Erhaltene Werke wie die Frankfurter Zeichnung der *Nürnbergerin und Venezianerin* (Kat. Nr. 6.4) sprechen jedenfalls deutlich dafür, dass Dürer um die Mitte der 1490er-Jahre tatsächlich in Venedig war. Hier traf er vermutlich erstmals mit Jacopo de' Barbari zusammen, der sein besonderes Interesse an der italienischen Perspektiv- und Proportionskunst geweckt haben dürfte; de' Barbari selbst dürfte übrigens just zu dieser Zeit mit Fra' Luca Pacioli einen der hervorragendsten zeitgenössischen italienischen Mathematiker und Perspektivtheoretiker porträtiert haben (Kat. Nr. 6.11). Mit de' Barbari trat Dürer in der Folge in einen künstlerischen Austausch und Wettstreit ein, der sich durch die Übersiedlung des Italieners nach Deutschland nach 1500 übrigens noch intensivieren sollte. Spätestens bei der unbezweifelten zweiten italienischen Reise kam Dürer als ein bekannter Künstler in die Lagunenstadt; vor allem seine Druckgrafiken, allen voran die Illustrationen zur Apokalypse, wurden von seinen italienischen Künstlerkollegen hoch geschätzt. In seinem Beitrag für diese Publikation analysiert Andrew Morrall „Dürer und die Rezeption seiner Kunst im Venedig der Renaissance“.

Nach dem großen, auch kommerziellen Erfolg seiner *Apokalypse*-Folge hatte Dürer darangehen können, seine Nürnberger Werkstatt auszubauen. In zunehmendem Maße wurden junge Künstler als Gesellen, später wohl auch als freie Mitarbeiter in die Kunstproduktion der Dürer-Werkstatt eingebunden. Die „drei Hänse“ – Hans Baldung Grien (Kat. Nr. 7.5–6), Hans Schäufelin (Kat. 7.2–3) und Hans Süß von Kulmbach (vgl. Kat. Nr. 7.7–8) – sind die bekanntesten und künstlerisch bedeutendsten von ihnen. Spätestens nach der Rückkehr von der zweiten italienischen Reise delegierte Dürer die malerische Ausführung der Mehrzahl seiner Aufträge an seine Werkstattmitarbeiter, nicht zuletzt, um sich auf seine kunsttheoretischen Studien konzentrieren zu können. Die häufig auf der Grundlage von eigenhändigen Entwürfen Dürers von den Gesellen ausgeführten Werke galten den Zeitgenossen als Arbeiten des Meisters. Christof Metzger erläutert in seinem Aufsatz „Von den beruembten guten meystern. Aus Albrecht Dürers Werkstatt“ die komplexen Konstellationen, die aus dieser Zusammenarbeit erwuchsen und die die Zuschreibung einer Werkgruppe wie beispielsweise der *Grünen Passion* (Kat. Nr. 7.10) so kompliziert machen.

Jochen Sander und Johann Schulz widmen sich in ihrem Beitrag „Wil ich noch etwaß machen, das nit viel leut können machen. Dürer und der *Heller-Altar*“ den Entstehungsumständen und der künstlerischen Genese des von Jakob Heller für den Altar des hl. Thomas von Aquin gestifteten Retabels (Kat. Nr. 8.1, 8.2–10), seiner Einbindung in das Bild- und Ausstattungsprogramm der Frankfurter Dominikanerkirche und seiner bewegten Nutzungsgeschichte.

Den europaweiten Nachhall auf Dürers Kunst analysiert Karoline Feulner in ihrem Beitrag „Bestseller *Marienleben*. Verkaufsstrategien, Plagiate und Copyright“ am Beispiel der 1511 in Buchform publizierten Holzschnittfolge (Kat. Nr. 9.1, 9.2). Kopien und Paraphrasen in Holzschnitt und Kupferstich (Kat. Nr. 9.3–7, 9.9–11), die z. T. ganz ungeniert das Künstlermonogramm Dürers als scheinbares Qualitätssiegel mitreproduzierten, führten schon bald zu Auseinandersetzungen unter den Künstlern, die auch mit juristischen Mitteln ausgetragen wurden, aber vor allem eines zeigen: dass Dürer seit Beginn des 16. Jahrhunderts zu den einflussreichsten Künstlern seiner Zeit gehörte. Doch seine Zeitgenossen bewunderten ihn nicht allein wegen seiner herausragenden Fähigkeit, die traditionellen religiösen Bildthemen des *Marienlebens* in packende, überzeugende Bilderzählungen umzusetzen; der Holzschnitt mit der *Darstellung im Tempel* (Kat. Nr. 9.1 M) mit seiner in dramatischer Untersicht wiedergegebenen Architekturbühne war von Dürer perspektivisch so präzise vorbereitet worden, dass einer der führenden Perspektivwissenschaftler seiner Zeit, Jean Pèlerin (lat. Johannes Viator), diesen Holzschnitt unter Weglassung aller Figuren kopieren ließ



Abb. 2 Albrecht Dürer, *Dresdner Skizzenbuch*, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Sign. Mscr. Dresd. R 147f, folio 143 recto

(Kat. Nr. 9.8), um ihn als exemplarisches Beispiel einer untersichtigen Raumkonstruktion seinem Lehrbuch *De artificiali perspectiva* als Illustration beizugeben.

Jeroen Stumpel versucht in „Meisterstiche‘ und andere. Medium und Motiv in Dürers Kunst des Kupferstichs“ den möglichen Inhalt des oben erwähnten, im Jahre 1520 zwischen Johannes Cochläus und dem Frankfurter Bürgermeister Philipp Fürstenberger geführten Gesprächs über die „Meisterstiche“ zu rekonstruieren. Dabei spielt nicht zuletzt die besondere Sorgfalt und technische Kunstfertigkeit der „Meisterstiche“ eine besondere Rolle (Kat. Nr. 10.1–3), die im zeitgenössischen Diskurs als Ausweis der Kunst selbst gelten konnten. Im Vergleich mit den Themen und Darstellungen zeitgenössischer Druckgrafik fokussiert Stumpel vor allem auf die moralisierende Bedeutungsebene der „Meisterstiche“. Nicht nur mit diesen Kupferstichen stellte Dürer seine technische wie ikonografische Erfindungsgabe aus. In die Zeit der Entstehung der „Meisterstiche“ fällt auch eine deutlich erkennbare Experimentierfreude mit den grafischen Techniken der Eisenradierung (Kat. Nr. 10.4–5, 10.7–8) und der Kaltnadel (Kat. Nr. 10.12), die dem Künstler neue ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten eröffneten. Damit korrespondiert eine ikonografische Erfinderfreude (Kat. Nr. 10.8, 10.9–10), die – ähnlich wie bei der *Melencolia I* – die modernen Interpreten an ihre Grenzen führt.

Dürer belieferte nicht nur seine eigenen Mitarbeiter mit Entwürfen, die diese dann als Produkte der Dürer-Werkstatt selbstständig ausführten. Wie für einen Künstler seiner Zeit nicht unüblich, wurde er selbst auch für andere, für Glas-, Buch- und Wandmaler, für Bildhauer und Goldschmiede, tätig, die seine Entwürfe in ihren jeweiligen Techniken umsetzten, worauf Berit Wagner in ihrem Beitrag „Sehen mit den Augen der Nachbarkünste. Dürer als Entwerfer“ näher eingeht. Aufgrund seines Prestiges als berühmtester Künstler seiner Vaterstadt und als ein mit humanistischen Bildprogrammen wohlvertrauter Intellektueller war Dürer die naheliegende Wahl bei der Auftragsvergabe für die Entwürfe zur Ausmalung des Nürnberger Rathaussaals (Kat. Nr. 11.8–9), deren Ausführung dann allerdings in andere Hände gegeben wurde. Ein ähnlich hochkarätiger Auftrag war der Drachenleuchter, den Anton Tucher für die Regimentsstube des Nürnberger Rathauses bestellte. Albrecht Dürer zeichnete den Entwurf (Kat. Nr. 11.10), aufgrund dessen Veit Stoß ein Rentiergeweih zum Leuchter umgestaltete.

Einem besonderen Aspekt der populären Bildkultur der frühen Neuzeit widmet sich Almut Pollmer-Schmidt in ihrem Katalogbeitrag „Zwilling, Sau, Rhinoceros. Dürers Flugblätter“. Die vom heutigen Betrachter leicht als sensationslüstern misszuverstehenden Themen der Flugblätter – neben Fehlbildungen von Mensch und Tier außergewöhnliche Naturereignisse, aber auch exotische, nach Europa gebrachte Lebewesen – waren den Menschen der Dürer-Zeit weit mehr als nur Rarissima oder Exotica: Sie konnten durch ihre augenfällige Abweichung von der Norm zeichenhaft als Vorausweisungen auf zukünftiges politisches, soziales oder religiöses Ungemach wahrgenommen werden. Die rasche Verbreitung der Kenntnis dieser Ereignisse konnte also auf allgemeines Interesse setzen, was wiederum auch den Unternehmer in Dürer angesprochen haben wird (Kat. Nr. 12.1, 12.4, 12.8). Dabei gelang ihm, etwa mit seinem *Rhinoceros* (Kat. Nr. 12.8), eine so bezwingend plausible Darstellung dieses ihm nur aus Beschreibungen und mediokrem Bildmaterial bekannten Tieres, dass sein Holzschnitt für lange Zeit die bildliche Vorstellung dieses exotischen Lebewesens prägen sollte.

