



INHALT

GRUSSWORT <i>Armin Laschet</i>	19	BEGEGNUNG MIT SICH SELBST Albrecht Dürer in Aachen und im Jülicher Land <i>Thomas Schauerte</i>	151	DIE KREUZTRAGUNGEN NACH ALBRECHT DÜRER IM VERGLEICH Annäherung an die Entstehung der Kopien aus Dresden und Bergamo <i>Marina Langner</i>	391	DER EINFLUSS VON DÜRER-GRAFIK AUF DIE NIEDERLÄNDISCHE KUNST <i>Dagmar Preisling</i>	497
GRUSSWORT <i>Jan Jambon</i>	21	DER BELGISCHE DÜRER Die Niederlandereise in der Rezeption des 19. Jahrhunderts <i>Birgit Ulrike Münch</i>	169	EIN ERZHERZOGLICHER AUFTRAG? Dürers <i>Jungfrau und Kind mit Heiligen</i> von 1521/22 <i>Stijn Alsteens</i>	399	LUCAS VAN LEYDEN UND ALBRECHT DÜRER <i>Christiaan Vogelaar</i>	527
GRUSSWORT <i>Sibylle Keupen</i>	23	KUNST		DÜRERS BERÜHMTES BILDNIS DES HEILIGEN HIERONYMUS Entstehung, Bedeutung und Rezeption <i>Astrid Harth, Maximiliaan P. J. Martens</i>	429	DÜRER UND GOSSART <i>Larry Silver</i>	549
VORWORT <i>Peter van den Brink</i>	27	ZEICHNEN UND AUFZEICHNEN Dürers Zeichnungen der niederländischen Reise <i>Christof Metzger</i>	191	REZEPTION		DÜRER UND DIRK VELLERT <i>Ellen Konowitz</i>	567
REISE		ZU ALBRECHT DÜRERS SILBERSTIFTSKIZZENBUCH <i>Arnold Nesselrath</i>	229	DIE „KREUZIGUNG IM UMRIS“ UND DÜRERS VERMÄCHTNIS Von der Zeichnung zum Druckblatt <i>Giulia Bartrum</i>	459	DÜRERS REISE IN DIE NIEDERLANDE Ihre Auswirkungen auf die Entwicklung der Druckgrafik in den südlichen Niederlanden (1520–40) <i>Joris Van Grieken</i>	589
EINLEITUNG <i>Susan Foister, Peter van den Brink</i>	33	EIN VERBORGENES INTERIEUR Zum Verso einer Silberstiftzeichnung aus Dürers Skizzenbuch der niederländischen Reise <i>Georg Josef Dietz, Annette T. Keller</i>	259	„DER GROSSE KALVARIENBERG“ Der Einfluss einer Bilderfindung Dürers <i>Jaco Rutgers</i>	477	ANHANG	
DÜRER IN BEWEGUNG <i>Joseph Leo Koerner</i>	53	IMPRESSIONEN EINER REISE Dürers Blick auf Mensch, Landschaft, Tiere und „Exotika“ <i>Sarvenaz Ayooghi, Heidrun Lange-Krach</i>	269	AUSGESTELLTE WERKE	614	BIBLIOGRAFIE	651
DÜRER AUF DER REISE ZU SICH SELBST <i>Andreas Beyer</i>	77	IN GROSSEM STIL Albrecht Dürers Porträtzeichnungen der niederländischen Reise <i>Peter van den Brink</i>	299	BILDNACHWEIS	676	IMPRESSUM	678
DÜRERS FRÜHE REISEN: TATSACHEN UND LEGENDEN <i>Susan Foister</i>	85	ALBRECHT DÜRER UND DIE BILDNISMALEREI IN DEN NIEDERLANDEN <i>Till-Holger Borchert</i>	335				
HIGHLANDS IN THE LOWLANDS Bemerkungen zu Dürers Reise in die Niederlande <i>Alexander Marksches</i>	105	DIE „QUERFORMATIGE PASSION“ IM KONTEXT Albrecht Dürers späte Passionszeichnungen <i>Dana E. Cowen</i>	371				
LUTHER IN DÜRERS TAGEBUCH Die Lutherklage, ihr Autor und die Protestantenvorfölgung in Antwerpen <i>Jeroen Stumpel</i>	121						
KUNST UND GESCHÄFTSSINN Albrecht Dürers Begegnungen mit Margarete von Österreich und sein Netzwerk am kaiserlichen Hof <i>Dagmar Eichberger</i>	137						

1500

AD

Albertus Dürerus Nonius
ipsum ut proprijs sic effin.,
gebam coloribus pictis.
anno XXVIII.



KUNST UND GESCHÄFTSSINN

Albrecht Dürers Begegnungen mit Margarete von Österreich und sein Netzwerk am kaiserlichen Hof

Dagmar Eichberger

Künstler vom Format Albrecht Dürers waren nicht ausschließlich hervorragende Zeichner und Meister ihres Handwerks, sondern besaßen darüber hinaus einen ausgeprägten Geschäftssinn. Sie kümmerten sich um den Vertrieb ihrer Werke und entwickelten ein enges Netz von Kontakten, die ihren Tätigkeiten von Nutzen sein konnten. Dieses Verhalten wird im Folgenden am Beispiel von Dürers Begegnungen mit Margarete von Österreich, der Regentin der Niederlande, dargestellt (Abb. 77; Kat. 203). Genauso wichtig wie sein Kontakt zur Stellvertreterin des Kaisers war jedoch die Verbindung mit den obersten Hofbeamten Margaretes und ihres Neffen, Karls V. (Abb. 76; Kat. 202). Aufgrund ihrer Stellung am Hof hatten diese Administratoren und Künstler direkten Zugang zu den Entscheidungsträgern und konnten sich für Dürers Anliegen einsetzen.

Für Dürer war der Kontakt mit Erzherzogin Margarete von Österreich insofern ausgesprochen wichtig, weil sie in seinen finanziellen Angelegenheiten als Vermittlerin fungieren konnte. Dürer hatte bereits fünf Jahre zuvor über Maximilian I. indirekt mit ihr in Kontakt gestanden. Im Januar 1515 korrespondierte der Kaiser mit seiner Tochter über den Entwurf der Ehrenpforte (Abb. 78). Maximilian I. hatte ihr sogar einen Entwurf nach Mechelen geschickt und sie um Kommentare bzw. Korrekturen gebeten.¹ »Wir haben euch außerdem ein gemaltes Bild der Ehrenpforte geschickt, das wir haben anfertigen lassen, damit ihr es korrigiert, hinzufügt oder wegnehmt, was euch daran gut, angemessen und sinnvoll erscheint.

¹ Eichberger 2002, S. 149, Anm. 16.



Abb. 76 Bernard van Orley und Werkstatt, *Bildnis des jungen Karl V.*, um 1516. Eiche, 37 x 26,6 cm. Musée du Monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse, D.980.15 (Dauerleihgabe Musée du Louvre, Paris, RF 2031)

Wir bitten euch, uns baldmöglichst die Korrekturen und Verbesserungen zu schicken, damit wir über das, was eurer Meinung nach zu tun ist, Bescheid erhalten und sie in schöner und prächtiger Gestalt ausführen und verbessern lassen können, sodass sie für alle Zeit von unsrem und eurem ewigen Ruhm zeugen kann.«² Maximilian betont damit ausdrücklich, dass dieses Projekt zu seinem und ihrem ewigen Ruhm beitragen werde. Margarete erhielt wenig später ein Exemplar des gedruckten Riesenholzschnittes, das sie fortan in einer Lederkassette in ihrer Bibliothek aufbewahrte.

