

1506  
A  
D



# Albrecht DÜRER

Herausgegeben von Christof Metzger

Mit einem Vorwort von Klaus Albrecht Schröder,  
Essays von Christof Metzger und Julia Zaunbauer  
und Katalogtexten von Andrew John Martin,  
Christof Metzger, Erwin Pokorny und Julia Zaunbauer

ALBERTINA

PRESTEL München · London · New York

# Leihgeber

Wir danken allen Leihgebern, die uns für die Dauer der Ausstellung ihre kostbaren Werke anvertrauen:

Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Kunsthalle Bremen

Gallerie degli Uffizi, Florenz

Städel Museum, Frankfurt am Main

Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln

Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon

The British Museum, London

The National Gallery, London

Museo Nacional del Prado, Madrid

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Mailand

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Sammlung Bernhard Hausmann

Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg

Bibliothèque nationale de France, Paris

Fondation Custodia – Collection Frits Lugt, Paris

Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques

National Gallery of Art, Washington

Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen

Akademie der bildenden Künste Wien

Kunsthistorisches Museum, Wien, Gemäldegalerie

KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER	8	<b>Vorwort</b>
JULIA ZAUNBAUER	12	<b>Albrecht Dürer. Eine Biografie</b>
CHRISTOF METZGER	36	<b>Dürer, der Zeichner</b>
CHRISTOF METZGER	50	<b>Aus Albrecht Dürers Nachlass</b>
<b>Katalog</b>	70	<b>Dürers Selbstakt</b>
	74	<b>Der frühe Dürer</b>
	118	<b>Dürer, der Beobachter</b>
	192	<b>Das Ideal der Antike</b>
	248	<b>Die zweite Venedigreise</b>
	280	<b>Dürer, der Maler</b>
	316	<b>Der Meister der Linie</b>
	372	<b>Dürer und Maximilian</b>
	400	<b>Die Reise in die Niederlande</b>
	426	<b>Späte Meisterwerke</b>
	446	Werkliste
ANHANG 1	466	Verzeichnis des Kunstbuchs Willibald Imhoffs, 1588
ANHANG 2	472	Dürer ›auf Papier‹ in den habsburgischen Sammlungen
ANHANG 3	479	Dürer-Zeichnungen aus den kaiserlichen Sammlungen in Prag und Wien
	480	Bibliografie
	487	Bildnachweis



Taurus

Aries

Pisces

Gemini

Cancer

Leo

Ursa maior

Virgo minor

Virgo

Bootes

Draco

Libra

Scorpio

Sagittarius

Capricornus

Aquarius

Equus

Ictum

Aquila

Ophiuchus

Hercules

Anguis

Perseus

Cepheus

Perseus

Andromeda

Caput medusae

Detron

Mammli Romanus

# Albrecht Dürer. Eine Biografie

JULIA ZAUNBAUER

## I. »Aus meines Vatters Schriften«. Albrecht Dürers Aufzeichnungen

»Item nach Christi Geburth 1471 Jar, in der sechsten Stundt an St. Prudentien Tag, an einen Erichtag in der Creuczwochen, gebar mir mein Hausfraw Barbara mein andern Sohn, zu dem war Gevater Anthonj Koburger, und nannt jhme Albrecht nach mir.«<sup>1</sup>

Die schlichte Notiz des Nürnberger Goldschmieds Albrecht Dürer ist Teil einer Auflistung der Geburten aller seiner 18 Kinder. Sie berichtet ganz ohne Pathos vom Lebensbeginn seines gleichnamigen Sohnes, des späteren Ausnahmekünstlers Albrecht Dürer.<sup>2</sup> Die penible Benennung des Tages und der Geburtsstunde, Dienstag den 21. Mai 1471 um ca. 10 Uhr vormittags<sup>3</sup>, ist nicht einfach der Dokumentationswut des Vaters zu verdanken, denn die Daten sollten dem Sohn und all seinen Geschwistern die Grundlage für eine Schicksalsdeutung, für eine Aussicht auf den Lebensweg und auf persönliche Eigenheiten bieten.<sup>4</sup> Horoskopgläubigkeit und ein tiefes Grundvertrauen in die Astrologie waren im 15. und 16. Jahrhundert weit verbreitet. So war Kaiser Maximilian I., der mehrere namhafte Astrologen beschäftigte, von der Vorstellung durchdrungen, dass viele seiner Leiden der ungünstigen Sternenkonstellation zu seiner Geburtsstunde zuzuschreiben seien. Martin Luthers Geburtstag und -stunde wurden gar nachträglich »korrigiert«, um ihre astrologische Konstellation zu optimieren.<sup>5</sup> Auch Albrecht Dürer der Jüngere war überzeugt vom Einfluss der Gestirne auf die geistige und körperliche Veranlagung des Menschen und riet in der Einleitung seines nie publizierten Malerei-Lehrbuchs zur Prüfung des »Zeichen[s]«<sup>6</sup>, unter dem ein Malerlehrling geboren ist, um dessen Fähigkeiten und Talente einschätzen zu können (vgl. Abb. 1).

In Dürers Fall scheint die Position der Sterne denkbar günstig gewesen zu sein, war doch mit ihm ein Mann geboren, der in epochaler Weise neue künstlerische Maßstäbe setzte und unser Verständnis von Künstlertum und kreativem Genie bis heute prägt. Bereits zu Lebzeiten erschienen Lobeshymnen auf ihn und seine Fähigkeiten, vergleichbar nur mit Apelles, Phidias und Zeuxis, den größten Künstlern der Antike.<sup>7</sup> Während andere große Meister wie Grünewald, Vermeer oder Rembrandt zeitweise in Vergessenheit geraten waren und erst wiederentdeckt werden mussten, war Dürer immer eine Verehrung beschieden, die auch kultisch-groteske Züge annehmen konnte.<sup>8</sup> So galt er nicht nur als der erhabenste Maler, als das größte deutsche Künstlergenie aller Zeiten, sondern auch als der »schönste Mann«<sup>9</sup> nördlich der Alpen. Nach ihm wird noch heute eine ganze Epoche, die Dürerzeit, benannt. Zeugnis von der nicht abreißen Bewunderung und Faszination legt das beständig anwachsende Korpus der Dürer-Literatur ab, dessen rapide Expansion dazu geführt hat, schon längst auf eine Bibliografie in Buchform zu verzichten und auf eine digitale Erfassung der stetig steigenden Zahl an Publikationen umzusteigen.<sup>10</sup> Das Interesse an Dürer ließ

Abb. 1 | Albrecht Dürer, *Sternkarte, nördliche Hemisphäre* (Detail), 1515, Holzschnitt, 46,4 × 43,3 cm  
Albertina, Wien, Inv. DG1934/493