Jeffrey Chipps Smith widmet sich in seinem Essay „Dürer im Dienst des Kaisers und der Fürsten“ neben der Tätigkeit des Künstlers für Maximilian I. vor allem seinen Beziehungen zum sächsischen Kurfürsten Fried-

rich den Weisen und zum Erzkanzler des Reiches Albrecht von Brandenburg. Mit der *Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.* schuf Albrecht Dürer einen der größten Holzschnitte aller Zeiten. Der nach seinem Entwurf unter Mitarbeit einer ganzen Reihe weiterer herausragender Künstler realisierte Riesenholzschnitt wurde von Maximilian gezielt im Dienst kaiserlicher Bildpropaganda eingesetzt. Die in der Ausstellung zu sehende *Ehrenpforte* aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig (Kat. Nr. 13.7), ein hervorragend erhaltenes, druckfrisch koloriertes und teilvergoldetes Exemplar, das hier erstmals nach seiner Restaurierung vollständig montiert präsentiert werden kann, ging vermutlich als diplomatisches Geschenk direkt an die Herzöge von Braunschweig-Lüneburg. Die zurückhaltende Kolorierung und teilweise Vergoldung, die die Wirkung des Riesenholzschnitts geschickt steigern, verweist gemeinsam mit dessen schierer Größe auf die Vorbilder, die Maximilian als Auftraggeber und Dürer als entwerfender und ausführender Künstler der *Ehrenpforte* vor Augen gehabt haben werden: die monumentalen, unter Verwendung farbiger und goldener Stofffäden hergestellten Wandteppiche, die traditionell zur Demonstration herrscherlicher Magnifizienz im höfischen Zeremoniell und zur fürstlichen Repräsentation eingesetzt wurden. Die gezielte Verwendung von Farb- und Golddruck zur „Veredelung“ des Holzschnitts begegnet übrigens auch bei Dürers Bildnissen Kaiser Maximilians I. (Kat. Nr. 13.9–13). Der zu Lebzeiten des Kaisers ausgeführte Holzschnitt erfuhr auch nach dem Tod des Dargestellten noch mehrere Auflagen; wie die *Ehrenpforte*, so wurde auch das kaiserliche Porträt gezielt zur imperialen Bildpropaganda eingesetzt.

Erik Eising schildert in seinem Beitrag „Geschäft und Vergnügen zugleich. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande“ die Hintergründe dieser für den Künstler so wichtigen Reise der Jahre 1520–1521. Hatte Dürer schon während seiner zweiten Reise nach Italien von seinen italienischen Künstlerkollegen und Auftraggebern große Anerkennung erfahren, so glich sein Aufenthalt in den Niederlanden in dieser Hinsicht einem Triumphzug: Dürer kam als international gerühmte Künstlerpersönlichkeit, wurde entsprechend hofiert und erhielt zahlreiche Porträtaufträge (vgl. Kat. Nr. 14.10). Sein in Antwerpen ausgeführtes Tafelbild des *Heiligen Hieronymus im Studierzimmer*, heute in Lissabon (Kat. Nr. 14.1), wurde sogleich von seinen niederländischen Künstlerkollegen wie Lucas van Leyden und Joos van Cleve bewundert und vielfach rezipiert (Kat. Nr. 14.2–3). Doch auch Dürer selbst blieb von seiner Reise nicht unbeeindruckt, wie seine Zeichnungen nahelegen (Kat. Nr. 14.12–17), die wohl in Vorbereitung einer geplanten querformatigen Holzschnittfolge von Passionsszenen entstanden sind.

Während seines Aufenthaltes in den Niederlanden sah Dürer in Brüssel auch die exotisch-kostbaren Gastgeschenke, die der aztekische Herrscher Moctezuma an Kaiser Karl V. geschickt hatte. Dürers bewundernden Kommentar zu diesen bald schon im Schmelzofen verschwundenen Goldschätzen analysiert Christian Feest in seinem Essay „Von Kalikut nach Amerika. Dürer und die ‚wunderliche künstlich ding‘ aus dem ‚neuen gulden land‘“. Die künstlerische Faszination, die diese fremden, technisch brillant ausgeführten Goldobjekte, aber auch weitere Gegenstände aus der Neuen Welt auf Dürer ausgeübt haben und die sich in einigen seiner Werke – wie beispielsweise schon im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (Abb. 85) – widerspiegeln sollte, lässt sich in der Ausstellung durch zwei reich geschmückte Waffen und eine Gruppe kleinformatiger mittelamerikanischer Schmuckobjekte aus Edelmetall und Stein nachvollziehen, die zumeist jüngeren Grabungsfunden entstammen.

Auch wenn sich Dürer schon früh mit kunsttheoretischen Fragen beschäftigt hatte,²⁷ wurden seine auf diesem Feld gewonnenen Erkenntnisse erst in seinen letzten Lebensjahren (Kat. Nr. 6.12, 5.22)

bzw. posthum publiziert. In welchem europäischen Bezugsrahmen sich der Künstler dabei bewegte, beschreibt Ulrich Pfisterer im Kapitel „Dürer im Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen“. Um seinen Nachruhm musste sich der Künstler schon zu Lebzeiten dank der in vielfältiger Form schriftlich niedergelegten Wertschätzung durch seine Humanistenfreunde nicht sorgen; und sein eigenes Werk, vor allem die mit seinem Monogramm als „Logo“ versehenen Druckgrafiken, trugen das ihre dazu bei. Dennoch setzte Dürer zusätzlich auf die Vervielfältigung seines Bildes im Medium der Porträtmedaille (Kat. Nr. 16.2, 16.5–8) und unterstrich damit ein weiteres Mal seinen Anspruch, dem handwerklich geprägten Milieu seiner Anfänge schon lange entwachsen zu sein und den Status eines gelehrten Humanisten erlangt zu haben, der mit den Großen seiner Zeit von gleich zu gleich verkehrte.

Eines der vielleicht eindrücklichsten, sicherlich aber anrührendsten Beispiele für Albrecht Dürers Kunst und seine überwältigende Imaginationskraft in unserer Ausstellung ist eine auf den ersten Blick eher unspektakuläre kleine Federzeichnung aus dem Ashmolean Museum in Oxford. Sie zeigt die am 20. Juli 1512 geborenen *Siamesischen Zwillinge von Ertingen* (Kat. Nr. 12.4). Dürer schildert Elspett und Margrett, wie man die beiden unterhalb der Hüfte zusammengewachsenen Mädchen getauft hatte, in zweifacher Ansicht – einmal von vorn und einmal von hinten. Die Kinder scheinen sich zutraulich zu umarmen und haben die Köpfe wie zum intensiven Gespräch einander zugewandt. Selbst die Last der doppelten Oberkörper, die von den beiden Mädchen gemeinsamen Beinen getragen werden musste, scheint sich im kontrapostisch wiedergegebenen Schrittmotiv widerzuspiegeln. Doch so sehr die Darstellung der beiden Mädchen auch von unmittelbaren Naturstudien geprägt zu sein scheint, Dürer hat sie selbst nie gesehen. Seine Kenntnisse entnahm er vielmehr einem der zahlreich kursierenden Flugblätter (vgl. Kat. Nr. 12.5), die dem Ereignis gewidmet worden waren und die auch in Nürnberg bekannt waren. Die Freundlichkeit der Kinder untereinander, das Motiv der wechselseitigen Umarmung – dies waren Informationen, die dem Text der Flugblätter zu entnehmen waren. Deren Illustrationen hingegen waren denkbar schematisch und simpel – und dennoch der Ausgangspunkt für Dürers Zeichnung. Allein seine Vorstellungskraft und überragende Zeichenkunst verlieh den siamesischen Zwillingen von Ertingen jene Unmittelbarkeit und Lebendigkeit, der sich auch der heutige Betrachter nicht zu entziehen vermag.

- 1 Über seine Ausgaben nach der Ankunft in Frankfurt notierte Dürer etwa: „Und jch verzehret 6 weiß pfennig und anderthalben heller [...] und zu nachts verzehret jch 6 weißpfennig.“ Rupprich, I, S. 149. Zur Niederländischen Reise im Allgemeinen siehe auch unten, S. 332–337.
- 2 Rupprich, I, S. 149. Auch im weiteren Verlauf seiner Reise sollte Dürer in den Niederlanden mehrfach durch die Übergabe eines solchen Weinpräsen als Willkommensgruß geehrt werden.
- 3 Siehe auch unten, S. 218–223. Albrecht Dürer hatte übrigens bereits um 1500 für Heller ein kleines, für dessen individuelle Andacht bestimmtes Triptychon mit dem Antlitz des dornengekrönten Christus zwischen den Bildnisbüsten des Stifterehepaars geschaffen, das indessen nur in einer Nachzeichnung überliefert ist; vgl. Anzelewsky, S. 174 f., Nr. 69V.
- 4 Rupprich, I, S. 64.
- 5 In seinem Brief an Heller vom 24. Juli 1509 betont Dürer, er habe allein für 25 Gulden das teure blaue Pigment Ultramarin vermalt und insgesamt ein Jahr an der Mitteltafel gearbeitet; vgl. Rupprich, I, S. 71.
- 6 Einer anderen Quelle zufolge fiel die Tafel bereits 1674 einem Brand in der Residenz zum Opfer; vgl. Anzelewsky, S. 228.