Insgesamt traf Dürer dreimal mit der Regentin der Niederlande zusammen. Wenige Wochen nach seiner Ankunft in den burgundisch-habsburgischen Niederlanden fand im Au-

2 »Nous nous avons puis aucun temps envoyé en peinture la porte d'honneur que avons faite et conceute à celle fin que la corrigiez, augmentez ou diminuez de ce que vous sembleroit y estre bon, propice et duysable. Si vous requérons de rechief nous mander la correction et amendement que sur ce il vous



Abb. 77 Bernard van Orley und Werkstatt, *Bildnis der Margarete von Österreich*, nach 1518. Eiche, 37 x 27 cm. Musée du Monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse, 975.16

gust 1520 in Brüssel eine kurze Kontaktaufnahme statt. Fast zehn Monate später, das heißt nachdem die Pensionsfrage zu Dürers Zufriedenheit geklärt worden war, besuchte er sie in ihrer Mechelner Residenz und bekam die Möglichkeit, ihre Sammlung zu besichtigen. Bei einem Festbankett, das König Christian II. von Dänemark (Abb. 79; Kat. 190) in Brüssel ausgerichtet hatte, traf er sie im Juli 1521 zum dritten und letzten Mal. Abgesehen von diesen drei persönlichen Begegnungen ist in seinen Reisenotizen jedoch ständig von Margarete die Rede, da er einerseits mit vielen ihrer Künstler und Hofbeamten in engem Kontakt stand und andererseits über sein Verhältnis zur Tochter Maximilians räsonierte. Ohne Zweifel hatte er während seiner Niederlandereise wesentlich mehr mit Margarete von Österreich als mit Karl V. zu tun.

semblera estre à faire, pour en apreuz avoir eu iceluy vostre adviz. La faire mectre et rédiger en belle et ample forme, telle que à perpétuité elle devra demourer pour nostre et vostre perpétuelle gloire.« Le Glay 1839, S. 341, Nr. 634 (18.1.1516). Siehe ferner ebd., S. 339–342 und Nr. 661 (17.2.1518), S. 374.



Abb. 78 (li S.) Albrecht Dürer und andere Künstler, *Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.*, 1515–17. Holzschnitt von 195 einzelnen Druckstöcken auf 36 Seiten, 3570 x 2950 mm. British Museum, London, E,5.1



Abb. 79 Quinten Massys, *König Christian II. von Dänemark*, um 1521–22. Papier auf Eiche, 38,5 x 32 cm. Arcibiskupství Olomoucké (Schloss Kroměříž), KE 3165, O91

3 Das Gemälde von Wilhelm Koller, ein Weihnachtsgeschenk von Prinz Albert an Königin Victoria im Jahr 1860, zeigt das Ehepaar Dürer im Hause Hans Ebners, wo dem Künstler ein Schreiben der Erzherzogin übergeben wird. Dazu auch der Essay von Birgit Ulrike Münch in diesem Katalog (S. 178–179).
4 Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 155, Z. 61–64; Unverfehrt 2007, S. 64.

Das Treffen mit Margarete von Österreich in Brüssel

In Brüssel kam Margarete von Österreich im August 1520 aus eigenem Antrieb auf Albrecht Dürer zu. Wie Dürer berichtet, rief sie ihn zu sich (Abb. 80) und es liegt nahe, dass sie ihn im Coudenberg-Palast traf.³ Bei dieser Gelegenheit versprach sie ihm, sich bei Karl für ihn zu verwenden. Dürer war von dieser Zusammenkunft positiv überrascht: »Jtem madonna Margaretha, die hat zu Prüssel nach mir geschickt und mir zugesagt, sie woll meine fürderin sein gegen könig Carl, und hat sich sonderlich ganz tugentlich gegen mir erzeugt.«⁴



Dürers engstem Umfeld entstammen und in diesem Kontext bisher noch nicht herangezogen wurden. Die erste findet sich ausgerechnet bei Schedel, der sie in sein handschriftliches Kompendium über die römischen Altertümer aufgenommen hat.¹⁶ Dort rühmt er vor allem die Vorzugsstellung des berühmten Marienmünsters als Krönungsort und Grabstätte Karls des Großen am kulturellen Schnittpunkt der deutschen und französischen Reichsteile. Er erwähnt weiter die siebenjährige Heilumsweisung und die zahlreichen Heilquellen, die schon Karl »in erstaunlicher Maßlosigkeit« gebraucht habe.¹⁷ Sodann folgen in Abschrift einige Zeilen aus der Feder von niemand Geringerem als Conrad Celtis, dem deutschen Erzhumanisten und einstmals engen Weggefährten Dürers,¹⁸ die 1512 in seinen postum gedruckten Epoden erschienen und die genannten Vorzüge der Stadt noch einmal dichterisch überhöhen.¹⁹ Im Anschluss bringt Schedel die Transkription einer Inschrift, die sich in goldenen Lettern beim Eingang zum Pfalzbereich befunden haben soll.²⁰ Eine weitere Quelle schließlich entstammt ebenfalls dem engsten Umfeld Dürers und findet sich 1494 in einem der Schlusskapitel von Sebastian Brants berühmtem *Narrenschiff*. In dem von Dürer illustrierten Abschnitt über den »Endchrist« äußert sich der Straßburger Humanist kritisch über den sinkenden Stellenwert des Ablasses und vermerkt sarkastisch, dass irgendwann dann doch das große Sehnen danach komme: »Und würt im darzü kumen doch / Er reicht in ferrer dann zü Och«²¹ – man würde sogar über Aachen hinaus gehen, um ihn am Ende doch noch zu erlangen. Brants Illustrator Dürer war die Aachener Hei-

Abb. 91 Albrecht Dürer, *Bildnis des Caspar Sturm und eine Flusslandschaft*, 1520. Silberstift auf elfenbeinfarbig präpariertem Büttchen, 128 x 190 mm. Musée Condé, Château de Chantilly, 893 (316), verso

8 Ebd., S. 160, Z. 130–132.
 9 Die Zeichnungen von 1518 und 1519 befinden sich heute in der Albertina, Wien, und in der Bremer Kunsthalle. Dazu Strauss 1518/23 bzw. 1519/3, und Eva Michel, in: Ausst.-Kat. Wien/München 2011/12, S. 236 f., Nr. 152 bzw. Anne Röver-Kann, in: Ausst.-Kat. Bremen 2012, S. 164 f., 196, Nr. 49.
 10 Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 90–92, Briefe Nr. 35, 36.
 11 Dafür spricht der Aufwand, mit dem man 1520/21 nach Vorgaben Dürers die Neuausmalung des Rathauses betrieben hatte. Der Triumphwagen

Abb. 92 Albrecht Dürer, *Das Münster zu Aachen und der Katschhof, Blick vom Rathaus*, 1520. Silberstift auf elfenbeinfarben präpariertem Büttchen, 126 x 174 mm. British Museum, London, 1895,0915.982

Maximilians stand im Zentrum der Ikonografie und sollte Karl an das enge Verhältnis Nürnbergs zum Haus Habsburg erinnern, siehe Ausst.-Kat. Nürnberg 1978a, S. 71 f.
 12 Folz 1491.
 13 Schedel 1493, fol. 168r.
 14 Gesamtverzeichnis nach der Rückführung durch die Gesandten bei Will 1864, S. 369 f.
 15 Anzelewsky 123, 124; Löcher 1997, S. 203–210.
 16 Zu Schedel siehe Hernand 2008; zuletzt Kerstin Hajdú, in: Ausst.-Kat. München 2014/15, Kat. 3.4.

lignumsfahrt also auch als wirkmächtige Quelle großen Ablasses bekannt. So darf man ihm wohl eine gewisse positive Neugier zubilligen, als er die Stadt an jenem Oktobersonntag des Jahres 1520 erstmals betrat.

Drei Wochen im Überblick

Die wesentlichen Fakten zu diesem Aufenthalt hat Curtius bereits 1887 mit kritischer Sorgfalt zusammengetragen.²² Auch zum heutigen Bestand von Dürers 13 für Aachen nachweisbaren Zeichnungen, von denen sich fünf erhalten haben und weitere acht mutmaßlich verlorene über Tagebucheinträge erschlossen werden können, herrschte seinerzeit bereits weitgehende Klarheit.²³

Dürer verbrachte vom 7. Oktober 1520 bis zum 26. des Monats zwanzig Tage in der Reichsstadt und ihrer Umgebung. Dies ist insofern erstaunlich, als er – ebenso wie die europäische Diplomatie insgesamt – bei seiner Abreise aus Antwerpen allenfalls ahnen konnte, wann überhaupt die Krönung stattfinden würde. Denn tatsächlich sollte diese Entscheidung erst wenige Tage vor dem 23. Oktober fallen.²⁴ Dies unterstreicht zudem der Bericht an den Rat der offiziellen Nürnberger Gesandtschaft zur Überbringung der Reichskleinodien vom 19. Dezember 1520. Die aus den Patriziern Lienhard Groland, Hans Ebner und Niklas Haller

bestehende Reisegruppe traf tatsächlich erst am 21. Oktober am Krönungsort ein.²⁵ Was Dürer also damit bezweckte, schon 14 Tage vorher anzureisen, ist nicht recht ersichtlich. In seinem mutmaßlichen Hauptanliegen der Fortzahlung der Pension kann er die Zeit immerhin dafür nutzen, um Etienne Lullier, Kammerdiener bei der Tante des künftigen Kaisers, »3 Stuckh Kunst« zu schenken.²⁶ Ebenso gelingt es ihm, Caspar Sturm zu porträtieren (Abb. 91),²⁷ der als dessen »Diener« dem Gefolge von Dürers Gönner Albrecht von Brandenburg nach Aachen vorausgereist war und am 27. Oktober zum Reichsherold »Germania« ernannt wurde.²⁸