# Dürer, der Zeichner

CHRISTOF METZGER

## I. Was kriecht denn da?

*Das große Rasenstück* ist zusammen mit dem *Feldhasen* und den *Betenden Händen* nicht nur Albrecht Dürers berühmteste Naturstudie, sondern überhaupt ein Meisterwerk und ein wahres Wunder der Kunst auf Papier (Abb. 1, Kat. 55). Dürer lädt uns ein, aus der Perspektive eines kriechenden Insekts in das Wiesenstück einzudringen. So genau alles in der Natur beobachtet wurde, so präzise erscheint es wieder auf dem Papier: vom schnell und wie beiläufig mit breitem Pinsel hingeworfenen moorigen Boden bis zu den Spitzen und Rispen der Grashalme, die sorgfältig mit feinstem Werkzeug gouachiert wurden. Die Freilegung des Vordergrundes ermöglicht, einzelne Pflanzen wie Wegerich und Löwenzahn in ihrer Gesamtheit darzustellen, von der Wurzel bis zur Spitze oder Blüte. Doch handelt es sich nicht um ein bloßes Abbild der Natur, sondern um einen lebendigen Mikrokosmos – und in der Schaffung eines solchen liegt Dürers wahre Meisterschaft. *Das große Rasenstück* ist zugleich das eindrucksvollste Zeugnis eines späteren Postulats des Künstlers (1528 in seinen *Vier Büchern von menschlicher Proportion*), dass nämlich nur durch die Nachahmung der Natur die höchste Stufe der Kunst zu erreichen sei: »Dann warhaftig steckt die Kunst inn der Natur. Wer sie herauß kann reissen, der hat sie.«<sup>1</sup>

»Was malt er nicht alles«, schrieb Erasmus von Rotterdam unter dem Eindruck des Todes des Nürnberger Meisters in seinem berühmten Zwiegespräch zwischen Löwe und Bär über den richtigen Vortrag, das 1528 in Basel in Druck ging, »auch was man nicht malen kann, Feuer, Strahlen, Donner, Wetterleuchten, Blitze oder Nebelwände, wie man sagt, die Sinne, alle Gefühle, endlich die ganze Seele des Menschen, die sie sich aus der Bildung des Körpers offenbart, sogar fast die Stimme selbst.«<sup>2</sup> Wenn wir nun ein zweites Mal in Dürers *Großes Rasenstück* eintauchen: Können wir nicht den Duft des Grases oder der frischen, feuchten Erde riechen? Können wir nicht eine sanfte Brise durch die Grashalme streichen hören oder Käfer und Insekten erspüren, die von uns gestört werden und sich verstecken wollen? Und können wir nicht die raue Oberfläche des Grases, das glatte Blatt des Wegerichs oder die ledrige Haut des verblühenden Löwenzahns spüren?

Betrachten wir dann ein Blatt wie Dürers *Betende Hände* (Abb. 2, Kat. 133): Kann dieses Wunder an analytischer Beobachtung und präzisester Wiedergabe für den einzigen Zweck gemacht worden sein, als eine Vorstudie für ein kaum weiter beachtenswertes Detail zu dienen? Welchen gängiger Werkstattpraxis geschuldeten Sinn – nämlich als Ausgangsmaterial für Grafik oder Malerei –, fragen wir weiter, sollte ein Blatt wie der berühmte *Feldhase* (Abb. 3, Kat. 59) letztlich entfalten? Warum hat Dürer während der Arbeit am *Rosenkranzfest* und an *Jesus unter den Schriftgelehrten* die Köpfe

Abb. 1 | Albrecht Dürer, *Das große Rasenstück* (Detail), 1503 (Kat. 55)

# Dürers Selbstakt

**B**is auf eine Netzhaube völlig unbedeckt, stehend in leicht vorgebeugter Haltung und den wachen Blick auf sein Spiegelbild gerichtet – so bannte Dürer sich mit temperamentvollen Tusche- und Deckweißstrichen auf grün grundiertes Papier. Der Akt zeigt gerade noch die Knie und hebt sich gegen das Schwarz des ausgetuschten Hintergrundes ab, der nur so weit reicht, wie auch der rechte Unterarm angedeutet wurde. Die Unvollständigkeit des Aktes war demnach Absicht und das Blatt als autonome Zeichnung gedacht. Dürer schuf eine experimentelle Kombination von Selbstporträt und Aktstudie, in der er seine unerhörte Meisterschaft in der Führung von Feder und Pinselspitze in einer ausgefeilten Hell-Dunkel-Manier erprobte.