- 7 Siehe auch S. 36–39.
- 8 Rupprich, I, S. 69, 73. Martin Hess, gen. Caldenbach, griff in seinen Gemälden vielfach auf Dürer-Druckgrafik zurück. Bei seinem Frankfurt-Besuch 1520 kann Dürer ihn allerdings nicht mehr getroffen haben, denn Caldenbach war zwei Jahre zuvor bereits verstorben; vgl. BK Frankfurt 2005, S. 142–171; Schedl 2009, S. 131–164, sowie Schedl 2012, S. 223–243.
- 9 Rupprich, I, S. 244. Vgl. auch Wagner 2013.
- 10 Rupprich, I, S. 42, 49.
- 11 Rupprich, I, S. 42, S. 46 mit Anm. 9, S. 49 mit Anm. 23. Dass Dürer ein durchaus weiterführendes Interesse an der Marktsituation in Frankfurt hatte, zeigt sein am 8. März 1506 aus Venedig an Willibald Pirckheimer in Nürnberg adressierter Brief. Hier berichtete er, Perlen und Edelsteine, nach denen er in Pirckheimers Auftrag Ausschau gehalten habe, seien in Venedig teurer als in Frankfurt; vgl. Rupprich, I, S. 47 f.
- 12 Rupprich, I, S. 265. Ich danke Berit Wagner, Frankfurt, für diesen Hinweis.
- 13 Zu Lucas van Leyden als Maler und Druckgrafiker vgl. The New Hollstein/Filed Kok 1996; AK Leiden 2011.
- 14 Siehe unten S. 332–337.
- 15 Siehe hierzu auch unten, S. 250–257.
- 16 So der programmatische Titel des Buches von Schmid 2003.
- 17 Rupprich, I, S. 72.
- 18 Insbesondere die Frankfurter Universitätsbibliothek verfügt dank der Stiftung des Städel-Administrators Cornill d’Orville aus der Mitte des 19. Jahrhunderts über einen größeren Bestand an Dürer-Druckgrafik, darunter auch eine Reihe seiner in Buchform publizierten Folgen (siehe hier Kat. Nr. 3.6–7).
- 19 Vgl. AK Frankfurt 2012.
- 20 Die Untersuchung des *Heller-Altars* wie der übrigen für die Frankfurter Dominikanerkirche bestimmten Altarbilder ist übrigens zugleich Gegenstand des aktuell von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Forschungsprojektes „Mittelalterliche Retabel in Hessen“, das von den Kunstgeschichtlichen Instituten der Universitäten in Marburg (Ulrich Schütte), Frankfurt (Jochen Sander) und Osnabrück (Klaus Niehr) und dem Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg (Christian Bracht, Hubert Locher) getragen wird. Die Frankfurter Arbeitsgruppe untersucht in diesem Zusammenhang die Mehrzahl der Gemälde, darunter auch die Tafeln des *Heller-Altars*, mit der Infrarot-Untersuchungseinrichtung OSIRIS A1 des Kunstgeschichtlichen Instituts der Goethe-Universität Frankfurt, um näheren Aufschluss über Bildgenese und nachfolgende Bildnutzung zu gewinnen.
- 21 Dürer selbst verzichtete dementsprechend auch auf eine Kolorierung des Exemplars der zweiten Auflage der *Apokalypse des Johannes*, die er im Jahre 1513 zusammen mit den beiden anderen „Großen Büchern“ Georg Beheim, dem Probst von St. Lorenz in Nürnberg, zum Geschenk machte und das sich heute in Nürnberg in der Bibliothek des Landeskirchlichen Archivs der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern befindet; vgl. AK Nürnberg 2012, S. 437, Nr. 121. Ein Beispiel für eine in ihrer farblichen Dezenz herausragende dürerzeitliche Kolorierung der *Apokalypse* ist das Exemplar in der Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.; vgl. <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:6666282> (Abruf: 23. 8. 2013).
- 22 Hirschfelder 2012, S. 102–106, 271.
- 23 Anzelewsky, S. 26–29, 140 f., Nr. 39–40.
- 24 Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden bereitet aktuell eine entsprechende Präsentation des *Dresdner Skizzenbuchs* auf ihrer Internetseite vor.
- 25 Vgl. hierzu insbesondere AK Nürnberg 2012.
- 26 Robert 2012.
- 27 Siehe auch den Beitrag von Almut Pollmer-Schmidt, S. 120–125, und Kat. Nr. 5.1–25.



Tradition und Innovation. Dürers Goldschmiedelehre als Grundlage für seine Druckgrafik

Und da ich nun seüberlich arbeiten kund [im Goldschmiedehandwerk], trug mich mein lust mehr zu der mallerei dan zum goltschmidwerckh. Daß hielt ich mein vatter für. Aber er was nit woll zu frieden, dann jhn reuet die verlorne zeit, die ich mit goltschmid lehr hete zugebracht. Doch ließ er mirs nach ...,¹ notierte Dürer in seiner Familienchronik. Seine Goldschmiedelehre in der väterlichen Werkstatt in Nürnberg,² die er aus eigenem Wunsch abbrach, um zu dem Maler Michael Wolgemut zu wechseln, war alles andere als „verlorne Zeit“, wie sein Vater beklagt hat. Vermittelte ihm die Ausbildung doch den grundlegenden Umgang mit wichtigen Werkzeugen wie dem Stichel. Somit ist sie nicht nur als Beginn seiner künstlerischen Laufbahn anzusehen, sondern bot die Voraussetzung für die eigene Grafikproduktion, die durch ihre technische Qualität, ihre innovative Umsetzung etablierter Themen und ihre geschickte Vermarktung größtenteils seinen Ruhm begründen sollte.

Das Goldschmiedehandwerk hatte in seiner Familie eine lange Tradition. Neben Albrecht Dürer d. Ä. übte bereits der im ungarischen Ajtós heimische Vater Anthoni diesen Beruf mit großem Erfolg aus.³ Zu Dürers früh erlernten Fertigkeiten gehörte nicht nur das Treiben, Gießen oder Vergolden des Edelmetalls, vielmehr sollte ihm auch das Zeichnen und Reißens von Entwürfen für seine weitere Karriere außerordentlich nützlich sein. Zudem muss er die Technik des Stechens, d. h. das Gravieren von Strichen und Punkten mit dem Stichel in die Metalloberfläche, gelernt haben.⁴ Erst wenige Jahrzehnte vorher, um 1430, hatte sich aus diesem Gravieren der Goldschmiede die druckgrafische Technik des Kupferstichs entwickelt. Die ersten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts am Ober- und Mittelrhein tätigen Kupferstecher, wie Martin Schongauer⁵, der „Meister E. S.“ oder der in Westfalen nachgewiesene Israhel van Meckenem, hatten auch das Goldschmiedehandwerk erlernt.⁶

Essenziell für die zeitaufwendige Bearbeitung der Metallplatten sind nicht nur eine hohe Präzision und Konzentration – Korrekturen sind kaum möglich –, sondern genauso ein sicherer Umgang mit dem hohlmeißelartigen Werkzeug des Stichels. Seine Lehre vermittelte Dürer diese Fähigkeiten in hohem Maße; man kann sogar vermuten, dass er bereits als Kind dem Vater beim Gravieren geholfen hat. Ohne diese handwerklichen Grundlagen hätte er die technische Perfektion seiner Kupferstiche vermutlich nicht erreicht.⁷

Beim Kupferstich wird die Darstellung mit dem Stichel spiegelverkehrt auf eine dünne Kupferplatte eingraviert („gestochen“). Dies ermöglicht die Wiedergabe äußerst feiner Striche, die durch unterschiedlichste Schraffuren und Liniengebilde verschiedene Texturen und Oberflächen suggerieren. Die dunkelsten Stellen des Motivs werden mit sehr dichten Strukturen erzielt, soll die Darstellung weiße Flächen zeigen, bleibt die Platte in diesen Partien unbearbeitet. Für den Druckvorgang (Tiefdruck) wird die schwarze Farbe über die Kupferplatte gerieben und in die Platte „reingewischt“. Die Farbe wird durch einen hohen Druck der Presse vom Papier aus den Vertiefungen aufgenommen.⁸

Dürer profitierte sehr von dem produktiven Umfeld aus exzellenten Handwerkern und Unternehmern, das ihm Nürnberg als größte deutsche Goldschmiede- und Waffenstadt bot.⁹ Allerdings ist dort im Gegensatz zu etwa Buchdruckern oder Malern keine Tradition von Kupferstechern nachweisbar. Es gab mit Hans Schmuttermayer lediglich einen einzigen Künstler, der dem jungen Dürer die Möglichkeit geboten hätte, praktische Erfahrungen in der Technik zu sammeln.¹⁰ Weitere Anregungen mag Dürer auf seiner Gesellenreise (S. 36–39) und durch ihm bekannte Grafik gewonnen haben, die er bis ins Detail studierte (Kat. Nr. 2.6–7). Dies belegen Motivübernahmen, beispielsweise der prägnante Teufel in *Ritter, Tod und Teufel* (Kat. Nr. 10.1), der aus einem Stich des fränkischen „Meisters LCz“ entlehnt zu sein scheint, oder Paraphrasen einzelner Blätter wie Schongauers *Tod Mariens*, den Dürer in seinem *Marienleben* zitiert hat (S. 234–239).¹¹

Aber auch in technischer Hinsicht kopierte er die Schraffuren der Vorbilder und versuchte diese zu verbessern (Abb. 3–4). Dabei entwickelte er eigene, komplexe Kreuzschraffuren, die mehr Kontraste oder eine dynamischere und plastischere Modellierung erzielten. Diese handwerkliche Qualität im Umgang mit dem Stichel kulminierte in den „Meisterstichen“ (Kat. Nr. 10.1–3). In diesen Kupferstichen ist es Dürer gelungen, die unterschiedlichsten Texturen wiederzugeben, die verschiedene Pflanzen- und Naturstudien, Tierfelle, weiche Stoffe oder Materialien wie Holz und Stein bis ins kleinste Detail charakterisieren. Auch die Herausforderung der Suggestion unterschiedlicher Lichtsituationen bis hin zu einer Nachtdarstellung meisterte Dürer durch feinste Graustufungen. In Dürers Grafik zeigt sich sein besonderer Ehrgeiz, von Vorbildern zu lernen, sich durch diese aber stets nicht nur inhaltlich,



Abb. 3 Martin Schongauer, *Gefangennahme Christi*,
Detail: *Malchus im Vordergrund*
(Detail aus Kat. Nr. 1.3)

sondern vor allem auch technisch durch sehr viel Übung autodidaktisch weiterzuentwickeln und dadurch zu perfektionieren. Da kein anderer den Stichel so führen konnte wie er, muss er seine Kupferplatten selbst gestochen haben.