Im Tagebuch folgt nach Aufzählung der Reisetappen unvermittelt die Besichtigung des berühmten Marienmünsters, der deutsch-römischen Krönungskirche (Abb. 92; Kat. 40). Doch auch diese wird nicht näher beschrieben, stattdessen das architektonische Detail der von Karl dem Großen aus Rom dorthin transferierten Spoliensäulen hervorgehoben, die vitruvianisch proportioniert seien.²⁹ Dieser kurzen Notiz tritt die berühmte Silberstiftzeichnung jenes Blicks an die Seite, den Dürer von einem erhöhten Standpunkt im Rathaus³⁰ auf die gesamte Nordseite des Münsters hatte.³¹ Dann fährt das Tagebuch übergangslos mit Einkäufen und zwei vermutlich verlorenen Porträts des Hans Ebner fort. Überhaupt machen Dürers Erwerbungen sowie die Erwähnung kleiner und kleinster Geldsummen auch beim Aachener Teil der Aufzeichnungen etwa die Hälfte des Umfangs aus. So steht auch der anderen Aachen-Vedute, dem Rathaus (Abb. 93), lediglich ein kurzer Eintrag mit der Angabe gegenüber, dass er für die Besichtigung des großen Saals Trinkgeld entrichtet habe.³² Be-



17 Schedel 1512 (clm. 716), fol. 316v f.: »[...] Sunt ibi terme Aque calide [...] Quibus Karolus mirum immodum oblectabatur.«

18 Dazu zuletzt ausführlich Schauerte 2015b.

19 Celtis 1960, S. 61.

20 Schedel 1512 (clm. 716), fol. 317r.

21 Brant 1494, fol. 141v.

22 Curtius 1887, S. 147; siehe zuletzt Schauerte 2016.

23 Siehe Kat. 40–42; zuletzt sehr gerafft bei Unverfehrt 2007, S. 95–114 (ohne Berücksichtigung von Curtius 1887).

24 Rothhoff-Kraus 2000, S. 579.

25 Will 1864, S. 370.

26 Siehe Anhang, Z. 40 f.

Abb. 93 Albrecht Dürer, *Das Rathaus zu Aachen*, 1520. Silberstift auf elfenbeinfarbig präpariertem Büttchen, 128 x 190 mm. Musée Condé, Château de Chantilly, 893 (316), recto

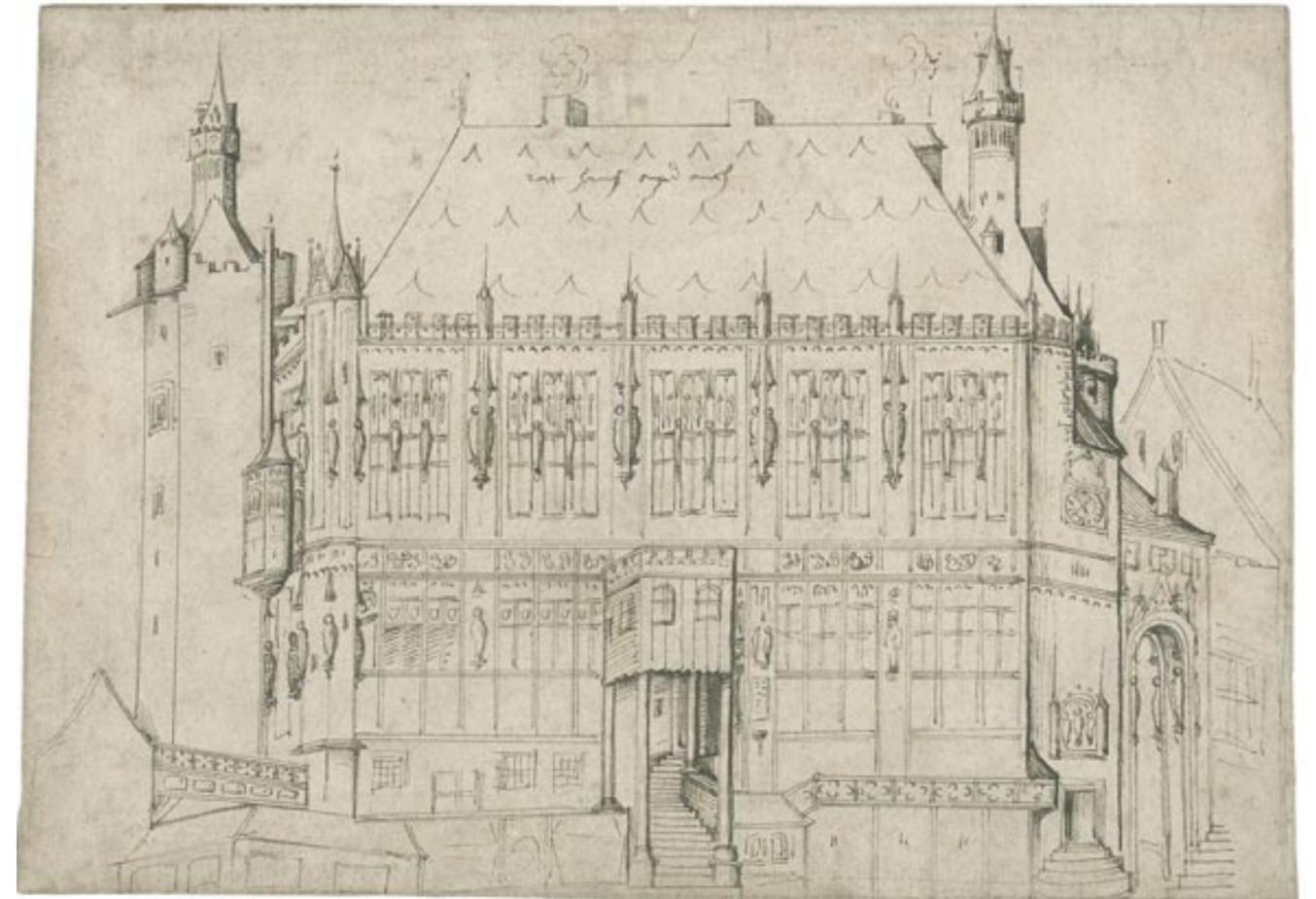


Abb. 94 Anonymer deutscher Zeichner, *Das Rathaus zu Aachen*, um 1475. Feder in Grau, 148 x 208 mm. Stadtarchiv/Graphiksammlung, Aachen, H.137

27 Ebd., Z. 23.

28 Er stand gleichzeitig auch als Informant und Bote in Nürnberger Sold, siehe Barthelmeß 1984, S. 186 f.

29 Sie stammen in Wahrheit aus Ravenna, siehe Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 187, Anm. 281.

30 Diese Fensteröffnung wurde bei der Ausmalung im 19. Jahrhundert zuge-
setzt, siehe Schüller 1928, S. 155 f.

31 Dürer notiert dies auch knapp, siehe Anhang, Z. 22 f.

32 Ebd., Z. 14 f.

33 Curtius 1887, S. 158–160.

34 Anhang Z. 18 f.

35 Siehe deren Beschreibungen bei Von Beeck/Nopp 1632, S. 74–98.

merkenswert ist dabei, wie ungenau diese Ansicht in ihren Details ist, was bereits Curtius im direkten Vergleich mit der frühesten Wiedergabe des Rathauses (Abb. 94; Kat. 243) feststellte.³³ Dass Dürer im Übrigen sowohl die Marienkirche wie auch den Krönungssaal in Augenschein nahm, dürfte auch für die Nürnberger Ratsdelegation mit den Reichskleinodien im Hinblick auf die Vorkehrungen für das Zeremoniell, die Sicherheit und die Platzierung an der Krönungstafel von großem Interesse gewesen sein. Unter dieser Prämisse wäre dann vielleicht die Tatsache zu bewerten, dass Dürer – selbst Mitglied des Äußeren Rates – in Aachen auf Kosten der Delegation speiste und sogar im Haus des damaligen Aachener Bürgermeisters Peter von Enden logierte.³⁴

Es wäre naheliegend, wenn er in seinen Aachener Mußestunden neben dem Marienmünster auch die anderen damals blühenden Kirchen und Klöster besucht hätte. Dies waren das Kollegiatstift St. Adalbert, das Kreuzherrenkloster, die vier Pfarrkirchen, die damals drei Bettelordenskirchen und die Frauenklöster.³⁵ Außerdem wird die Zisterzienserinnen-Abtei im benachbarten Burtscheid einen Besuch wert gewesen sein, und vermutlich wird Dürer darüber hinaus die zwei Wegstunden ins nahe Kornelimünster zurückgelegt haben, wo ein weithin berühmter Reliquienschatz im gleichen Rhythmus wie das Aachener Heiligtum gewiesen wird.