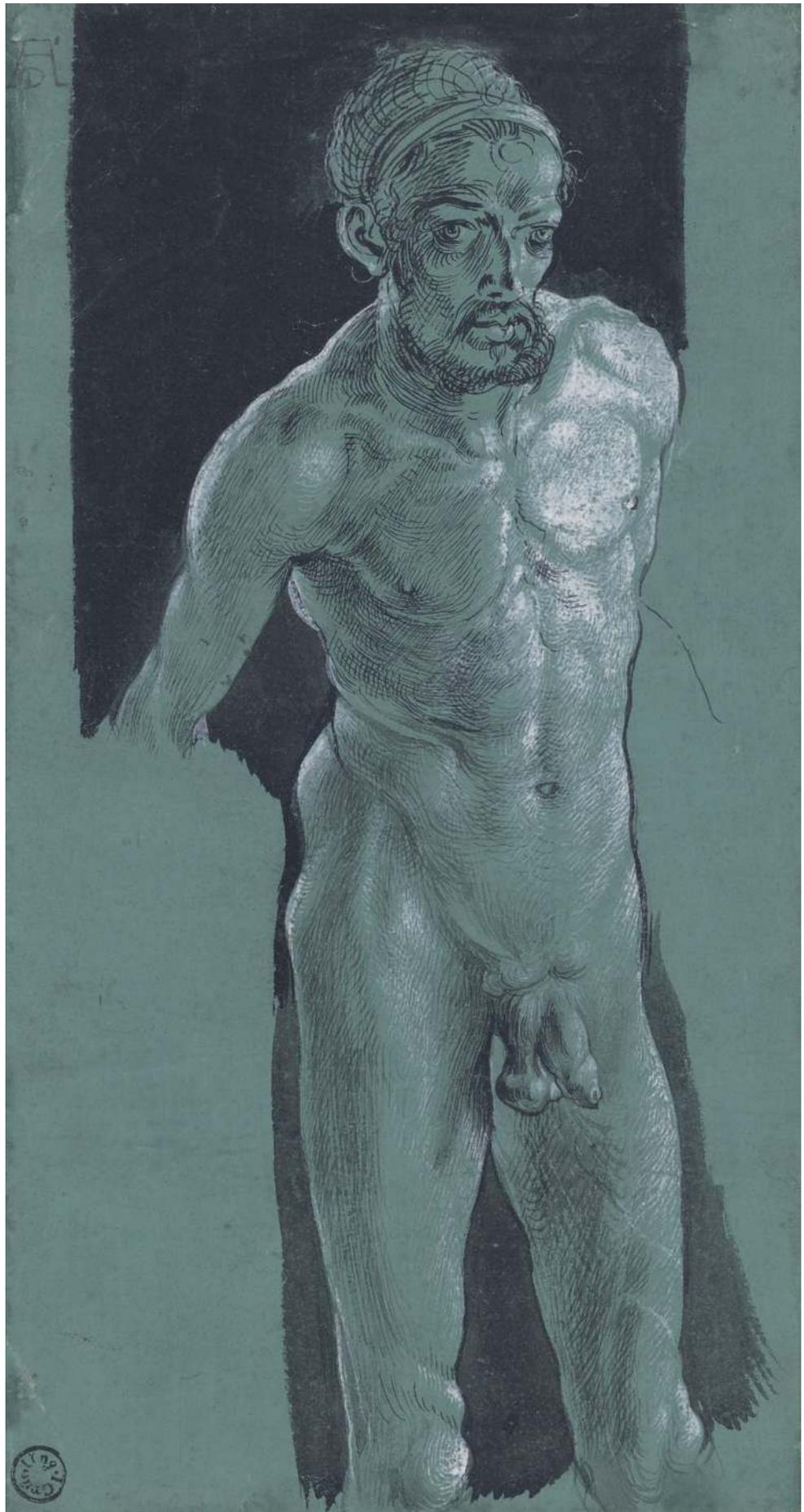
Dass Dürer sich hier selbst und niemand anderen konterfeite, beweisen das gemalte Selbstbildnis von 1498<sup>1</sup>, in dem sich Nase, Lippen und seitlich herabschwingende Schnurrbartenden vergleichen lassen, und jenes, in dem sich Dürer im Jahr 1500 christusgleich in pyramidalen Komposition mit gestutztem Kinnbart präsentiert<sup>2</sup>. Ein auffälliger Unterschied zu den beiden Gemälden besteht in der eingefallenen Wange und dem von derselben Konturlinie angeschnittenen Auge. Vermutlich hatte Dürer seinen Kopf während der Arbeit unabsichtlich ein wenig weiter zur Seite gedreht und nicht aus exakt demselben Blickwinkel wiedergegeben. Jedenfalls kann er sich kaum so im Spiegel gesehen haben, dass die Konturlinie des Dreiviertelprofils den Augapfel, nicht aber auch die Nasenspitze berührt. Die zu eng am Auge liegende Silhouette hat übrigens den schon oft diskutierten Effekt zur Folge, dass Dürer zu schielen scheint.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Art des verwendeten Spiegels. Wie hätte sich Dürer vom Scheitel bis zu den Knien betrachten sollen, wenn doch zu seiner Zeit nur Konkavspiegel mit Durchmessern von maximal 40 Zentimetern existierten? Die plausibelste Erklärung wäre die, dass er sein Ganzkörperporträt aus Teilstudien zusammensetzte. Denn tatsächlich ist es so, dass sowohl die obere als auch die untere Körperhälfte auf derselben Höhe mit unseren betrachtenden Augen liegen. Das Skrotum kontrastiert auffällig gegen die helle Fläche des hinteren, von links beleuchteten Oberschenkels, anstatt schamhaft im Dunkel zu versinken. Dürer kann unmöglich gleichzeitig auf seine Nackenmuskulatur und hinter seinen Hodensack geblickt haben, wenn er, wie uns die Nahsichtigkeit aller Körperteile suggeriert, unmittelbar vor dem Spiegel stand.

Um seine ganze Gestalt erfassen zu können, musste Dürer nur weit genug vom Spiegel zurücktreten. Folglich dürfte er sich nicht nur aus geänderten Perspektiven, sondern auch aus verschiedenen Distanzen betrachtet haben, bevor er das Gesehene zu Papier brachte. Demnach gestaltete Dürer seinen Selbstakt teils nach der Natur,

<sup>1</sup> Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P002179.

<sup>2</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv. 537.



1 | *Selbstbildnis als Akt*, um 1499



2 | Selbstbildnis als Dreizehnjähriger, 1484



3 | Albrecht Dürer d. Ä., *Selbstbildnis*, 1486

## Gründung der Werkstatt

Dürer wagte bald nach dem Ende seiner Wanderschaft an den Oberrhein im Jahr 1494 den Schritt in die Selbstständigkeit. Seine Heirat mit Agnes Frey konsolidierte seine gesellschaftliche Position, legte vor allem aber dank der Mitgift von Agnes die finanzielle Grundlage für die Existenzgründung. Die spontan entstandene kleinformatige Porträtzeichnung seiner an einem Tisch dösenden Frau – liebevoll als »mein Agnes« bezeichnet – datiert aus der Zeit um die Eheschließung (Kat. 21). Der Zeichner Dürer erweist sich hier als Meister in sekundenschneller Erfassung und Wiedergabe des Gesehenen.

In diesen Kontext gehört auch das Blatt *Drei Studien von Dürers linker Hand* (Kat. 22), mit dem Dürer im exakten Studium der Natur seine eigene Linke zum Thema machte. Wir sehen die grazile Hand mit Blume als Zeichen des Brautwerbers, dann den Zeigegestus mit dem ausgestreckten Finger und daneben die Feigengebärde, eine der bekanntesten Handhaltungen seit der Antike, die ursprünglich zur Abwehr von bösem Zauber diente und später auch um die Bedeutung der Zurückweisung einer in aller Regel vulgären Zumutung erweitert wurde.

Dass etwa gleichzeitig erste künstlerische Werke mit dem bald zum Gütezeichen werdenden Signet »AD« in Umlauf kamen – als frühestes Beispiel gilt der Kupferstich *Die Heilige Familie mit der Libelle* (Kat. 23) –, spricht für den Anfangserfolg des jungen Unternehmers. Zwar bleibt das große Vorbild Schongauer noch eine Zeitlang spürbar – die virtuose Pinselzeichnung *Maria mit dem Kind in einer Nische* (Kat. 24) reflektiert noch dessen Madonnentypen (Kat. 25) –, doch findet Dürer mehr und mehr zum eigenen Stil und zur eigenen Bildsprache. Sein eben erwähntes Madonnenblatt ist auch deswegen bemerkenswert, als er damit das künstlerische Wagnis einging, auf jegliches konturierendes oder binnenzeichnendes Lineament zu verzichten und allein mit dem Pinsel Formen, Volumen, Licht, Schatten und Tiefenräumlichkeit zu erarbeiten. Kupferstich und Zeichnung wurden schließlich dem großformatigen Holzschnitt *Die Heilige Familie mit den drei Hasen* (Kat. 26) zugrunde gelegt, mit dem Dürer einen neuen Typus des Andachtsbildes prägte: Ein Familienidyll in üppiger Landschaft, dem die spielenden Hasen im Vordergrund auch eine anekdotische Note verleihen – eine Komposition, die bestens geeignet ist, das althergebrachte Thema im vielfältigbaren Medium zu popularisieren.