Auch wenn keine eigenhändig ausgeführten Goldschmiedearbeiten überliefert sind, bleibt Dürers Verbindung zu diesem Handwerk in seinem Werk stets präsent.¹² Man entdeckt aufwendigste Goldgefäße, die er bis ins Detail wiedergibt, so im Gemälde der *Anbetung der Könige*¹³ oder bei einem prächtigen Birnenpokal, den die Nemesis als Belohnung bereithält (Kat. Nr. 1.8). Zudem finden sich Variationen für Doppelpokalschäfte oder maßstabsgetreue Entwurfszeichnungen für Deckelpokale, die als Vorlage für Goldschmiede gedacht waren.¹⁴ Mancher dieser Entwürfe wird vermutlich für seinen in diesem Beruf arbeitenden jüngeren Bruder Endres bestimmt gewesen sein. Vor allem diese exakten Risse verraten eine völlige Vertrautheit mit den Möglichkeiten und der Technik des Handwerks. Auch verschiedene Vorzeichnungen für Gravuren, wie Dürers ornamentale Gestaltung des Fußes einer Monstranz, die der ausführende Goldschmied als direkte, durchpausbare Vorlage benutzen konnte, demonstrieren seine Kenntnisse.¹⁵ Zudem zeigen zahlreiche Zeichnungen, dass Dürer auch als Entwerfer für Kunsthandwerk wie Schmuck (Kat. Nr. 1.6), Tischbrunnen (Kat. Nr. 1.7) oder Buchbeschläge tätig war.

Dürer war stets offen für neue Ideen und Entwicklungen – vielleicht ein Grund, warum er sich auf der Höhe seines Ruhmes als Maler und Grafiker der Eisenradierung zuwandte. Dieses neue Verfahren entwickelte sich aus dem Ätzverfahren der Plattner und Harnischmacher, die die Radierung seit dem frühen 16. Jahrhundert zur Dekoration von

Rüstungen und Waffen mit Wappen oder Ornamenten eingesetzt hatten.¹⁶ Vermutlich hatte man, um die Muster als Vorlage zu erhalten, Papierabdrucke angefertigt. Im Gegensatz zum

Kupferstich ist eine Radierung sehr viel schneller herzustellen. Ähnlich dem Zeichnen kratzt der Künstler die Darstellung mit einer Radiernadel in einen säurefesten Ätzgrund. Im anschließenden Säurebad (Salpetersäure oder Eisenchlorid) greift die Flüssigkeit nur diejenigen Stellen an, die wegkratzt wurden, und ätzt sie in die Platte ein.¹⁷ Das zeitintensive Stechen der Platte entfällt somit. Aber auch bei dieser Technik benötigt der Grafiker eingehende Erfahrung, man muss etwa wissen, wie lange eine Platte im Säurebad liegen darf. Von Dürer sind nur sechs Radierungen bekannt (Kat. Nr. 10.4, 10.7–8). Da zu seiner Zeit noch kein Ätzmittel gefunden war, welches eine Kupferplatte ätzen konnte, arbeitete er mit Eisenplatten, die den großen Nachteil besaßen, dass sie schnell rosteten. Die Folge waren Löcher, Flecken oder Risse im Druckbild. Ein weiteres Manko dieser Technik ist, dass nur wenige Abzüge von hoher Qualität möglich sind, da sich die weniger tief in die Platte eingegrabene Darstellung schneller beim Druck abnutzt. Auch wenn Dürer die Idee der Eisenradierung schnell verworfen hat, zeigt das Experiment seine große Kenntnis mit dem Umgang von Metall und dessen Bearbeitung. Das Ausprobieren der Ausdrucksmöglichkeiten der Radierung ergänzte sich zudem mit Dürers Anspruch, auch in motivischer Hinsicht andere Wege zu gehen und dadurch traditionelle Themen neu zu interpretieren.

Dürers Erfolg begründete sich nicht allein durch sein außergewöhnliches künstlerisches Talent und seine Neugierde, sondern auch durch das familiäre und künstlerische Umfeld, das ihm wichtige Grundlagen



Abb. 4 Albrecht Dürer, *Gefangennahme Christi* (Kupferstichpassion, 3), Kupferstich, Frankfurt am Main, Städel Museum

vermittelte. Dürer erkannte früh das Potenzial des jungen Mediums der Grafik und zog dieses und die Malerei dem etablierten Goldschmiedehandwerk vor. Trotzdem wäre er ohne seine Kontakte zur Goldschmiedekunst nicht zu dem Grafiker avanciert, der als Erster sehr erfolgreich neben dem Holzschnitt auch den Kupferstich und die Radierung ausübte.

- 1 Rupprich, I, S. 30–31.
- 2 „... und [der Vater] lernet mich das goltschmid handtwerckh“, Rupprich, I, S. 30. Der Beginn der Lehre bei Albrecht Dürer d. Ä. (1427–1502) wird zwischen 1481 und 1484 vermutet. Wann Dürer die Lehre abgebrochen hat, bleibt unklar. Schmid vermutet als Jahr des Abbruchs 1486, zugleich der Beginn der Malerlehre, dessen Datum bekannt ist. Vgl. jüngst: AK Nürnberg 2012, S. 537, und Schmid 2003, S. 49.
- 3 Dürers Schwiegervater war der angesehene Nürnberger Goldschmied Hieronymus Holper. Auch sein Neffe Niclas Dürer (Niclas Unger) übte dieses Handwerk aus und hat bei Albrecht Dürer d. Ä. gelernt, Rupprich, I, S. 28.
- 4 Fritz 1966, S. 9, 385.
- 5 Auch Schongauer kommt aus einer Goldschmiedefamilie. Sein Vater Caspar und drei seiner Brüder übten diesen Beruf aus. Er selbst begann wahrscheinlich ebenfalls um 1450 (spätestens ab 1460) eine Ausbildung als Goldschmied in der Werkstatt des Vaters, Kemperdick 2004, S. 22–23.
- 6 Zur Entwicklung des Kupferstichs und der ersten Generation der Künstler: Landau & Parshall 1994, S. 46–63.
- 7 Fritz 1966, S. 385.
- 8 Sonnabend 2007–08, S. 15.
- 9 Ausführlich Gulden 2012, S. 29–38; Schmid 2003, S. 45.
- 10 Schmitt 2012, S. 167.
- 11 Vgl. „Meister LCz“, *Die Versuchung Christi*, um 1490, Kupferstich (Lehrs 2); Martin Schongauer (Lehrs 16).
- 12 Spekulativ muss auch der Hinweis bleiben, er habe einen Becher mit den *Sieben Leiden Christi* getrieben, vgl. Valckenborch-Inventar, um 1615, AK Nürnberg 2012, S. 538.
- 13 Florenz, Galleria degli Uffizi (Anzelewsky, S. 188 f., Nr. 82).
- 14 *Doppelpokal*, Wien, Albertina (Strauss, Nr. 1526/12), vgl. auch Strauss, Nr. 1526/13 und Nr. 1526/14.
- 15 Neben eines der Ornamente schrieb Dürer als Anweisung für den ausführenden Künstler „Do mach welchs Kopfle du wilt“ und skizzierte daneben eine Kopfvariante, *Zwei ornamentale Entwürfe für den Fuß einer Monstranz*, London, The British Museum (Strauss, Nr. 1517/25). Auch Schongauer fertigte Entwürfe für Goldschmiede an. Diese reproduzierte er als Kupferstiche, vgl. *Der Bischofsstab* (Lehrs 105) oder *Das Rauchfaß* (Lehrs 106).
- 16 Es finden sich zudem Entwürfe für Rüstungsteile, Schwertklingen oder Dolch-scheiden in Dürers Œuvre. Eigenhändige Ätzungen dieser Entwürfe sind nicht bekannt. Vgl. *Entwurf zu einem Brechrand*, Wien, Albertina (Strauss, Nr. 1517/4); *Entwurf für ein Helmvisier*, Wien, Albertina (Strauss, Nr. 1517/3); *Zeremonieschwert aus dem Kronschatz des Heiligen Römischen Reiches*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Strauss, Nr. 1510/8); *Satteldekoration*, New York, The Pierpont Morgan Library & Museum (Strauss, Nr. 1517/5). Vgl. auch die Entwürfe Strauss, Nr. 1517/7 und Nr. 1517/6. Zur Geschichte und Technik der Radierung: Röver-Kann 2008, S. 11 f.
- 17 Landau & Parshall 1994, S. 27 f., 328–329; Röver-Kann 2008, S. 9–11.

MARTIN-SCHONGAUER-UMKREIS (GEORG ODER PAUL SCHONGAUER?)

PAXTAFEL um 1490/1500, Silber graviert, Fassung vergoldet, Durchmesser 11,8 cm, Höhe 12,7 cm (mit Kugel), Silberplatten Durchmesser 10,8 cm, Basel, Historisches Museum Basel, Inv. Nr. 1878.42

MARTIN SCHONGAUER

CHRISTUS AM ÖLBERG um 1480, Kupferstich, 164x114 mm, Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 53367
GEFANGENNAHME um 1480, Kupferstich, 166x115 mm, Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 33712

Eine flechtmusterähnliche vergoldete Fassung verbindet zwei Silberscheiben zu einem kleinen Medaillon. Konkav gewölbt weisen diese Gravuren Kupferstiche Martin Schongauers auf. Es sind die beiden Passionsdarstellungen *Christus am Ölberg* und *Gefangennahme*, die, etwas verkleinert und auf das runde Format angepasst, sehr detailliert und präzise nachgestochen wurden. Sie zeigen den Moment vor und nach dem Judaskuss, für den Schongauer emotionale Kompositionen mit sehr differenzierten Charakteren entwickelt hatte. Analog bezogen sich diese Szenen auf den liturgischen Kontext der *Paxtafel* (auch *Kusstafel*), die bei der Erteilung des Friedenskusses für Laien Verwendung fand. Aufgrund dieser Auseinandersetzung mit dem Judasverrat, gleichsam ein Anstoß, das Gewissen zu prüfen und die eigene

Beziehung zu Christus reflektieren, dienten die Darstellungen als Mahnung vor einer leichtfertigen Weitergabe des rituellen Kusses.