Doch scheinen derartige Besichtigungen sowie die zeichnerische Tätigkeit noch genügend Zeit gelassen zu haben, um sich gelegentlich einem müßiggängerischen Badeleben



ZEICHNEN UND AUFZEICHNEN

Dürers Zeichnungen der niederländischen Reise

Christof Metzger

Kein Lebensabschnitt Albrecht Dürers, ja überhaupt keines Künstlers und kaum einer Persönlichkeit jener Epoche, ist in derartiger Dichte und Genauigkeit in Schrift und Bild dokumentiert. Die Aufzeichnungen seines Tagebuchs, das freilich nur in zwei Abschriften und zwei mutmaßlichen Seitenfragmenten (diese werden uns noch beschäftigen) auf uns gekommen ist, starten pünktlich am Donnerstag, dem 12. Juli 1520, mit dem Briefing der ersten Etappe, die Dürer, seine Frau Agnes und die Magd Susanna nordwärts, dem bald als die Reise beschleunigende Wasserstraße genutzten Main entgegen, über Erlangen bis Baiersdorf führte. Dass dort, so Dürers Aufzeichnungen, um »3 pfund minder 6 pfenning«¹ Wegzehrung konsumiert wurde, deutet schon an, dass sein Diarium Notiz-, Log- und Haushaltungsbuch in einem ist: Es bilanziert Ausgaben und Einnahmen, berichtet vom Itinerar der Reise, von besonderen Begebnissen, bemerkenswerten Besichtigungen und bedeutsamen Begegnungen und notiert auch einen Teil des auf der Reise entstandenen künstlerischen Werks.² Dieses umfasst einige Gemälde, meist Porträts,³ und eine beachtliche Zahl an Arbeiten auf Papier: Um die 100 erhaltene Blätter listen, freilich in leicht variierender und noch kritisch zu hinterfragender Zusammenstellung, die Werkverzeichnisse von Friedrich Winkler und Walter L. Strauss.⁴ Etwa 140 während der Reise entstandene Zeichnungen verzeichnet das Tagebuch, über die Dunkelziffer dort nicht erwähnter Arbeiten und die tatsächliche Verlustrate kann nicht einmal gemutmaßt werden.

1 Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 148, bis Z. 13.

2 Siehe zum Charakter und zur Funktion des Buchs sehr ergiebig Sahm 2002, S. 133–184; dort S. 134–137 auch zur Begrifflichkeit.

3 Siehe Anzelewsky 150–169, sowie die knappe Zusammenstellung bei Unverfehrt 2007, S. 210, mit Verweisen zum Textteil.

4 Winkler 744–835; Strauss 1520/6–47, 1521/1–60. Siehe auch die Zusammenstellung bei Unverfehrt 2007, S. 207–210. Im Appendix versuche ich eine systematische Übersicht und Zusammenstellung der Core Group. Sie umfasst die durch Tagebucheinträge, durch Monogramm und/oder Datierung sowie auf stilkritischer und technologischer Basis für Dürers niederländische Reise gesicherten Werke.



Abb. 111 Albrecht Dürer, *Bildnis des Jobst Plankfelt*, 1520. Feder in Braun, 158 x 105 mm. Städel Museum, Frankfurt am Main, 699

5 Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 151, Z. 53–55. Siehe zu den gezeichneten Porträts auch Hirschfelder 2013a und Hirschfelder 2013b sowie den Essay von Peter van den Brink in diesem Katalog, S. 299–333. Mein Beitrag hat darüber hinaus viele Einsichten der Diskussion und dem Austausch mit Peter van den Brink zu verdanken.

6 Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 157, Z. 75–77. Siehe zum Rogendorf-Wappen auch Anm. 22.

7 Ebd., S. 153, Z. 138–140, S. 158, Z. 169–170.

8 Siehe Gerd Unverfehrt *Soll- und Haben-Zusammenstellung*; Unverfehrt 2007, S. 224 f.

9 Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 156, Z. 104–106.

10 Ebd., S. 168, Z. 2 f.

11 Während des vierten und des sechsten Aufenthalts in Antwerpen von Dezember 1520 bis Anfang April 1521 waren dies Lazarus Ravensburger, »des Portugalers diener« und »der neue factor« (ebd., S. 164, Z. 22–24, 30–32, 47–49) bzw. von Anfang Juni bis Anfang Juli 1521 »maister Jacob« und die Frau des Bernhard Stecher (ebd., S. 174, Z. 7–15). Schon im August 1520 kaufte Dürer »3 täfelein«, die wahrscheinlich demselben Zeck dienten. In der Folge porträtierte er die drei Bombelli-Brüder Tommaso, Vincenzo und Gherardo und kurz darauf den Astronomen Nicolaus Kratzer. Siehe ebd., S. 152, Z. 83–85, 98–102, 133–136.

12 Die Preisspanne für in Öl gemalte Bildnisse reicht von 8 bis zu 30 Gulden. Siehe ebd., S. 167, Z. 273–277 (Bernhard von Reesen: 8 Gulden), S. 170, Z. 89–91 (Lorenz Sterck: 25 Gulden), S. 177, Z. 27–29 (Christian II. von Dänemark: 30 Gulden).

13 Die 1503 in Kohle gezeichneten Köpfe des toten Christus und eines leidenden Mannes (Strauss 1503/16 und 17) waren, bevor sie spätestens 1637 in einen Klebeband montiert wurden, offenbar gerahmt gewesen; beim 1525 datierten *Porträt der Veronica Andrae* (Strauss 1525/3) resultieren die starke Gelbverfärbung des Papiers sowie die zahlreichen Wurmlöcher auf eine ursprüngliche (?), bis spätestens 1637 erhaltene Holzmontierung (zum Befund der drei Blätter im British Museum siehe Rowlands 1993a, S. 72–73, Nrn. 153, 154, S. 109, Nr. 243).

14 Das Papier weist viele Abbauprodukte und sichtbare Leimreste auf, doch ist aufgrund einer flächigen Kaschierung die Rückseite und damit der eventuell vorhandene Abdruck einer Holzmaserung nicht einsehbar (für diesen Befund danke ich Karine Bovagnet, Albertina, Papierrestaurierung,

21.1.2021). – Peter van den Brink erwägt die Möglichkeit einer Identifizierung mit João Brandão, dem Faktor von Portugal; siehe dazu seinen Beitrag in diesem Katalog S. 323, 325.

15 Vgl. zur Identifizierung beider Bildnisse den Essay von Peter van den Brink, S. 318, 323, 325.

16 Ebd., S. 158, Z. 132–134.

17 Ebd., S. 152, Z. 89.

18 Zum Begriff »Visierung« im Sinne eines für die Umsetzung in einem weiteren Medium bestimmten Entwurfs vgl. die Abrechnungen Jörg Kölderers mit Kaiser Maximilian I.; für Arbeiten auf Papier, die nicht für eine weitere Verarbeitung gedacht sind, wird hier »malen« bzw. »abmalen« verwendet. Siehe Schönherr 1884, S. XXVIII–XXIX, Reg. 831 (1507 März 30).

19 Während des ersten Aufenthalts in Antwerpen im August 1520 »den goldschmieden« und ebenda im Mai 1521 für »maister Jan, goldschmiedt von Prüssel« (Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 154, Z. 212 f., S. 172, Z. 36–39).