Um 1500 umfasste Dürers Sortiment schon etwa 30 Kupferstiche und ebenso viele Holzschnitte und enthielt mit Teilen der *Großen Passion* (vgl. Kat. 141–143) und der *Apokalypse* (Kat. 27–29), mit den *Vier nackten Frauen* (Kat. 85), dem *Meerwunder* (Kat. 88) oder dem *Samson*-Blatt (Kat. 30) Höhepunkte von allergrößter Delikatesse. Im Gegensatz zur Tätigkeit eines Malers, die eine vertragliche Bindung an den Auftraggeber voraussetzte, schuf Dürer seine Druckgrafiken auf eigene Rechnung, für einen anonymen Markt und für ein anonymes Publikum. Erstaunlicherweise zielte er aber



23 | Die Heilige Familie mit der Libelle, um 1495





30 | Samson tötet den Löwen, um 1496/97

Vordennüll H







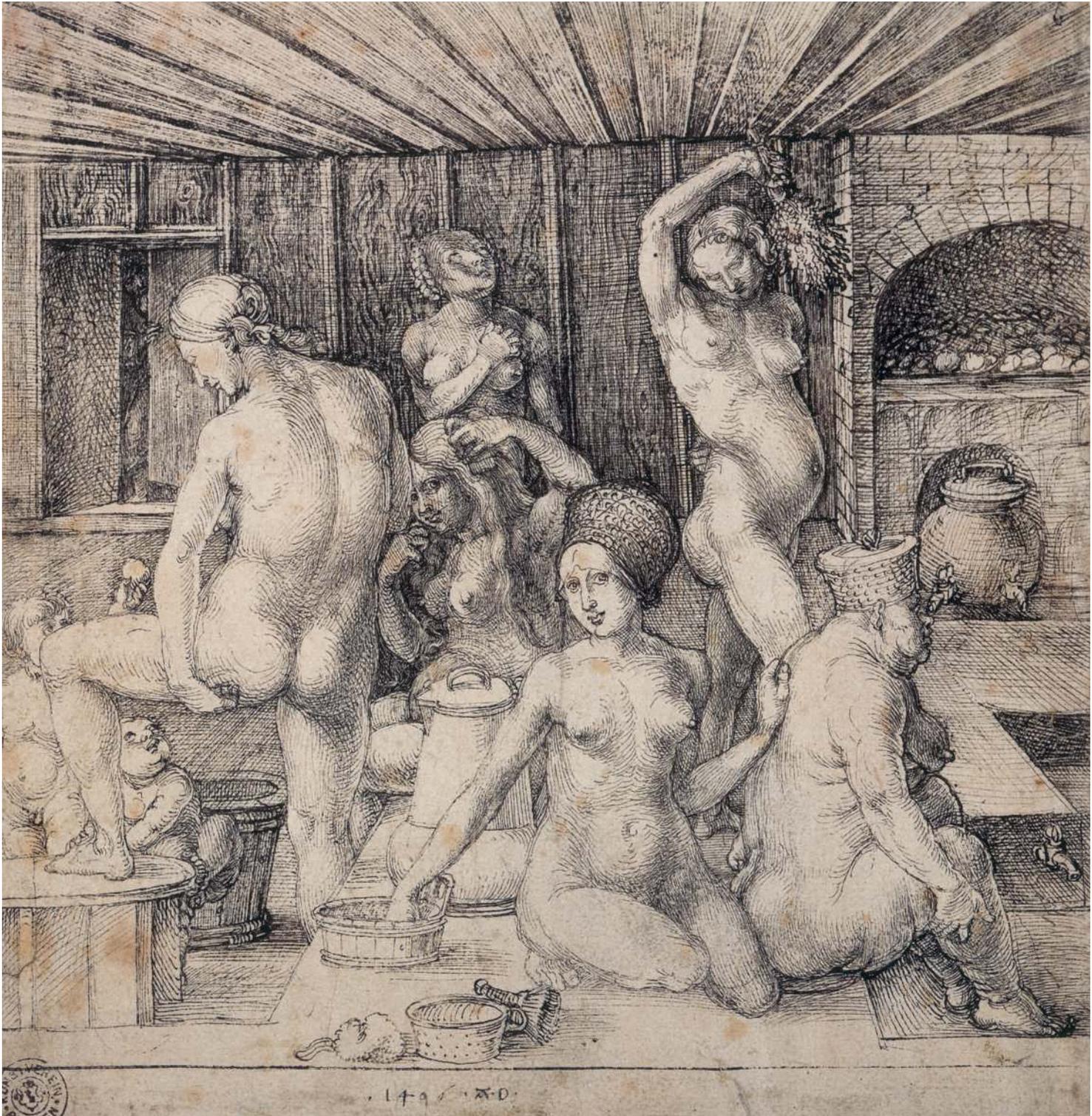
57 | Tote Blauracke, um 1500







79 | Herkules am Scheideweg, um 1498



83 | Das Frauenbad, 1496

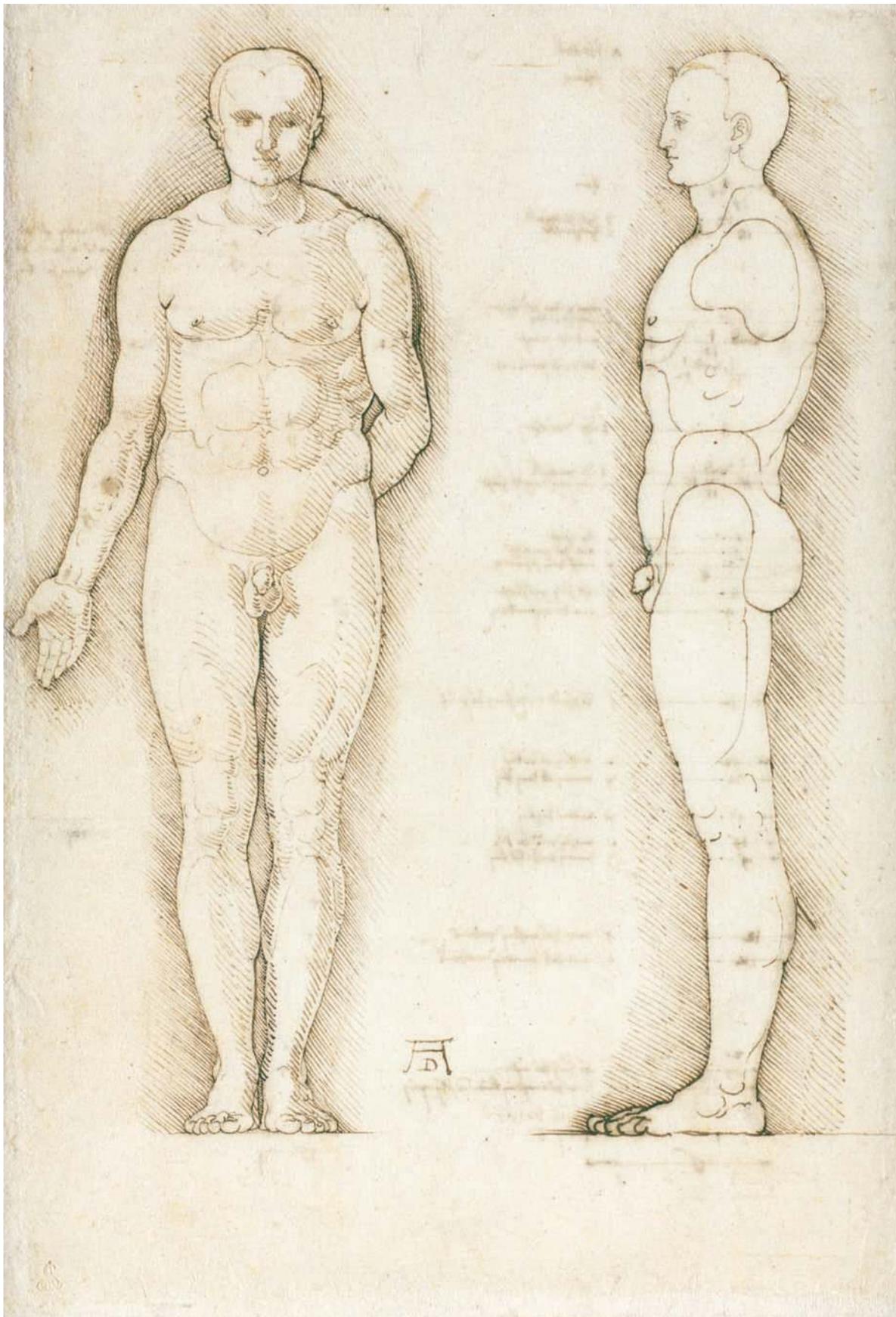
84 | Das Männerbad, um 1496/97







92 | Eva, 1504



96 VERSO | Männliche Proportionsstudie in Profil- und Vorderansicht (Reinzeichnung), um 1513







101 | Die Heilige Dreifaltigkeit, 1511

# Die zweite Venedigreise

Im Sommer 1505 reiste Dürer für etwa eineinhalb Jahre erneut nach Venedig. Die Reise hatte anscheinend vorrangig geschäftliche Gründe, weswegen er zunächst die Absicht hatte, seinen jüngeren Bruder Hans, wohl als Gehilfen, mitzunehmen. Dieses Vorhaben scheiterte allerdings am Widerstand der Mutter, die befürchtete, »der Hymell vill awff jnn«, der Himmel könnte auf ihren jüngsten Sohn fallen.<sup>1</sup> Finanziert wurde die Reise durch ein Darlehen Willibald Pirckheimers, das Dürer ihm bald zurückzahlen versprach.<sup>2</sup> Für zusätzliche Einnahmen sorgte in Venedig der Verkauf von Kunstwerken, etwa jener fünf »Thefelle«, also kleiner Tafelbilder, für die Dürer im Februar 1506 24 Dukaten und drei auf denselben Wert taxierte Ringe erlöste.<sup>3</sup> Im darauffolgenden Herbst hören wir von etlichen Porträts, die noch während des Aufenthalts in der Lagunenstadt fertigzustellen seien, und von weiteren Malaufträgen im Gegenwert von 2000 Dukaten, die Dürer aufgrund der bevorstehenden Rückreise nach Nürnberg aber ablehnte.<sup>4</sup>