Die Baseler *Paxtafel* ist nicht nur ein herausragendes Beispiel spätmittelalterlicher Goldschmiedekunst am Oberrhein, sondern sie veranschaulicht auch die enge technische Verwandtschaft zwischen den Gravuren der Goldschmiede zu dem sich daraus entwickelnden Kupferstich. Vice versa sind bei der *Paxtafel* zwei Druckgrafiken die Vorlagen für die aufwendigen Verzierungen.

Bereits der Sammler Basilius Amerbach (1585/87) notierte in seinem Inventar, dass die Kapsel von „Martin Schön gestochen“ sei. Für diese Zuschreibung an den Kupferstecher und Maler Martin Schongauer, der als Sohn und vermutlich Lehrling eines Goldschmieds mit dem Handwerk vertraut war, finden sich

allerdings keine Anhaltspunkte. Den Urheber vermutet man eher im Umkreis seiner Familie, bei seinen Brüdern Georg und Paul, die den Beruf des Vaters fortführten.¹

Wie sehr die seltene *Paxtafel* wertgeschätzt wurde, zeigen die aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammenden Abzüge, die der ehemalige Städel-Direktor und Grafikspezialist Johann David Passavant der Graphischen Sammlung schenkte (Abb. 5). KF

¹ Zu den Brüdern vgl. Kemperdick 2004, S. 14, 22 f.

Literatur

1.1 Fritz 1966, S. 55–57, Nr. 47; AK Basel 1991, S. 103–105; Richter 2003, S. 501 f., Nr. 164; AK Karlsruhe 2001–02, I, S. 211 f., Nr. 108; BK Basel 2011, S. 298 f. **1.2–3** Kemperdick 2004, S. 51–55, 102 f.



Abb. 5 *Christus am Ölberg*, Abdruck der Basler *Paxtafel*, 19. Jh., Frankfurt am Main, Städel Museum



NÜRNBERGER GOLDSCHMIED

DOPPELPOKAL MIT LEIPZIGER STADTWAPPEN IN DEN STANDFLÄCHEN *um 1500, Silber, vergoldet, Gesamthöhe 44,6 cm, Durchmesser 16 cm, Leipzig, GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig, aus dem Leipziger Ratsschatz, übernommen 1875, Inv. Nr. V414 a, b*

DOPPELPOKAL MIT EINER WIDMUNGSINSCHRIFT VON CHRISTOPH SCHEURL *1519, Silber, teilvergoldet, Gesamthöhe 48 cm, Durchmesser 14 cm, bezeichnet: „CHRISTOPHORVS SCHEURL IV DOCTOR VXORI KATHERINE FVTRERIN DONAVIT 20 AVGVSTI ANO 1519“, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Inv. Nr. BLM 64/51*

Auch die väterliche Goldschmiedewerkstatt Dürers verließen vermutlich zahlreiche derartige gebuckelte Doppelpokale (auch Doppelscheuer genannt). Ausgebildet wurde dieser spätgotische Typus in Nürnberg, dem damaligen deutschen Zentrum der Goldschmiede. Die beiden prächtigen Pokale bestehen aus zwei übereinandergesetzten, exakt gleich gearbeiteten Gefäßen. Diese weisen einen siebenpassigen Fuß auf, aus dem ein baumartig kannelierter Schaft mit Blattreif hervorgeht, der eine große, mit zahlreichen Buckeln getriebene Kupa trägt. Verflochtene gotische Ranken sind jeweils in den sichtbaren Mündungsrand des Bechers graviert. Auf dem Karlsruher Pokal sind diese Ornamente unter anderem mit Vögeln und Jägern reich ausgestaltet.

Noch bis zum 17. Jahrhundert forderten die Nürnberger Goldschmiede als eines von drei zu fertigenden Meisterstücken eine Pokal-

hälfte (auch Akeleipokal).¹ Zwar hatte Dürer seine Goldschmiedelehre nicht beendet, doch beweisen beispielsweise seine *Sechs Pokalentwürfe*² nicht nur Kenntnisse des Handwerks, sondern auch seine Auseinandersetzung mit der Gestaltung der Deckelpokale. Vier der sechs Zeichnungen auf diesem Blatt aus dem *Dresdner Skizzenbuch* (Kat. Nr. 5.21) sind Doppelscheuern. Anhand der Entwürfe versucht er ihre traditionelle spätgotische Formensprache in eine neue Ästhetik der Renaissance zu überführen.³

Verwendung fanden die kostbaren, meist vergoldeten Silbergefäße in patrizischen Haushalten. Neben dem offiziellen Zutrunken bei besonderen Anlässen nutzte man sie in erster Linie für rituelle Trinkhandlungen wie beispielsweise den Hochzeitstrunk. So findet sich auf dem Doppelpokal aus Karlsruhe eine Widmungsinschrift des Nürnberger Humanisten Christoph Scheurl, der diesen Pokal seiner Frau Katherine Futrer als Hochzeitsgabe

1519 geschenkt hatte.⁴ Die äußerst beliebten Pokale schienen zudem ideal, das gesteigerte Repräsentationsbedürfnis der Nürnberger Oberschicht zu befriedigen. KF

1 AK New York & Nürnberg 1986, S. 223.

2 *Sechs Pokalentwürfe*, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Strauss, Nr. 1499/6).

3 Vgl. auch Dürers *Entwurf zu einer Doppelscheuer (Doppelpokal)*, Wien, Albertina (Strauss, Nr. 1526/12).

4 Bei dieser Feier war auch Albrecht Dürers Frau Agnes anwesend. Der Sohn und der Enkel Scheurls gaben den Pokal bei ihrer eigenen Hochzeit weiter, Rupprich, I, S. 248.

Literatur

1.4 Kohlhaussen 1968 S. 331; Hoyer 1999, Nr. 13

1.5 Kohlhaussen 1968, S. 322



ALBRECHT DÜRER

HEILIGER GEORG UND HEILIGER CHRISTOPHORUS 1520/21 (?), Feder in Schwarz, 74 x 116 mm, bezeichnet: „AD“ und „SANCTVS CRISTOFERVS“, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 23003

Der stolze Drachentöter setzt mit seinem Schwert zum vernichtenden Hieb gegen das Ungetüm an. Dürers detaillierte Entwurfszeichnung für zwei Schmuckstücke zeigt links den heiligen Georg auf seinem Pferd im Kampf gegen das Böse. Eingefasst wird die Szene durch Blattranken, die mit zwei Ösen versehen sind. Rechts daneben skizzierte Dürer den heiligen Christophorus, der das Christuskind, als Sinnbild für das Leid der Welt, auf seinen Schultern trägt. Als Anhänger konzipiert, ist der Hüne durch zwei Baluster und ein Schriftband mit seinem lateinischen Namen gerahmt.

Ob Schmuckanhänger, Goldpokale (vgl. S. 28), Buchbeschläge, Tischbrunnen (Kat. Nr. 1.7) oder Verzierungen für Rüstun-

gen und Waffen, Dürer versucht alles bis ins kleinste Detail zu erfassen. Die beiden Medallions sind so exakt ausgeführt, dass sie als Vorlage für eine reale Umsetzung dienen konnten. Die Darstellung des Anhängers mit dem Drachenbesieger Georg auf einem *Porträt einer in ihrem Stundenbuch lesenden Frau* von dem ab 1518 in Brügge tätigen Ambrosius Benson (Abb. 6)¹ ist der einzige Hinweis, dass Dürers kunsthandwerkliche Entwürfe durch einen Goldschmied tatsächlich ausgeführt worden sind. Möglicherweise handelt es sich bei der Porträtierten um Margarete von Österreich², der Tochter Maximilians I., die Dürer im August 1520 in Brüssel und im Juni 1521 in Mecheln aufsuchte (siehe auch S. 334).³ Es

ist daher durchaus nicht unwahrscheinlich, dass Dürer dort von Margarete den Auftrag für den Anhänger mit dem Schutzpatron ihrer Familie erhielt.⁴ Dieser mögliche Auftrag, die Datierung des Benson-Gemäldes (um 1520/30) sowie Parallelen der rechten Komposition mit Dürers neun *Christophorus*-Darstellungen (Abb. 76) lassen eine Entstehung um 1520/21 vermuten. KF

¹ Zu Benson vgl. AK Brügge 1998, S. 142–157.

² Auch wenn es sich nicht um Margarete bzw. ein Kryptoporträt handelt, musste Benson die Dürer-Zeichnung gekannt haben. Dagmar Eichberger bezweifelt die Identität. Zudem ist ein solcher Anhänger nicht in ihrem Schmuckinventar bezeugt. Zur Kunstsammlung Margaretes vgl. Eichberger 2002, S. 392. Zur strategischen Verwendung ihrer Porträts vgl. Eichberger 2000.

³ Im Tagebuch der Niederländischen Reise sind neben Treffen mit Malern auch zahlreiche Zusammenkünfte mit Goldschmieden notiert. Diese Verbindung spricht für eine Ausführung der Entwürfe. Auch erwähnt werden Dürer-Risse, die er für die Kunsthandwerker angefertigt habe, Rupprich, I, S. 154 f., 173 (Besuche Margaretes).