20 U. a. im Mai 1521 in Antwerpen für drei Degengriffe für Tommaso Bombelli, den Zahlmeister der Erzherzogin Margarete (ebd., S. 172, Z. 18–20).

21 Im Februar 1521 während des vierten Aufenthalts in Antwerpen für die Familie des Geschäftsführers der Fugger und für den in voriger Fußnote erwähnten Tommaso (ebd., S. 165, Z. 104–111).

22 Zwischen Herbst 1520 während des zweiten Aufenthalts in Antwerpen für die Brüder Wilhelm und Wolfgang von Rogendorf (ebd., S. 156, Z. 9–12, S. 157, Z. 75–77) und Anfang November 1520 sowie Anfang des Folgejahres für Lorenz Staiber (ebd., S. 160, Z. 109 f., S. 165, Z. 94–95). Siehe die drei Holzschnitte mit Rogendorfs und Staibers Wappen von 1520 und 1521 (Meder 290, 293; Schoch 253–255). – Erwähnt werden muss hier auch das Wappen, das Dürer Ende Mai 1521 um einen Gulden »dem englischen mann [...] mit farben färbracht« hat; die erste Frankfurter Ölbergdarstellung (Abb. 242; Kat. 66) weist dazu auf der Rückseite eine mit Angaben zur Kolorierung versehene Skizze auf (Abb. 7; Kat. 66; Strauss 1521/20–21; Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 173, Z. 55 f.).

23 Im März 1521 entwirft Dürer »mit halben färblein«, also als aquarellierte Federzeichnung, eine Fassadenbemalung für Tommaso Bombelli (Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 166, Z. 230–232).

24 Während des zweiten Aufenthalts in Antwerpen im September 1520 für den Arzt der Margarete von Österreich (ebd., S. 158, Z. 127–131).

Drawing On Demand

Denn nicht wenige Arbeiten gab Dürer aus der Hand und meist verliert sich in der Folge ihre Spur. Sehr häufig lesen wir im Tagebuch von Zeichnungen, in aller Regel Bildnisse, die auf Trinkgeldbasis oder gegen werthaltige Aufmerksamkeiten an die Dargestellten gingen: erstmals Anfang August 1520 in Antwerpen, wo sein Wirt Jobst Plankfelt »conterfet« wurde (Abb. 111; Kat. 32) und dem das einen weißen Korallenast wert war.⁵ Auch als Dürer im September 1520 einem der Brüder von Rogendorf – Wilhelm oder Wolfgang – dessen Wappen auf einen Holzstock riss, beschloss man offenbar eine Naturalabfindung in Form von sieben Ellen Samt.⁶ Stets willkommen war auch harte Währung: Hans Pfaffroth, der im Dienst portugiesischer Kaufleute stand, ließ sich im August 1520 sein Kohleporträt einen Philipsgulden kosten; etwa die gleiche Kaufkraft haben die zwei Gulden jenes unbekanntes welschen Herren, den Dürer Anfang Oktober des Jahres gezeichnet hatte.⁷ Die für diese gelegentlichen Gefälligkeiten empfangenen Honorare vermehrten die Reisekasse jeweils um ein Wochenbudget.⁸ blieb eine derartige, offenbar freiwillige Verehrung aus, wie etwa von jenen sechs Pfennigfuchsern, die sich einen Monat später in Brüssel porträtieren ließen, hat Dürer auch eine solche Kränkung für sich und die Nachwelt notiert.⁹ Gelegentlich wird, mit welcher Absicht auch immer, seitens des Künstlers eine materielle Abfindung durch den Beschenkten aber auch abgelehnt, etwa als Hans Lieber von Ulm sein mit der Kohle gezeichnetes Porträt mit einem Gulden würdigen wollte.¹⁰

Einige der meist in Kreide oder Kohle gezeichneten Bildnisse (Abb. 112; Kat. 26) wurden ab dem vierten Aufenthalt in Antwerpen, der auf die Zeelandreise im Dezember 1520 folgte, auf Holztafeln aufgezogen und womöglich auch mit Leisten gerahmt,¹¹ was zeigt, dass sie zwar nicht an den materiellen Wert,¹² aber doch an den autonomen Status eines gemalten Bildnisses heranreichen. Für diese recht aufwendige Art der Porträtpräsentation finden sich in Dürers Werk auch anderweitig vereinzelt Befunde, doch bleibt hier die Frage nach Zeitpunkt und Urheber derartiger Objektmontierungen – Dürer selbst oder doch erst nachfolgende Sammler – offen.¹³ Ein Indiz für eine solche Montierung könnte beim traditionell, aber sicher zu Unrecht so genannten Bildnis des Damão de Góis (Abb. 202; Kat. 57) die starke Verbräunung des Papiers sein.¹⁴ Eine ähnliche Verfärbung weist das von Peter van den Brink vorsichtig mit Nicolaus Kratzer identifizierte Berliner Bildnis auf (Abb. 201; Kat. 35); in diesem Fall wäre die Applikation auf eine Holztafel sogar im Tagebuch dokumentiert.¹⁵

Schließlich gibt es auch Belege, dass Dürers Zeichnungen überhaupt als hochwertig genug angesehen wurden, um selbst als Ehrengeschenke akzeptiert zu werden. Im September 1520 überreichte er dem Reichsvizekanzler Nikolaus Ziegler, der wenig später die entscheidende Rolle bei der Bestätigung des kaiserlichen Privilegs spielte, »ein toden liegenden Christum, ist 3 gulden werth«.¹⁶

Manches Blatt wurde dem illustren Gast schließlich auch als Auftrag abverlangt. Schon zu Beginn seines Antwerpener Aufenthalts ist von einer »viesirung mit halben farben« zu erfahren, nach seinem Sprachgebrauch eine aquarellierte Federzeichnung, die Dürer für eine Gruppe namentlich nicht genannter Maler gemacht hatte.¹⁷ Handelte es sich hierbei um eine Art Probstück, mit dem Dürer der örtlichen Künstlerschaft sein Können unter Beweis stellte oder stellen musste? Auch von anderen Visierungen, also Entwürfen,¹⁸ ist noch die Rede: für Goldschmiedearbeiten,¹⁹ Waffenzier²⁰ oder um die Karnevalszeit für »mümerey«,²¹ mehrfach auch für in Holzschnitttechnik zu realisierende Wappendarstellungen,²² für Fassadenschmuck²³ und in einem Fall sogar für eine komplette Immobilie.²⁴ Allein letztere Arbeit war offenbar so aufwendig, dass Dürer die Visierung nicht unter 10 Gulden abgeben wollte. Auch *Drawing On Demand* bildete also einen nicht unerheblichen Beitrag zur Konsolidierung der Reisekasse.

Zeichnen für den Fundus

All das ist zwar bestens schriftlich dokumentiert, materiell aber fast ausnahmslos verloren. Doch dürfte jener Bestand, der für Dürers eigenen Besitz entstand und den er nach der Reise in seinen Werkstattfundus integrierte, im Wesentlichen auf uns gekommen sein. Einiges davon ist mit Dürers Aufzeichnungen zu verbinden, einiges, da an eine wirtschaftliche Verwertung ja zunächst nicht gedacht war, nicht: Einmal ist etwa die Rede davon, er habe »auf graw papir mit weiß und schwarcz zwo niederländisch klaidung conterfet«, die ohne Zweifel mit den beiden Blättern der National Gallery of Art in Washington (Abb. 158; Kat. 68) und der Wiener Albertina (Abb. 59) zu identifizieren sind;²⁵ zu gleicher Gelegenheit entstanden auch zwei Ölbergdarstellungen (die zu einem größeren und in Nürnberg bis 1524 weiter ausgebauten Leben-Christi-Zyklus gehören), von denen zumindest eine mit dem Datum 1521 erhalten blieb (Abb. 242; Kat. 66).²⁶