Im Unterschied zur ersten Italienreise ist Dürers zweiter Aufenthalt in Venedig gut dokumentiert. Zwar hat sich ein während der Reise geführtes Tagebuch, das »Schreib Püchle«<sup>5</sup>, nicht erhalten, aber zehn Briefe Dürers an seinen Freund Pirckheimer, von denen acht 1748 in einem Wandversteck im Haus der Nachfahren des Humanisten wiederentdeckt wurden, bieten nicht nur einen einmaligen Einblick in Dürers italienischen Alltag, sondern machen auch die Vertrautheit zwischen den beiden Männern deutlich (Kat. 103). Gespickt mit derbscherzhaften Anspielungen, unterrichteten die Briefe den in Nürnberg Zurückgebliebenen über Triviales, etwa die Besorgungen, die Dürer tätigte, über Tanzunterricht, den er nahm, über die Fortschritte, die er im Erlernen der italienischen Sprache machte, und auch über Bekanntschaften, die er pflegte, über Künstler, die er traf, und über Aufträge, die ihn erreichten. Stolz erzählte Dürer, dass »Sambelling«<sup>6</sup>, Giovanni Bellini, der damals führende Künstler Venedigs, ihn öffentlich gelobt und sich ein Bild von ihm gewünscht habe. Laut einer Anekdote, die der Humanist Joachim Camerarius in seiner im Jahr 1532 zur lateinischen Ausgabe von Dürers *Proportionslehre* verfassten Vorrede verbreitete, soll Bellini staunend zu der Erkenntnis gelangt sein, dass Dürer seine unglaublich feinen, detailliert gearbeiteten Werke mit jedem beliebigen Pinsel zu malen imstande war.<sup>7</sup>

Doch beklagte Dürer auch, dass er von den örtlichen Künstlern wegen seines unantiken und unitalienischen Stils kritisiert wurde.<sup>8</sup> Allerdings schien es ihm an Beschäftigung nicht zu mangeln: Er malte Madonnenbilder und Porträts und hatte auch vor, nach Bologna zu reisen, um dort die Kunst der Perspektive zu erlernen.<sup>9</sup> Dass er sogar, wie vermutet worden ist, einen Arbeitsaufenthalt in Rom einlegte, ist aber auszuschließen.<sup>10</sup> Den größten und folgenreichsten Auftrag erhielt er mit dem sogenannten

<sup>1</sup> Brief an Pirckheimer, 2. 4. 1506; zit. nach Rupprich I, S. 49, Z. 51.

<sup>2</sup> Briefe an Pirckheimer, 6. 1. und 28. 2. 1506; Rupprich I, S. 42, Z. 24–28, 43–45, S. 46, Z. 39–43, S. 49, Z. 59–61.

<sup>3</sup> Brief an Pirckheimer, 28. 2. 1506; Rupprich I, S. 45f, Z. 8–13.

<sup>4</sup> Brief an Pirckheimer, 23. 9. 1506; Rupprich I, S. 57, Z. 23–29.