⁴ Zu Maximilian I. und dem hl. Georg vgl. AK Wien 2012–13, S. 354.

Literatur

Strauss, Nr. 1517/30; AK Nürnberg 1971, S. 364 f.; BK Hamburg 2007, S. 150



Abb. 6 Ambrosius Benson, *Porträt einer in ihrem Stundenbuch lesenden Frau* (Ausschnitt), Paris, Musée du Louvre



ALBRECHT DÜRER

ENTWURF ZU EINEM TISCHBRUNNEN um 1500, Feder in Braun, grün, rosa und braun aquarelliert, 301 x 193 mm, von anderer Hand bezeichnet: „1509“ und Monogramm, Oxford, The Ashmolean Museum, Inv. Nr. WA1938.25

Aufwendiger Dekor und präzise Kenntnisse des Kunsthandwerks gehen in dieser Federzeichnung eine perfekte Symbiose ein. Verschiedene Tiere und zwei Menschen bevölkern einen Felsen. Ein fliehender Hirsch wird von einem türkischen Bogenschützen anvisiert, in einer Nische sitzt ein Eremit. Aus dieser Szenerie wachsen drei in sich verschlungene Rebstöcke, die eine von Weinranken umgebene Schale tragen. Ein Landsknecht und ein Orientale präsentieren als Antagonisten ein weiteres Gefäß. Als Abschluss thront ein sogenanntes „Gänsemännchen“. Die Darstellung dieser Figur folgt einer Nürnberger Sage, nach der sich ein Bauer durch das Geschrei der Gänse erbarmen ließ und diese daraufhin nicht auf dem Markt verkaufte.¹ So idyllisch die Szene anmutet, ist sie doch eine Warnung vor der Bedrohung des Christentums durch die Ungläubigen. Da die christliche Ikonografie den Hirschen als die nach Gott lechzende Seele und damit als die gesamte Christenheit identifiziert, darf man die Jagdszene als Verfolgung des Guten durch das Böse verstehen.² Der Hirsch ist ebenso wie der Asket gestärkt

durch das sich darbietende Brunnenwasser, das für den „wahren Glauben“ steht. Dieses gibt ihnen die Kraft, die Gefahr der Türken bzw. des Bösen, symbolisiert durch die Schlange, abzuwenden.³

Vermutlich schuf Dürer die Zeichnung für seinen Schwiegervater Hans Frey, der als Messingschmied und Brunnenkonstrukteur arbeitete.⁴ Ursprünglich nachweisbar sind solche Tischbrunnen am burgundischen Hof. Doch auch die Nürnberger Patrizier entdeckten die meist in Silber ausgeführten, prächtigen Tafelaufsätze für ihre Feierlichkeiten. Dürer entwarf das Bildprogramm vor dem Hintergrund der damaligen Angst vor einer Bedrohung des Christentums durch die Ungläubigen. KF

1 Vgl. den sog. Nürnberger „Gänsemännchen“-Brunnen von Hans Peisser (Entwurf) und Pankraz Labenwolf (Guß), um 1550, AK New York & Nürnberg 1986, S. 425, Nr. 234. Vgl. Dürers *Bauer mit Gans als Brunnenfigur*, Wien, Kunsthistorisches Museum (Strauss, Nr. 1499/5).

2 Vgl. allg. Psalm 42,2–3.

3 *Der große Tischbrunnenentwurf*, London, The British Museum (Strauss, Nr. 1499/1), behandelt das gleiche Thema. Die Gänse findet sich auch bei *Adam und Eva* (Kat. Nr. 5.16) als Zitat eines Kupferstichs des „Meisters LCz“. Angeblich soll sie das Gute und Böse erkennen können, „Meister LCz“, *Versuchung Jesu*, vor 1480, Kupferstich (Lehrs 2), vgl. Schmitt 2012, S. 166.

4 So Johann Neudörfer in: Lochner/Neudörfer 1875. Hans Frey werden zwei Brunnenentwürfe zugeschrieben, vgl. BK Erlangen 2009, S. 277–282, Nr. 96, 97.

Literatur

Strauss, Nr. 1499/3; Kohlhausen 1968, S. 260f.; AK Nürnberg 1971, S. 376, Nr. 692; AK New York & Nürnberg 1986, S. 282, Nr. 113; Wiewelhoeve 2002, S. 64–69, 108



ALBRECHT DÜRER

NEMESIS (DAS GROSSE GLÜCK) *um 1501, Kupferstich, 334 x 231 mm, monogrammiert, Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 31391, Zustand 1 b (nach Schoch, Mende & Scherbaum)*

Als Belohnung hält die Schicksalsgöttin Nemesis einen aufwendig gestalteten Birnenpokal bereit. Zügel und Zaumzeug erwartet dagegen diejenigen, die nicht nach den göltigen Rechts- und Moralvorstellungen leben. Zwei Drittel des Kupferstiches einnehmend, steht die mit prächtigen Flügeln ausgestattete nackte Frauen-gestalt auf einer Kugel: Man weiß schließlich nie, in welche Richtung sich das Schicksal drehen wird. Der Himmel ist makellos. Unter der Nemesis erstreckt sich ein idyllisches Alpenpanorama, das im Tal durch ein Dorf besiedelt ist. Es ist ein Sinnbild für den die ganze Welt umfassenden Einflussbereich des Schicksals.

In der Darstellung der Nemesis als Schicksalsmetapher folgt Dürer weitgehend dem Gedicht *Manto* von Angelo Poliziano (1482).¹ Die Verbindung dieses humanistischen Ge-

dankengutes mit der bedeutungsverwandten Glücksgöttin Fortuna zeigt Dürers Absicht, italienische Einflüsse mit bekannten Bildtraditionen zu synthetisieren.

Von den einzelnen Federn der Schwingen, den kleinen Häusern und Menschen bis zu den sorgsam aufgestapelten Holzstämmen bietet Dürer in diesem großformatigen Blatt faszinierende Details. Seine Naturstudien sind so exakt, dass selbst eine Identifizierung der Vedute als Klausen im Eisacktal möglich ist. Wie eine Vorstudie² beweist, muss Dürer als Grundlage für den Kupferstich zahlreiche Zeichnungen angefertigt haben. Zudem veranschaulicht die mit dem Zirkel konstruierte Figur der Nemesis sein Interesse an den Proportionen des menschlichen Körpers. Diese haben ihn, angeregt durch die Bekanntschaft mit dem Venezianer Jacopo de' Barbari (Kat. Nr. 5.4, 5.8, 5.11, 6.11), seit etwa 1500 intensiv beschäftigt (S. 120–125). In den feinen Schraffuren, den unterschiedlichen Strukturen und zarten Tonwertabstufungen demonstriert Dürer ein-

dringlich, wie sehr er die Technik des Kupferstiches beherrscht und dadurch neue Maßstäbe setzt. KF

- 1 Erkennt von Giehlow 1902 und Panofsky 1962, S. 13–38.
- 2 *Studien zur Nemesis*, London, The British Museum (Strauss, Nr. 1502/25). Es sind keine weiteren Studien bekannt, die mit dem Blatt direkt in Beziehung gesetzt werden können. Indirekt steht der *Blaurackenflügel*, Wien, Albertina (Strauss, Nr. 1502/10) mit den Flügeln der Göttin in Zusammenhang.

Literatur

Schoch, Mende & Scherbaum, I, S. 95, Nr. 33;
AK Wien 2003, S. 250, Nr. 61; AK Bilbao & Frankfurt
2007–08, S. 96, Nr. 40; AK Madrid 2007–08, S. 219,
Nr. 42





Dürers Anfänge. Seine Lehr- und Wanderjahre

Der 15-jährige Albrecht Dürer begann nach der Goldschmiedelehre bei seinem Vater auf eigenes Drängen hin am 30. November 1486 eine Ausbildung als Maler: „...und da man zehlt nach Christi geburth 1486 an St. Endres tag, versprach mich mein vater in die lehr jahr zu Michael Wohlgemuth, drei jahr lang jhm zu dienen.“¹ Es lag für Albrechts Vater nahe, seinen Sohn ebendorthin zu geben, denn Wolgemut zählte nicht nur zu den bedeutendsten Malern der Stadt, sondern lebte und arbeitete auch nur vier Häuser entfernt, in der Burgstraße 21. Dürer selbst bekannte später, dass es ihn bereits während seiner Ausbildung zum Goldschmied stärker zur Malerei hingezogen habe.² Dies verdeutlicht auch eine sehr frühe Zeichnung Albrechts, *Die Dame mit dem Falken* (Abb. 7), die er noch vor dem Beginn seiner Malerlehre bei Wolgemut anfertigte und einem Freund vermachte, wie aus der Beischrift hervorgeht: „... hat mir albrecht Dürer gemacht e er zum maler kam in des Wolgemüts hus uff dem oberen boden in dem hindern hus...“. Es mag ein Altargemälde aus dem Umkreis des fränkischen Malers Hans Pleydenwurff³ gewesen sein, das Dürer für seine Bildidee zum Vorbild nahm und dann frei umsetzte, indem er die rot gewandete Rückenfigur und die Prophetin Sibylle zu einer Figur verschmolz – ein Vorgehen, das für ihn charakteristisch bleiben sollte.