Von Jan Gossarts Middelburger Altar abgesehen, wurde bemerkenswerterweise keines der von Dürer laut Tagebuch bewunderten Kunstwerke auch im Bild dokumentiert (s. dazu unten). Auf seiner ersten Italienreise im Jahr 1495 ist Derartiges ja mehrfach entstanden, etwa Detailstudien nach Lorenzo di Credi oder Gentile Bellini.²⁷ Selbst wenn Dürer Gesehenes skizzierte – als Beispiele sind aus dem Silberstiftzeichenbuch die Pleurante vom Grab der Isabella von Bourbon in Sint-Michiel zu Antwerpen (Abb. 141; Kat. 42) oder ein womöglich als Skulptur ausgeführter thronender Bischof zu nennen (Abb. 137)²⁸ –, fehlen die einschlägigen schriftlichen Hinweise; doch ist im Fall der Pleurante zumindest Dürers zweifacher Besuch vor Ort dokumentiert.²⁹ Andererseits ist vieles, was uns heute so skurril oder außergewöhnlich erscheint – die irländischen und livländischen Kostüme (Abb. 159–160; Kat. 60–61)³⁰ oder die spektakulären Hell-Dunkel-Blätter aus dem Kontext des zwischen Januar und März 1521 für Rodrigo Fernandes de Almada gemalten *Hl. Hieronymus*³¹ –, unerwähnt geblieben (Abb. 282, 290–294; Kat. 9). Einigermaßen ratlos lässt mich, dass Dürer in Brüssel offenkundig die Gelegenheit nutzte, die dort zur Schau gestellten Raffael-Kartons zu besichtigen, ohne dass sich in Wort und Bild unmittelbare Spuren finden.³²

Noch ein Wort zu Technik und Material: Gezeichnet hat Dürer in den Niederlanden bevorzugt in Kohle und schwarzer Kreide, mit dem »stefft«³³, also dem Silberstift, und zwar im Zeichenbuch und auch bei Einzelblättern, dann auch mit der Feder, in »halben färben«³⁴, womit bunte, wässrige Malmittel gemeint sein dürften, und in »schwarcz und weis auf graw papir«³⁵, also auf entsprechend grundierten Papieren. Mehrfach hören wir auch von Ausgaben für »rötelstain« oder »ziegelfarb«³⁶, ohne dass sich eine entsprechende Zeichnung Dürers erhalten hätte. Die meisten dieser und anderer Materialien hat Dürer gemäß seiner Aufzeichnungen vor Ort erworben.³⁷ Auch Papier wurde (von den Blättern aus dem sogenannten Federskizzenbuch abgesehen; s. unten) nach Bedarf erworben, wie die Ausgabe vom Oktober und November 1520 und auch die Wasserzeichen der verwendeten Papiere beweisen.³⁸ Ungebrauchte Bögen verwendete Dürer noch bis kurz vor seinem Tod.³⁹

Das Silberstiftzeichenbuch

Neben der Vielzahl an Einzelblättern zeichnete Dürer in zwei Bücher, von denen aber keines im Gesamtumfang erhalten geblieben ist. Vom berühmten Silberstiftzeichenbuch sind 15 größtenteils beidseitig benutzte Blätter im schmalen Queroktavformat von etwa 13 auf 19 Zentimeter bekannt. Es bestand wohl aus vier Lagen, die wahrscheinlich durch zweifaches Falten und anschließenden Kantenbeschnitt aus vier Doppelfoliobögen gewonnen worden waren. Die sehr feinen Rippen des Papiers verlaufen horizontal; die Kettlinien sind mit dem bloßen Auge oft nur schwach erkennbar. Es wurde also ein recht hochwertiges Papier

Abb. 112 (re. S.) Albrecht Dürer, *Bildnis eines Mannes*, 1518 oder 1520/21. Kohle und braune Kreide, 370 x 276 mm. British Museum, London, SL,5218.52

25 Strauss 1521/23, 1521/24; siehe Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 173, Z. 53–55.

26 Strauss 1521/20; siehe Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 173, Z. 50–51. Siehe die Zusammenstellung der zugehörigen Blätter im Appendix. Nach der niederländischen Reise entstanden Strauss 1523/14, 1524/4, 1524/5. Siehe dazu Christof Metzger, in: Ausst.-Kat. Wien 2019/20, S. 437–445, und den Essay von Dana Cowen in diesem Katalog, S. 371–389.

27 Strauss 1495/3, 1495/12 und wahrscheinlich auch 1495/13 sowie 1495/20.

28 Strauss 1520/24, 1521/10.

29 Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 152, Z. 127–131, S. 154, Z. 224–226.

30 Strauss 1521/36–1521/39.

31 Zeichnungen: Strauss 1521/2–1521/7, Gemälde: Anzelewsky 162; siehe zum Gemälde auch Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 166, Z. 233–236.

32 Siehe dazu auch Ausst.-Kat. London 2010, dort bes. Evans 2010.

33 Siehe u. a. Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 166, Z. 192–194, S. 168, Z. 55 f., S. 169, Z. 24–26, S. 174, Z. 21 f.

34 Ebd., S. 152, Z. 89 f., S. 166, Z. 230–232.

35 Ebd., S. 167, Z. 292–294, S. 172, Z. 8–10, S. 173, Z. 51–55.

36 Ebd., S. 157, Z. 86–88, S. 158, Z. 131 f., 143.

37 Siehe u. a. ebd., S. 151, Z. 19–20 (Tinten), S. 152, Z. 83–85 (drei kleine Holztafeln und weiße Grundierung), S. 157, Z. 39 f. (Kohle und schwarze Kreide), Z. 166–167 (»steinfarb«), S. 162, Z. 26–27 (Pergament), Z. 56–57 (schwarze Kreide), Z. 48 f. (ein braunes Pigment), S. 165, Z. 104 (Pinsel), Z. 156–158 (eine Unze Ultramarin). Siehe zu den zur Montage von Porträtzeichnungen erworbenen Holztafeln Anm. 11, S. 192.

38 Zu Papiereinkäufen Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 159, Z. 47, S. 162, Z. 50; siehe zu den Wasserzeichen im Appendix; Abb. bei Strauss 1974, Bd. 6, S. 3273–3294.

39 Insbesondere das in den Niederlanden mehrfach verwendete flämische Papier mit dem Lilienwappen mit angehängtem B, dass Dürer bis 1527 weiternutzte. Siehe die Auflistung bei Strauss 1974, Bd. 6, S. 3281.





Abb. 135 Albrecht Dürer, *Zwei Burgen* (die linke wohl Burg Rheinfels nahe St. Goar), 1521. Silberstift auf elfenbeinfarben präpariertem Bütten, 110 x 178 mm. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Hz 5487

Abb. 136 Albrecht Dürer, *Bildnis des Markus Ulstett* und *Die schöne Jungfrau aus Antwerpen*, wohl die *Verlobte des Gherardo Bombelli*, 1520/1521. Silberstift auf elfenbeinfarben präpariertem Bütten, 129 x 188 mm. Städel Museum, Frankfurt am Main, 15269 verso



32 Wegen des delikaten Materials ist es, zumindest heutzutage, nicht möglich, das Blatt abzulösen. Ich danke Giulia Bartrum für den ausgedehnten Versuch, festzustellen, ob die andere Seite des Folios leer ist und deshalb die Montierung zu einem unbekanntem Zeitpunkt ohne Bedenken vorgenommen worden ist. Sollte dies zutreffen, ist es auffällig, dass Dürer so weit vorn im Zeichnungsbuch eine ganze Seite frei gelassen hat. Ob dies seinen Grund darin hatte, dass er nachträglich das »Aachener Kapitel« im Skizzenbuch nicht unterbrechen wollte, bleibt vorläufig Spekulation.

Abb. 137 Albrecht Dürer, *Thronender Bischof; Brustbild eines Mannes mit Pelzmütze*, 1520–21. Silberstift auf elfenbeinfarben präpariertem Bütten, 127 x 184 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 34 recto

gewisse Blöcke erkennbar, die eventuell einen Einblick gestatten. Die Seiten, die er etwa auf der Reise nach Zeeland gezeichnet hat, sind die nach Technik, Erhaltung und Inhalt homogenste Gruppe und legen nahe, dass Dürer eine nach der anderen während der Hinreise zeichnete. Fünf sind erhalten: *Ansicht von Bergen op Zoom* (Abb. 317),⁴⁰ »die magdt und die alt fraw«⁴¹ im Haus seines Wirtes Jan de Haas (Abb. 139), eine junge Frau aus Bergen, der Dürer ein paar Tage später in Goes, der nächsten Station der Reise »ein dirn [in] jhrer manir« hinzugesellt hat (Abb. 140),⁴² und schließlich der Chor der Groote Kerk in Bergen op Zoom (Abb. 132; Kat. 47). Auf der anderen Seite dieses Blattes findet sich der bereits genannte Markus Ulstett, den Dürer der Beischrift zufolge »awff der se conterfet« hat (Abb. 136), also wahrscheinlich während der Schiffsfahrten in Zeeland, das heißt nach dem ersten Besuch in Bergen op Zoom. Wenn also nicht irgendwo zwischendrin ein ganzes Folio mit Recto und Verso fehlt, dürften alle Darstellungen im Skizzenbuch von der Reise nach Zeeland erhalten sein. Da Dürer die Frauenbildnisse in Bergen op Zoom und Goes auf der Hinfahrt gezeichnet und offenbar auch die Besichtigungen in Bergen bei diesem Aufenthalt unternommen hat, gibt es keinen Grund, die Zeichnungen der Zeelandreise auf Hin- und Rückfahrt aufzuteilen. Die Gruppe beginnt in dieser Reihenfolge mit der Stadtansicht von Bergen op Zoom, einem Verso, auf dessen Recto sich das Porträt des oder der Vierundzwanzigjährigen (Abb. 134) befand. Dem wiederum die *Mädchen in niederländischer Tracht* (Abb. 133) gegenüberlagen, sodass sich auf deren Recto das Bildnis von Lazarus Ravensburger (Abb. 192; Kat. 144), »dem grossen mann«, befindet, das daher bei der ersten Begegnung mit Dürer im November 1520 in Antwerpen entstanden ist.⁴³