<sup>5</sup> Brief an Pirckheimer, 25. 4. 1506; Rupprich I, S. 51, Z. 13.

<sup>6</sup> Brief an Pirckheimer, 7. 2. 1506; Rupprich I, S. 44, Z. 43; Kat. 103 in diesem Katalog.

<sup>7</sup> Rupprich I, S. 309, Z. 154–174.

<sup>8</sup> Brief an Pirckheimer, 7. 2. 1506; Rupprich I, S. 44, Z. 41f.; Kat. 103 in diesem Katalog.

<sup>9</sup> Brief an Pirckheimer, 13. 10. 1506; Rupprich I, S. 59, Z. 85–87.

<sup>10</sup> Siehe dazu ausführlich Strieder 2000.





Abb. 13 | Andrea Mantegna, *Anbetung der Könige*, um 1495–1505, Tempera auf Leinwand, 48,6 × 65,6 cm  
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv. 85.PA.417

lesbare und umso mysteriösere Aufschrift »opus quinque dierum«, die also besagt, das Werk sei in nur fünf Tagen entstanden. Sicherlich soll damit auf ironische Weise das Non-finito des Bildes erklärt und zugleich auf das »Exegit quinque mestri« angespielt werden, also die für das *Rosenkranzfest* inschriftlich verbürgte fünfmonatige Arbeit, die in einem Schreiben Dürers an Pirckheimer ja als besonders aufwendig beschrieben wird<sup>12</sup>. Zu *Jesus unter den Schriftgelehrten* ist hier übrigens nichts zu erfahren; ein gelegentlich damit in Verbindung gebrachtes Briefzitat bezieht sich recht sicher auf die *Madonna mit dem Zeisig*<sup>13</sup>, denn dort ist eindeutig die Rede von einem »Maria pild«, wie es Dürer noch nie gemacht habe und von dem seine venezianischen Künstlerkollegen sagten, »daz sy erhabner leblicher Gemell nie gesehenn haben«.<sup>14</sup>

Dass die Tafel während eines Aufenthalts in Rom entstand, wie die Aufschriften auf zwei deutlich später gezeichneten Fassungen des Gemäldes glauben machen wollen, ist auszuschließen; aus dem Umstand, dass es sich seit spätestens 1634 in der Sammlung Barberini in Rom befand, schlossen die Kopisten wohl auf einen entsprechenden Entstehungskontext. Mehrere rudolfnische Kopien beweisen aber, dass es um 1600 im nordalpinen Raum vor Augen stand.<sup>15</sup> Das legt den Schluss nahe, Dürer habe sein halbfertiges ›Werk von fünf Tagen‹ 1507 mit nach Nürnberg gebracht. Nun lassen mich einige stilistische und motivische Auffälligkeiten des Gemäldes an Werke Hans Baldung Griens denken. Ich meine insbesondere im bärtigen Profilkopf links die schaumige Haarstruktur mit wie darüber schwebenden blendend weißen Höhungen,

<sup>12</sup> Brief an Pirckheimer, 2. 4. 1505; Rupprich I, S. 49, Z. 31–35.

<sup>13</sup> Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. 557 F.

<sup>14</sup> Brief an Pirckheimer, 23. 9. 1506; zit. nach Rupprich I, S. 57, Z. 8–14.

<sup>15</sup> Vermeintliche italienische Epigonalwerke des frühen 16. Jahrhunderts, die den Verbleib der Tafel in Italien beweisen sollen, überzeugen nicht. Siehe u. a. Anzelewsky 1991, S. 208f.



105 | *Die Hände des zwölfjährigen Jesus, 1506*

## Die Marter der zehntausend Christen

Dürers *Marter der zehntausend Christen* (Kat. 125) illustriert die mittelalterliche Legende der Ermordung tausender römischer Soldaten, die gegen den Willen des Kaisers zum Christentum konvertiert waren. Aus Zorn über den Ungehorsam seiner Untertanen befahl der Herrscher, der in den unterschiedlichen Quellen als Hadrian, Antoninus Pius oder Diokletian identifiziert wird, ihren Tod. Bei der Hinrichtung wurde er von verbündeten orientalischen Fürsten unterstützt. Wieder war es Kurfürst Friedrich III. von Sachsen, genannt der Weise, der 1507 die Martyriumstafel als Altarbild für die Schlosskirche in Wittenberg in Auftrag gab. Dort verwahrte er in seiner Heiltumskammer neben vielen anderen Raritäten auch Reliquien jener zehntausend Soldaten.

Dürers Bild, an dem er »schir ain gantz Jahr«<sup>11</sup> gearbeitet haben soll, ist eine volkreiche Schilderung der Vollstreckung des Todesurteils und zeigt ein Panoptikum grausamster Tötungsmethoden: Die ihrer Kleidung beraubten, gedemütigten Abtrünnigen werden ausgepeitscht, geköpft oder erstochen; sie werden mit Stein, Axt oder Hammer erschlagen, gekreuzigt oder von einem Felsen in den Tod gestoßen. Die für das Gemetzel Verantwortlichen sind durch Kostüm, Turban, Hautfarbe und Barttracht als Orientalen charakterisiert. Im kollektiven Bewusstsein der Mitteleuropäer um 1500 verkörperten diese Stereotype des Fremden nicht nur die Feinde des Christentums im Allgemeinen, sondern warnten gleichzeitig vor der fortschreitenden Expansion des Osmanenreichs.

Im Zentrum des Gemäldes hat sich Dürer selbst verewigt. Er ist durch sein schwarzes Gewand und durch einen Hut von seiner Umgebung abgesetzt und trägt mithilfe eines gespaltenen Stabes (eines sogenannten Postvogels) ein beschriftetes Papier, das ihn als den Autor der Tafel ausweist. Bei der ihn begleitenden Figur dürfte es sich um den Gelehrten Konrad Celtis handeln, seinen Freund und Ratgeber in humanistischen Fragen, der während der Fertigstellung des Gemäldes verstorben war. Mit einer Geste weist Celtis auf die Figur des Bischofs Hermolaus, den Täufer der zehntausend Soldaten, und mahnt den Betrachter so zu Glaubensfestigkeit und Opferbereitschaft.