Doch welche zusätzlichen Anregungen mag der noch junge, bereits in vielem versierte Dürer dann während seiner Lehre bei Michael Wolgemut, der Aufträge für Gemälde, Buchillustrationen und Glasmalerei erhielt, bekommen haben? Neben dem Erlernen von maltechnischen Fertigkeiten, wie dem Farbenreiben, und gestalterischen Besonderheiten wie der Wiedergabe optischer Phänomene, beispielsweise das Durchscheinen von Gläsern oder das Einsetzen von Spiegelungen und Glanzlichtern, wurde Dürer schon früh für ein bewusstes Wahrnehmen der Natur- und Pflanzenwelt (vgl. Kat. Nr. 2.4) sensibilisiert. Es war vor allem Hans Pleydenwurff, der aufgrund seiner Kenntnis der Kölner und niederländischen Malerei im süddeutschen Raum neue Impulse gesetzt hatte.⁴ Dürer kam nun mit dessen Werken noch unmittelbarer in Berührung, denn Wolgemut übernahm 1473 durch seine Heirat mit Pleydenwurffs Witwe die Nürnberger Werkstatt, in der weiterhin Pleydenwurffs Sohn Wilhelm und wohl auch der Ulmer Hans Schüchlin (Kat. Nr. 2.1) arbeiteten.⁵ So stand Dürer ein reicher Vorlagenfundus zur Verfügung, der auch Zeichnungen nach Werken niederländischer

Meister mit einschloss. An diesen konnte er sich schulen, wie er es später selbst angehenden Malern anriet: „... van guter Werkleut kunst erstlich viel abmachen, bis daß er ein freie Hand erlangt“.⁶ Aber Dürer „machte“ nicht nur „ab“, sondern er sammelte auch Zeichnungen anderer Künstler, die er eigenhändig beschriftete. Hierzu zählen etwa Hans Trauts *Heiliger Sebastian* (Kat. Nr. 5.5) sowie vier Blätter des in Colmar tätigen Martin Schongauer, wovon eines den *Lehrenden Heiland* zeigt (Abb. 8).⁷ Ob Dürer Zeichnungen Schongauers, der möglicherweise seinerseits Kontakt zur Nürnberger Werkstatt Pleydenwurffs gehabt hatte,⁸ bereits in Nürnberg sah, bleibt ungewiss, doch hatte er sicherlich Kenntnis von dessen Kupferstichen (Kat. Nr. 2.7, 2.9). Dürers besondere Wertschätzung des Colmarers (Kat. Nr. 2.2–3) wird auch dadurch ersichtlich, dass es ihm während der Wanderjahre, auf die ihn sein Vater von 1490 bis 1494 schickte,⁹ ein dringliches Bedürfnis war, „Schon Merten“ aufzusuchen. Dies erfahren wir von Christoph Scheurl, Humanist sowie Freund und Nachbar Dürers (vgl. Kat. Nr. 1.5), der folgenden Bericht als Dürers Worte wiedergibt: „... [als ich] in dem 92. Jar gen Colmar komen werr, do heten jhm Caspar und Paulus, goltschmid, vnd Ludwig, maler, der gleichen zu Basel Georg, goltschmid, all deß Schon Merten gebrüdere, gute gesellschaft gelaist. Aber von ihm den Schon Merten, hab ich nit allein gelernet, sonder auch inen all sein leben nie gesehen (jedoch zu sehen hochlich begert)“.¹⁰ Scheurls Nachricht ist von besonderer Bedeutung, denn sie ist die einzig verlässliche Angabe zu Dürers Gesellenwanderung. Daher lohnt ein genauerer Blick auf das Gesagte bzw. Nicht-Gesagte. Über die ersten beiden Jahre erfahren wir nichts. Ob er am Mittelrhein, etwa im Umkreis des als Maler und Grafiker tätigen „Hausbuchmeisters“ (Kat. Nr. 2.8, 2.10–12, 2.14–15) verweilte, ob er von dort aus weiterzog und sich dann in den Niederlanden aufhielt, wie erstmals Karel van Mander berichtete, bleibt hypothetisch.¹¹ Wir wissen, dass Dürer Martin Schongauer nicht mehr antraf – dieser war bereits am 2. Februar 1491 gestorben.¹² Er wird aber Schongauers hinterlassene Werke studiert und von dessen Brüdern in Colmar und Basel, die auch Goldschmiede bzw. Maler waren (Kat. Nr. 1.1), auch Zeichnungen und Grafiken erhalten haben (vgl. Kat. Nr. 2.3). So wie er später auf seiner Reise in die Niederlande bei Margarete von Österreich – allerdings vergeblich – um die Musterbücher ihres verstorbenen Hofmalers Jacopo de’ Barbari bat.¹³



Abb. 7 Albrecht Dürer, *Die Dame mit dem Falken*,
London, The British Museum

Schon an den frühesten Arbeiten Dürers können wir ablesen, dass er seine Vorbilder keineswegs bloß kopierte, sondern sie vielmehr zum Ausgangspunkt für seine eigenen Werke nahm. Exemplarisch kann man dies an seiner Auseinandersetzung mit Schongauer und dem „Hausbuchmeister“ studieren: So geht Dürers Kopf eines bärtigen Greises offenkundig auf die Anregung durch Schongauers Kupferstich des *Heiligen Antonius* zurück (Kat. Nr. 2.6–7), während sein Blatt *Der Orientale und sein Weib* (Kat. Nr. 2.17) letztlich die entsprechende Kaltnadelarbeit des „Hausbuchmeisters“ (Kat. Nr. 2.15) voraussetzt. Dabei ist nie ganz auszuschließen, dass die Kenntnis auch indirekt vermittelt worden sein kann – etwa durch Kupferstiche anderer Künstler wie Israhel van Meckenems. Denn die in ihrer Zeichnung sehr freien Kaltnadelarbeiten – die Dürer vor allem interessiert hat (Kat. Nr. 10.12) – konnten nur in geringer Auflage gedruckt werden und waren wohl zum großen Teil für höfische Kreise bestimmt.¹⁴

Die Rekonstruktion von Dürers Wanderschaft ist bezeichnend für so manche Künstlerl vita: An Ort und Jahr werden eine Reihe von Arbeiten geknüpft, sodass sich Leben und Werk wie im Zirkelschluss wunderbar ergänzen. Auch das viel diskutierte Werk *Die Auffindung des ertrunkenen Knaben aus Bregenz* (Kat. Nr. 2.18) ist ein Beispiel hierfür. Allerdings fußen die Zuschreibungen auf stilistischen Kriterien und Indizienketten, sodass sich auch die gesicherten Werke Dürers (Kat. Nr. 2.24) nicht immer zweifelsfrei an einen bestimmten Ort während seiner vierjährigen Wanderzeit binden lassen. Für seinen Basler Aufenthalt, der jenem in Colmar folgte, kommt erschwerend hinzu, dass es sich bei den fraglichen Arbeiten um Buch-Holzschnitte handelt, für die Dürer als Reißer tätig gewesen sein soll, d. h. die Handschrift des Entwerfers ist zusätzlich durch den Schnitt des Druckstocks und den anschließenden Druck verunklärt. Als möglicher frühester Holzschnitt

von der Hand Dürers gilt die Titelillustration mit *Hieronymus in der Studierstube* zum *Epistolare beati Hieronymi* (1492).¹⁵

Auch wenn dieser der Nürnberger Buchgrafik näher steht als der Basler, so war für eine Zuschreibung an Dürer die rückseitige Beschriftung „Albrecht Dürer von nörmergk“ letztlich ausschlaggebend.¹⁶ Diese vermeintlich eigenhändige Künstlersignatur war zugleich auch Anstoß dafür, weitere Basler Werke mit Dürer in Verbindung zu bringen. Hierzu zählen sämtliche Buch-Holzschnitte für Geoffroy de la Tour Landry's *Der Ritter vom Turn* (1493) und etwa siebzig der 114 Illustrationen zu Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494). Auch jene zu den *Komödien des Terenz* (um 1492/93, Kat. Nr. 2.19, 2.20) sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Sie entstanden für ein Buchprojekt, das wohl aufgrund des Ausbruchs der Pest, weniger wegen des Erscheinens einer Konkurrenz Ausgabe in Lyon vorzeitig abgebrochen wurde.¹⁷ Aus diesem Grund wurden die meisten Druckstöcke nicht geschnitten, weshalb die Zeichnungen auf den Holzblöcken erhalten blieben. Angesichts der bisherigen Annahme, Dürer habe bereits in Nürnberg an der *Schedelschen Weltchronik* (Kat. Nr. 3.5) mitgearbeitet, schien die Wiederaufnahme seiner Tätigkeit als Entwerfer in Basel nur konsequent. Doch Dürers Mitarbeit an der Chronik, die von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff „mit figuren wercklich geziert“¹⁸ wurde, muss ausgeschlossen werden, da die Vorarbeiten erst während seiner Abwesenheit aus der Reichsstadt in den Jahren 1490 bis 1493 begannen.¹⁹ Dennoch wird Dürer Kenntnis von den zuvor entstandenen Nürnberger Holzschnitten gehabt haben, nicht zuletzt durch seinen Taufpaten, den Verleger Anton Koberger. Wie lange Dürer in Basel weilte, wissen wir nicht, ebenso wenig, ob die Pest, die im Winter 1492/93 in der Stadt wütete, ihn zum Weiterziehen veranlasste.