Abb. 138 Albrecht Dürer, *Zwei Studien eines Löwen*, 1521. Silberstift auf elfenbeinfarben präpariertem Büttin, 121 x 171 mm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 33 verso

Vorbild für jenen Löwen, der sich als Assistenzfigur auf dem Londoner Hieronymus-Gemälde zeigt (Abb. 177; Kat. 1), das als eines der wenigen Gemälde aus Dürers Frühwerk überliefert ist. Diesen Löwentypus hat Christof Metzger mit der oberrheinischen Kunst in Verbindung gebracht.⁶⁷ Zwei weitere, Dürer zugeschriebene Löwenbilder in Detroit und Warschau gelten heute zu Recht als Werke des Dürer-Nachlebens.⁶⁸ Ein weiteres Skizzenblatt, um 1494/95 entstanden, zeigt drei Studien nach einem Löwenkopf, die nun, wie die weiteren Zeichnungen dieses Blattes (Raub der Europa, Apoll und ein Orientale), deutlich unter italienischem Einfluss stehen.⁶⁹ Ob Dürer diese frühen Löwenstudien nach Skulpturen, Gemälden oder Druckgrafik schuf, muss ungeklärt bleiben; eine unmittelbare Abhängigkeit ist bisher nicht nachgewiesen worden.⁷⁰

Mit der niederländischen Reise ändern sich Dürers Löwendarstellungen, denn nun konnte er Studien nach lebendigen Tieren anfertigen, wie sein Tagebuch beweist. Am 10. April 1521 notiert er beeindruckt, er habe in Gent die »löben« gesehen und einen davon »conterfeyt«.⁷¹ Mit diesem Eintrag werden mehrere Zeichnungen Dürers in Verbindung gebracht: ein 1521 datierter, stehender Löwe,⁷² eine Löwin⁷³ sowie die Silberstiftzeichnungen in Wien und Berlin (Abb. 138, 143).⁷⁴ Noch ein weiteres, offensichtlich mit den Tiergartenbesuchen in Zusammenhang stehendes Blatt, ist erhalten geblieben. Es zeigt nicht nur die Rückenansicht des Löwen, sondern auch ein weiteres mähnenloses, schlafendes Tier mit kupierten Ohren. Ob es sich um zwei verschiedene Löwen oder denselben in einer anderen



67 Christof Metzger, in: Ausst.-Kat. Wien 2019/20, S. 100.

68 Aquarellierte Federzeichnung auf Papier, Detroit, Institute of Arts, Inv. 1934.158. Strauss 1494/18. Sowie in Warschau, Universitätsbibliothek, siehe Strauss 1974, Bd. 4, S. 42, Winkler 246. Ich danke Christof Metzger für den Hinweis.

69 Wien, Albertina, Inv. 3062. Heinz Widauer, in: Ausst.-Kat. Wien 2003,

Abb. 177 (re. S.) Albrecht Dürer, *Der büßende hl. Hieronymus in der Wüste*, um 1494–96. Birnenholz, 23,1 x 17,4 cm. National Gallery, London, NG 6563

Abb. 176 Albrecht Dürer, *Liegender Löwe*, 1494. Deckfarbe auf Pergament, in Gold gehöht, 126 x 172 mm. Kupferstichkabinett, Kunsthalle Hamburg, 23005





Abb. 178 Albrecht Dürer, Studienblatt mit sechs Tieren und zwei Landschaften, 1521. Feder in Schwarz, blau, grau und rosa laviert, 265 x 397 mm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, 1955.1848



Abb. 221 Jan Mostaert, *Bildnis des Joost van Bronckhorst*, um 1515–20. Eiche, 43,5 x 28,7 cm. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris, PTUCK00003



Abb. 222 Albrecht Dürer, *Bildnis des Albrecht Dürer d. Ä.*, 1490. Lindenholz, 47,5 x 39,5 cm. Gallerie degli Uffizi, Florenz, 1086



Abb. 223 (li. S.) Albrecht Dürer, *Selbstbildnis mit Landschaft*, 1498. Lindenholz, 52 x 41 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, P 2179

- 14 Siehe hierzu Aikema 1999, passim.
 15 Musée du Louvre, Paris, Inv. RF 2382. Siehe dazu Anzelewsky 10; Koerner 1993, S. 31, 37, 67, 140, 185, Abb. 18; Wilson 1995, passim; Strieder 2012, S. 15, 20 f., 97, 194, 226, Abb. 19; Hess/Mack 2012, S. 172 ff, Abb. 1–2.
 16 Bayerisches Nationalmuseum, München; Dazu Buchner 1953, S. 140 f., Nr. 157; Dülberg 1990, S. 191 f., Nr. 48; Schmidt 2018, S. 163 f., Nr. 7.
 17 Anzelewsky 49; Koerner 1993, S. 37 ff., 63 f., 67, 140 f., 183, 208, Abb. 20; Matthias Mende, in: Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 226 ff., Nr. 51; Strieder 2012, S. 22, 24 f., Abb. 23.
 18 Auch bei Memling blickt man mitunter herab auf eine Landschaft: Ausst.-Kat. Madrid/Brügge/New York 2005, Nrn. 15, 18, 23.
 19 Falls das Berliner Porträt Friedrichs des Weisen (Anzelewsky 19) tatsächlich während dessen Aufenthalt in Nürnberg im April 1496 entstanden sein soll, dann markiert das Tüchlein den Beginn von Dürers Wirken als Porträtist und muss als Vorläufer des Madrider Selbstbildnisses gelten. Siehe Silver 2010, S. 131 f. Doch ist die Datierung keinesfalls gesichert und wird erst jüngst in die Zeit um 1500 datiert. Zu den Frauenbildnissen in Frankfurt und Berlin (Anzelewsky 45, 46) siehe Ausst.-Kat. Frankfurt am Main/Leipzig/Berlin 2006/07, passim und Jochen Sander, in: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2013/14, S. 102–105, Nrn. 4.3, 4.4.
 20 Klassik Stiftung Weimar (Felicitas und Hans Tucher) und Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel (Elsbeth Tucher), das Bildnis Nikolaus Tucher ist verschollen. Anzelewsky 60–62; 63–65V; Strieder 2012, S. 228–232, Abb. 270–272.
 21 Siehe Memlings Ehebildnis, das Triptychon des Benedetto Portinari, auf dem die Landschaft sich über alle Tafeln hinweg fortsetzt, sowie auch das Stifterbildnis im Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, siehe Ausst.-Kat. Madrid/Brügge/New York 2005, S. 118 f., 143, 145, Nrn. 5, 25; Memlings Bildnisse waren für das 1484 von einem Pleydenwurf-Nachfolger geschaffene Ehebildnis von Berthold und Christina Tucher (Buchner 1953, S. 176–178, Nr. 200) vorbildlich, das Dürer und seinen Auftraggebern bekannt war; Schmidt 2018, S. 92–98, 213–220, Nrn. 25–27.