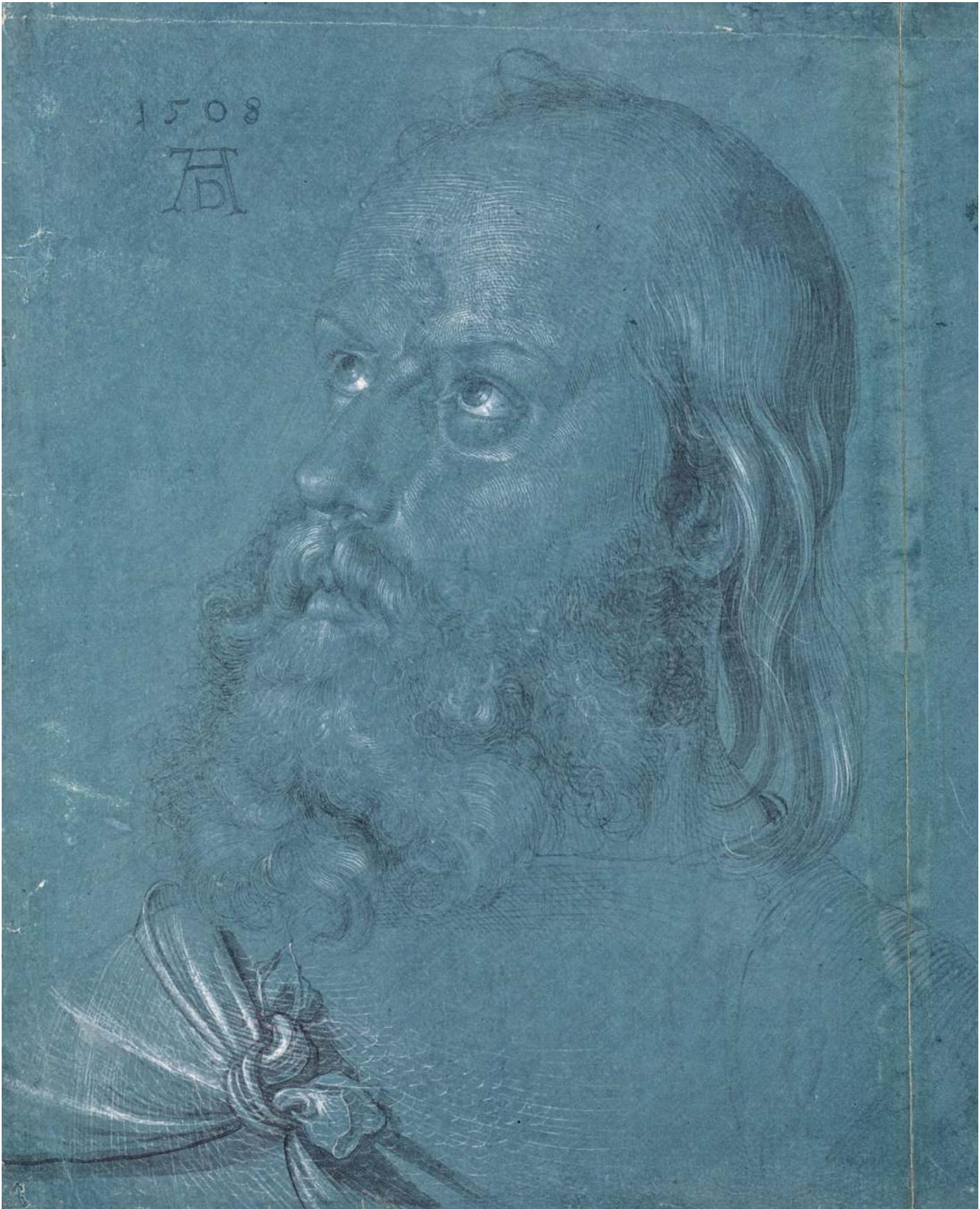
Bereits zuvor hatte sich Dürer dem Thema der zehntausend Märtyrer gewidmet. In einem Holzschnitt, der in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist, ist die Komposition des Gemäldes in ihren Grundzügen vorbereitet (Abb. 17). Auch hier bietet ein eng begrenzter Bildraum, der von einer steil aufragenden, überwucherten Felsformation beherrscht wird, die Bühne für das brutale Geschehen. Das reduzierte Personal und die fehlende Farbigkeit des Holzschnitts vereinfachen die Lesbarkeit der Narration, wohingegen die gemalte Fassung durch ihre Kleinteiligkeit und die Vielzahl an Figuren auf Nahsichtigkeit und konzentriertes Betrachten angelegt ist. Ein lediglich in einer Kopie aus dem 17. Jahrhundert überlieferter Entwurf Dürers legt die Vermutung nahe, dass der Künstler das Gemälde zunächst als Querformat plante.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Zit. nach Rupprich I, S. 65, Z. 12f.

<sup>12</sup> Albertina, Wien, Inv. 3108r (Strauss 1507/3).



125 | *Die Marter der zehntausend Christen*, 1508



132 | *Aufwärts blickender Apostelkopf*, 1508



133 | *Die betenden Hände*, 1508





168 | *Melencolia I (Die Melancholie)*, 1514

# Die Reise in die Niederlande

Um sich das von Kaiser Maximilian I. versprochene Leibgeding, eine jährliche Auszahlung von 100 Gulden, auch nach dessen Tod zu sichern, machte sich Dürer im Sommer 1520 auf den Weg zur Krönung von dessen Nachfolger Karl V. nach Aachen. Am 12. Juli reiste er mit seiner Frau Agnes und der Magd Susanna in Richtung Niederlande ab, um erst ein Jahr später, im Sommer 1521, wieder nach Nürnberg zurückzukehren.<sup>1</sup> Das in zwei Abschriften erhaltene Tagebuch dieser Reise, Skizzenbücher – eines mit Federzeichnungen und eines mit Silberstiftzeichnungen (Kat. 182, 188), die er mit Eindrücken des Erlebten und Gesehenen füllte – und zahlreiche Einzelblätter machen die Unternehmung gut nachvollziehbar: Dürer bereiste das Rheinland, besuchte, bevor er in die Niederlande weiterzog und dann erneut auf der Rückreise, seine Kölner Verwandten, war Zeuge des eindrucksvollen Einzugs Karls in Antwerpen und nahm am 23. Oktober an den Krönungsfeierlichkeiten in Aachen teil. Nach einigen Monaten endlich, im November 1520, wurde ihm die Weiterzahlung des kaiserlichen Privilegs zugesprochen – der Hauptzweck seiner Reise war erfüllt.<sup>2</sup>