Neben Colmar und Basel gilt ein Aufenthalt Dürers in Straßburg als weitgehend gesichert. Hier wird Dürer der Entwurf für die Holzschnitt-



Abb. 8 Martin Schongauer, *Der lehrende Heiland*,
London, The British Museum

illustration des Kanonblatts mit der *Kreuzigung Christi* in einem *Missale Speciale* (1493) kennerschaftlich zugeschrieben.²⁰ Einen weiteren Hinweis auf den Straßburger Aufenthalt liefert ein Eintrag aus Willibald Imhoffs Sammlungsinventar (1573). Dort werden zwei kleine, heute verlorene Porträts wie folgt beschrieben: „Ein alter Man in ein Tefelein, ist zu Straspurg sein [Dürers] Meister gewest – auf Pergamen – Ein Weibs Pild auch ein Tefelein, Olifarb, so dazugehoeret. gemalt von im [Dürer] in Straspurg 1494.“²¹ Es wurde gemutmaßt, dass es sich dabei um Peter Hemmel von Andlau und dessen Frau handeln könnte.²² Hemmel war in einer Straßburger Werkstattgemeinschaft als Tafel- und Glasmaler tätig und hatte Anfang der 1480er-Jahre auch für den Chor von St. Lorenz in Nürnberg ein Glasgemälde geliefert.²³ Dürer, der bei Wolgemut die Herstellung von Glasmalereien kennengelernt hatte, suchte sicher auch in Straßburg nach Gelegenheiten, die Maler- und Glaserwerkstätten aufzusuchen.²⁴ Möglicherweise sah er dort auch Handzeichnungen des „Meisters der Gewandstudien“, worauf die Loslösung von der strengen schongauerischen Linie hin zu einem freieren Zeichenduktus und die lockere Verteilung einzelner Motivstudien hindeuten.²⁵ Doch zusätzlich dürfte ihn auch die ausdrucksstarke Kunst des um 1450 in Straßburg tätigen „Meisters der Karlsruher Passion“ und seiner Nachfolger beeindruckt haben (Kat. Nr. 2.25).

Dürers Bestreben, Vorbilder durch eigene Bildlösungen zu übertreffen, ist bereits in Nürnberg erkennbar, und auch seine Wanderschaft ist davon geprägt. Hier war er auf der Suche nach Perfektion, die er durch Naturbeobachtung und bei Meistern, die in Tafel- und Glasmalerei, dem Reißen und Kupferstechen führend waren, finden wollte. Das Pariser *Selbstbildnis* (1493), davon vieles vereinigend, mag als Ausdruck eines wachen Bewusstseins für zukünftige Möglichkeiten, aber auch Ungewissheiten gelesen werden.²⁶

1 Rupprich, I, S. 31.

2 Rupprich, I, S. 30.

3 *Augustus und die Tiburtinische*

Sibylle, Bamberg, Staatsgalerie. Ich danke Stephan Kemperdick, der mich auf die Tafel aufmerksam machte.

4 Suckale 2009, I, S. 136; Kemperdick 2004, S. 232 f.; Panofsky 1977, S. 21.

5 Zuletzt Suckale 2009, I, S. 166, Anm. 457.

6 Rupprich, II, S. 99.

7 Die Zeichnung wurde aufgrund des lockeren Zeichenduktus gelegentlich sogar als Kopie Dürers nach Schongauer angesehen. Vgl. hierzu AK Colmar 1991, S. 140 f., Nr. Z4; zuletzt AK Nürnberg 2012, Nr. 35.

8 Kemperdick 2004, S. 232.

9 Rupprich, I, S. 31.

10 Rupprich, I, S. 295.

11 Van Mander/Miedema 1994–99, I, S. 82–93, 96 f.; II, S. 268; Aoyama-Shibuya 2005, S. 7–24.

12 Kemperdick 2004, S. 23.

13 Rupprich, I, S. 173.

14 Zur Problematik der „Hausbuchmeister“-Frage vgl. Hess 1994.

15 Schoch, Mende & Scherbaum, III, S. 33–36, Nr. 261.1.

16 Burckhardt 1892, S. 4–8; Braun & Grebe 2007, S. 193–226.

17 Vgl. Schoch, Mende & Scherbaum, III, S. 37, Nr. 262.

18 Die Mitarbeit der beiden Maler wird so im Kolophon erwähnt.

19 Schoch, Mende & Scherbaum, III, S. 477 f., Nr. A 28.

20 Schoch, Mende & Scherbaum, III, S. 76–78, Nr. 264, 264.1.

21 Zit. nach AK Nürnberg 2012, S. 541.

22 Frankl 1956, S. 111–113.

23 Funk 1995; Scholz 2012, S. 135.

24 Vgl. Scholz 2012, S. 135.

25 Roth 2012, S. 50.

26 Brisman 2012, S. 206.

HANS PLEYDENWURFF UND WERKSTATT (HANS SCHÜCHLIN)

MARTER DER HEILIGEN BARBARA um 1465, Nadelholz,

mit Leinwand kaschiert, auf Tischlerplatte übertragen, 146 x 85,5 cm, Prag, Národní galerie v Praze, Inv. Nr. O 10106

Die *Marter der heiligen Barbara* entstand in der Werkstatt des von 1457 bis zu seinem Tode 1472 in Nürnberg tätigen Hans Pleydenwurff.¹ Als ausführender Maler (nach Pleydenwurffs Entwurf) gilt Hans Schüchlin, der um 1465 in der Pleydenwurff-Werkstatt beschäftigt gewesen sein muss und sich später in Ulm niederließ.²

Format und Komposition des Bildes legen nahe, dass es sich wohl um einen linken Altarflügel handelt. Dargestellt sind Szenen aus der Legende der Heiligen, integriert in eine abwechslungsreiche „Weltlandschaft“, um die universale Bedeutung der Ereignisse zu veranschaulichen: Links oben auf einem Felsplateau inspiziert der heidnische König Dioskuros mit seiner Tochter Barbara den Baufortgang eines Turmes, in einer zweiten Szene darunter verbirgt sich die zum Christentum bekehrte Barbara vor ihrem erzürnten Vater. Auf der Suche nach seiner Tochter begegnet dieser zwei Schäfern, von denen einer Dioskuros den Weg zu ihrem Versteck verrät, woraufhin sich seine Schafherde in Heuschrecken verwandelt. Weiter rechts schleift der wütende Dioskuros seine Tochter an den Haaren, die

trotz brutalster Misshandlungen am christlichen Glauben festhält. Daraufhin enthauptet ihr Vater sie eigenhändig in Anwesenheit seines Pagen und eines Richters mit Gefolge. Dieser Höhepunkt des Martyriums der hl. Barbara wird feierlich in vorderster Bildebene in Szene gesetzt, während über der an zentraler Stelle knienden Märtyrerin ihre Aufnahme in den Himmel in miniature erscheint.

Hans Pleydenwurff gilt als einer der wichtigsten Vermittler altniederländischer Kunst und ihrer Neuerungen im süddeutschen Raum.³ Der in Bildern wie der Prager Barbaratafel wiedergegebene Blick auf die Welt war in seiner Objektivität neu und ungewohnt.⁴ Derart real anmutende Landschaften und genau „porträtierte“ Pflanzen oder Tiere, denen zeichnerische Studien vor dem Objekt vorausgegangen sein müssen (vgl. Kat. Nr. 2.3), dürften den jungen Dürer nicht unerheblich für die Erscheinungen und Wirkungen der Natur und die künstlerischen Möglichkeiten ihrer Darstellung sensibilisiert haben (vgl. Kat. Nr. 2.4).⁵ Naturnachahmung wurde zur Maxime seiner Kunst. Aus der Beobachtung resultierte aber bald der Wunsch nach weiterreichendem Verständnis und das Streben nach einer grundsätzlicheren, geradezu naturwissenschaftlichen Erfassung der Gegen-

stände und ihrer strukturellen Erscheinung. Dürers Proportionsstudien als Erkunden der Gesetzmäßigkeiten menschlicher Formen gehören in diesen Zusammenhang ebenso wie die überzeugende Wiedergabe überraschend haptischer Qualitäten von Gefieder, Fell oder anderen Stofflichkeiten. SR

1 Zu dieser Tafel ausführlich Roller 2001.

2 Zuschreibung an Schüchlin bereits durch Benesch 1930, S. 179. Der Zusammenhang mit Pleydenwurff erstmals bei Roller 2001, S. 26–30; Suckale 2009, I, S. 166–173; II, S. 167–169, Nr. 52. Zu Schüchlin in Ulm vgl. Von Pfeil 1993.

3 Vor allem Suckale 2009.

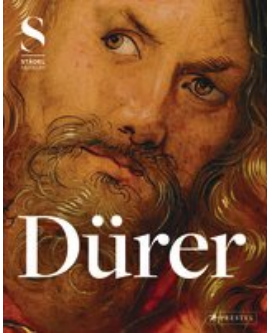
4 Zur fränkischen Landschaftsmalerei vor Dürer vgl. Suckale 2009, I, S. 361–392.

5 Zum Landschafts- und Naturverständnis in der Kunst des jungen Dürer vgl. Hess 2012.

Literatur

Benesch 1930, S. 180; Stange 1957, S. 15; Stange 1970, S. 128, Nr. 587; Von Pfeil 1993; Roller 2001; Fajt 2006, S. 75 f.; Suckale 2009, I, S. 136, 165, 169, 382–384; II, S. 167–169, Nr. 52





Jochen Sander

Dürer

Kunst - Künstler - Kontext

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 400 Seiten, 23x28
303 farbige Abbildungen, 72 s/w Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5318-0

Prestel

Erscheinungstermin: Oktober 2013

Die Meisterwerke Albrecht Dürers

Dieser reich bebilderte Band behandelt alle Aspekte des umfangreichen OEuvres Albrecht Dürers. Nach Themen gegliedert werden die Bereiche Malerei, Zeichnung, Druckgrafik und Buchillustration im vielgestaltigen Werk des Nürnberger Meisters umfassend und detailreich dokumentiert. Der Vergleich mit Werken seiner Vorgänger und Zeitgenossen macht nachvollziehbar, worauf Dürers Ruf als wichtigster Künstler seiner Zeit beruht. Dem Leser erschließen sich auf diese Weise ganz unmittelbar die überlegene technische Meisterschaft und die Eindringlichkeit der Kunst Albrecht Dürers.

Der Band enthält eine Reihe informativer Beiträge zu verschiedenen Einzelthemen wie zum Einfluss der italienischen Kunst auf Dürers Schaffen, zum Werkstattbetrieb, zu Dürers Reise in die Niederlande, zu Hauptwerken wie dem Hellertaltar und zu Dürers Rolle als einer der wichtigsten Begründer der Bildwelten der Renaissance.