Dürer machte indes keinerlei Anstalten, umgehend nach Nürnberg zurückzukehren. Von seiner Basisstation Antwerpen aus absolvierte er ein regelrechtes touristisches Programm, besichtigte Sehenswürdigkeiten wie das Haus des Grafen Heinrich III. von Nassau, in dem er eine weithin berühmte Kuriosität bewunderte, das Bett des Grafen, das bis zu 50 Personen Platz bot.<sup>3</sup> Er traf Künstlerkollegen wie Lucas van Leyden, Joachim Patinir, Jan Gossaert oder Joos van Cleve und nutzte jede Gelegenheit, berühmte Kunstwerke wie Michelangelos Marmormadonna in der Liebfrauenkirche in Brügge, den Altar der Brüder van Eyck in der Johanneskirche in Gent und Tafeln von Hugo van der Goes und Rogier van der Weyden zu sehen. Er kaufte Souvenirs, Mitbringsel und Kurioses wie einen Magnetstein oder ein Meerkätzlein, Druckgrafiken und Bücher, er erfreute sich an fremdartigen Speisen, sah exotische Tiere (Kat. 188 verso, Abb. 28) und bewunderte den in Brüssel ausgestellten Aztekenschatz, jene Beute, die Hernán Cortés 1519 aus Mexiko nach Europa gesandt hatte.<sup>4</sup> Doch blieben Dürer auch die typischen Unannehmlichkeiten einer Reise nicht erspart: Er erlebte unfreundliche Wirte, Diebstahl und Betrug, er geriet während eines Schiffsunglücks gar in Lebensgefahr und verpasste zu seinem Ärger die einmalige Gelegenheit, einen bei Zierikzee in Seeland gestrandeten Wal zu sehen, denn bis zu seinem Eintreffen hatte diesen die Flut wieder mitgenommen. Zu allem Übel litt Dürer an einer »wunderliche[n] Kranckheit« und bezahlte regelmäßig Ärzte und Apotheker, um Kopfschmerzen, körperliche Schwäche und Fieber zu kurieren.<sup>5</sup>

Dürer wurde während seines Aufenthalts in den Niederlanden als Berühmtheit gefeiert, und er genoss die hohe Anerkennung, die ihm von den niederländischen

<sup>1</sup> Zur niederländischen Reise: Rupprich I, S. 146–202; Unverfehrt 2007.

<sup>2</sup> Rupprich I, S. 90–92, Nrn. 35, 36.

<sup>3</sup> Ebd., S. 155, Z. 72–75. Siehe dazu auch Belting 2002, S. 73.

<sup>4</sup> Rupprich I, S. 155, Z. 33–50; Unverfehrt 2007, S. 70.

<sup>5</sup> Ebd., S. 146–202, das Zitat S. 169, Z. 10f.







Abb. 29 | Albrecht Dürer, *Anna selbdritt*, 1519,  
Öl auf Lindenholz, 60 × 49,8 cm  
The Metropolitan Museum of Art,  
New York, Inv. 14.40.633

beitet: Das Arbeiten in Hell-Dunkel ermöglichte ihm, in der Zeichnung bereits male-  
rische Werte auszuloten, gleichzeitig aber auch die Figur zu charakterisieren, die  
Spuren des Alters und die ihm innewohnende Ruhe herauszuarbeiten. Ein 1519, also  
noch vor der niederländischen Reise in Nürnberg entstandenes Beispiel für dieses  
Arbeitskonzept Dürers liegt mit der Hell-Dunkel-Zeichnung vor, die das matronenhafte  
Bildnis seiner Frau Agnes zeigt (Kat. 189). Auch diesem Blatt lag sicherlich eine flüch-  
tigere Skizze zugrunde, welche Dürer im Vorfeld des Gemäldes der *Anna selbdritt*  
(Abb. 29) weiterbearbeitete: Agnes ist bereits im mütterlich-fürsorglichen Typus der  
heiligen Anna gezeigt, und unten rechts ist schon die auf dem Gemälde für Maria  
reservierte Partie ausgespart. Derartige »in halben Farben« gezeichnete Blätter be-  
gleiteten somit erst den Malprozess und fanden als Dokumentation des in der Malerei  
Geleisteten schließlich ihren Platz in Dürers Werkstattfundus.

JULIA ZAUNBAUER

<sup>17</sup> Rupprich I, S. 164, Z. 55f.



Ein andre meynung.

**S**ich drey feden magst du ein yetlich ding das du mit erzeychen kanst in ein gemel bringen/  
auf ein dasel zuuerzeychen/dem thü also.  
Pist du in einem sal so schlag ein grosse nadel mit einem weyten ör die darzü gemacht ist in  
ein wand/vnd setz das für ein aug/dardurch zeuch einen starcken faden/vnd hencf vnden ein pley ge  
wicht daran /darnach setz einen tisch oder tafel so weyt von dem nadel ör darinn der faden ist als du  
wilt /daranstell stet ein aufrechte ram zwerchs gegen dem nadel ör hoch oder nider auf welche sey  
ren du wilt / die ein türlein hab das man auf vnd zü müg than / diß türlein sey dein tafel darauf du  
malen wilt. Darnach nagel zwen feden die als lang sind als die aufrechte ram lang vnd preyt ist oben  
vnd mitten in die ram /vnd den anderen auf einer seyten auch mitten in die ram vnd laß sie hangen.  
Darnach mach ein eyssen langen stift der zü forderst am spitz ein nadel ör hab/dareyn feden den lan  
gen faden der durch das nadel ör an der wand gezogen ist/ vnd far mit der nadel vnnnd langen faden  
durch die ram hinauß /vnd gib sie einem anderen in die hand/vnd wart du der anderen zweyer feden  
die an der ram hangen. Nun brauch diß also /leg ein lauten oder was dir sunst gefelt so ferz von der  
ram als du wilt/vnd das sie vnuerückt peleyb so lang du jr bedarfft/vnd laß deinen gesellen die nadel  
mit dem faden hinauß strecken/ auf die nöttigsten puncte der lauten/vnd so oft er auf einem still helt  
vnnnd den langen faden anstreckt/so schlag altweg die zwen feden an der ram kreuzweyß gestrackes  
an den langen faden /vnd kleb sie zü peden orten mit einem wachs an die ram /vnd heyß deinen gesel  
len seinen langen faden nach lassen. Darnach schlag die türlein zü vnnnd zeychen den selben puncten  
da die feden kreuzweyß vber einander gen auf die tafel /darnach thü das türlein wider auf vnd thü

mit einem anderen puncten aber also piß das du die gansen lauten gar an die tafel punctirft / dann  
 zeuch all puncten die auf der tafel von der lauten worden sind mit linien zûsamē / so siehst du was dar  
 auß wirt / also magst du ander ding auch abzeichnen. Dife meynung hab ich hernach aufgerissen.



Vnd damit gûnstiger lieber Her: will ich meinem schreyben end geben / vnd so mir Got genad ver  
 leycht die bûcher so ich von menschlicher proportiō vñ anderen darzû gehōrend geschryben hab mit  
 der zeijt in druck pringen / vnd darpey meniglich gewarnet haben / ob sich yemand vnder  
 steen wurd mir diß außgangen bûchlein wider nach zû drucken / das ich das  
 selb auch wider drucken will / vñ auß lassen geen mit meren vnd  
 grōßerem zûsatz dan ics beschehen ist / darnach mag  
 sich ein yetlicher richtē / Got dem Herren  
 sey lob vnd eer ewigklich.

¶ ¶

Gedruckt zû Nûremberg.  
 Im. 1525. Jar.