wiederholen. Als Dürer 1499 Mitglieder der Tucher-Familie porträtierte, modifizierte er etwa das Verhältnis von Landschaft und Porträt. Die Bildnisse der Brüder Nikolaus und Hans Tucher, die er zusammen mit deren Ehefrauen Elsbeth und Felicitas porträtierte, bilden zwei auf Nahsicht angelegte Pendants, auf denen sich die Frau auf der linken Seite ihrem Mann rechts zuwandte.²⁰ Das verschollene Pendant zum Kasseler Porträt der Elsbeth Tucher war gleichartig konzipiert wie das in Weimar bewahrte Bildnispaar: Dürer malte beide Brüder im Dreiviertelporträt im Brustausschnitt vor einem Ehrentuch vor einer Balustrade mit Blick auf eine ausladende Landschaft, die sich rechts auf den spiegelbildlich konzipierten Frauenbildnissen fortsetzte. Formal sowie auch hinsichtlich des reduzierten Formats erinnern die Tucher-Bildnisse an Memlings Porträt eines alten Ehepaares oder an Stifterflügel flämischer Andachtsdiptychen bzw. -triptychen. Dass Hintergrundlandschaften auf Bildnissen jenseits einer simplen Balustrade dargestellt werden, ist ein Kennzeichen der Porträt-darstellungen aus den letzten Jahren Memlings, das Mitte der 1480er-Jahre in Franken Eingang fand und nun von Dürer erneut aufgegriffen wird;²¹ seine Tucher-Bildnisse zeugen jedenfalls von frischem Einfluss niederländischer Kunst und deren Formensprache.

Die Porträts der Zeit vor 1500 belegen das bemerkenswerte Spektrum unterschiedlicher Bildstrategien Dürers, das zu diesem Zeitpunkt weder in den Niederlanden noch in Deutschland oder Italien seinesgleichen findet. Dürer berücksichtigt nicht allein unterschiedliche Persönlichkeiten seiner Auftraggeber, sondern passt seine Bildnisse auch formal an deren beabsichtigte Funktionen an. In dem ebenfalls 1499 datierten *Porträt des Oswolt Krel* weicht Dürer wesentlich vom Schema der Tucher-Bildnisse ab.²² Der Faktor der Großen Ravensburger Handelsgesellschaft in Nürnberg erscheint in beinahe Halbfigur im Dreiviertelprofil nach links gewandt vor monochrom rotem Behang. Krel schließt mit einer Hand den Pelzsaum vor der Brust, die andere Hand ruht auf dem Bildrahmen. Anders als auf niederländischen Porträts, in denen das Brüstungsmotiv regelmäßig auftaucht, präsentiert Dürer den Auftraggeber in Halbfigur.²³ Die Nahsicht der Tucher-Bildnisse, die auf die Physiognomie zielte, ist hier durch den distanzierten Blick auf den Oberkörper des Porträtierten ersetzt, der neben dem Gesichtsausdruck auch dessen Haltung ins Visier nimmt und damit auf die Wiedergabe der Persönlichkeit zielt. Krels imposante Erscheinung, die selbstbewusst den Blick des Betrachters sucht, hing wohl mit Dürers Selbstbildnis des Vorjahrs zusammen. Der Künstler traf mit seinem informell anmutenden Selbstbildnis den Geschmack des Kaufmanns und regte wohl den Auftrag an. Neu und selbst in den Niederlanden in dieser Form ohne Parallele ist der schmale Landschaftsstreifen mit baumbestandenem Flusslauf, der unvermittelt links an das rote Tuch anschließt; Dürers Verzicht auf Architekturdetails verunklart dabei das Verhältnis von Raum und Landschaft und es ist die Andeutung des Schattens auf dem roten Hintergrund, die den Eindruck von Räumlichkeit erzeugt.

Die Dreiviertelansicht im Brustausschnitt, mitunter zur Halbfigur erweitert, sowie die mit dem Rahmen zusammenfallende Brüstung, auf der wahlweise Hände und Arme aufliegen und schließlich ein monochromer Hintergrund mit Landschaftsausblick: Diese Bestandteile altniederländischer Bildnisse sind die Zutaten von Dürers Porträts vor der zweiten italienischen Reise.

Während des zweiten Italienaufenthalts wandelt sich Dürers Porträtauffassung. Ganz wesentlich trug hierzu der Auftrag für das *Rosenkranzfest* (Abb. 42) bei, für das man ihm in Venedig nun auch als Maler Anerkennung zollte.²⁴ Dürer bereitete das für San Bartolomeo, die Kirche der deutschen Kaufleute in Venedig, bestimmte Gemälde in zahlreichen Studien- und Porträtzzeichnungen vor und setzte sich zugleich ausgiebig mit der Bildgattung »Porträt« auseinander. Die Bildnisse, die Dürer in Venedig schuf, nehmen Prinzipien seiner künftigen Porträts vorweg und sind in ihrer Konzentration auf das Antlitz selbst noch für seine Bildnisse aus der Zeit der niederländischen Reise vorbildlich. Dürers venezianische Porträts sind verhältnismäßig kleinformatig, konzentrieren sich auf das meist von leicht

erhöhtem Standpunkt dargestellte Antlitz; der neutrale Hintergrund kontrastiert mit dem Gesicht, wobei die Lichtführung entscheidend zum plastischen Eindruck der Malerei beiträgt. Konsequenterweise verzichtet Dürer auf die Darstellung von Armen und Händen sowie auf Landschaftshintergründe. Hierin manifestiert sich der Einfluss der späten Bildnisse des von Dürer bewunderten Giovanni Bellini, doch sollte man vor allem auch den Geschmack seiner deutschen Auftraggeber berücksichtigen, die in Venedig ihre Bildnisse zwar bei Dürer bestellten, sich geschmacklich aber an der Malerei der Lagunenstadt orientierten.

Das *Bildnis des Burkhard von Speyer* (Abb. 47; Kat. 6) veranschaulicht, wie Dürer sich in der farblichen Gestaltung von Inkarnat und Haaren an venezianischen Bildnissen orientiert und die Gesichtszüge scharf konturiert. Die äußerste Konzentration auf das Antlitz bedingt, dass die Physiognomie besonders plastisch wirkt: Die markante Kinnpartie, die vollen Lippen und die Nase dominieren das Erscheinungsbild und scheinen hierin das 1521 datierte *Bildnis des Bernhard von Reesen* (Abb. 224; Kat. 10) vorwegzunehmen. Hier wie auch in Dürers Bildnissen zweier Venezianerinnen in Wien und Berlin²⁵ nimmt das Haupt den bei Weitem größten Teil der Malfläche ein, wobei Dürer insbesondere das mit subtilen Lasuren aufgebaute Wiener Frauenbildnis (Abb. 48) wohl auf der Basis seiner eigenen Proportionsstudie gestaltet zu haben scheint.

Unter den venezianischen Bildnissen Dürers nimmt das 1506 datierte Männerbildnis in Genua (Abb. 225; Kat. 7) eine Sonderstellung ein. Das Format ist größer und auch die Darstellung unterscheidet sich durch die Haltung des Porträtierten, der den Betrachter selbstbewusst aus dem Bild anblickt; die Monumentalität des Bildnisses erinnert dabei weniger an Bellini als vielmehr an Lorenzo Lotto.

Dass Dürer nicht nur in Italien, sondern, wie das 1507 datierte Wiener Männerbildnis zeigt,²⁶ auch in Nürnberg nach seiner Rückkehr dieser Bildnisform treu bleibt, findet seine Erklärung womöglich darin, dass der Fokus auf das Antlitz seinem eigenen Werkprozess entgegenkam, der von der konzentrierten Porträtskizze zum vollendeten Gemälde führte. Vor allem die Porträtskizzen Dürers, so etwa die wohl in dieser Zeit entstandene Kohlezeichnung mit dem Antlitz eines Afrikaners²⁷ oder die beiden 1515 datierten Kohlezeichnungen mit der Büste zweier Schwestern in Berlin und Stockholm²⁸, folgen dem Typus der venezianischen Bildnisse. Auch die zahlreichen Zeichnungen, auf denen Dürer während seiner niederländischen Reise Freunde, Gastgeber und Begegnungen porträtierte, verbleiben – ungeachtet ihres Formats und des Zeichenmediums – innerhalb des damals in Venedig entwickelten Schemas.

Nach der Rückkehr aus Italien hatte Dürer keinen Mangel an Aufträgen, nur vereinzelt entstanden Porträts. Mehrere meist mit Kohlestift ausgeführte Blätter veranschaulichen, dass Dürer auch in dieser Zeit Bildnisse und Charakterstudien zeichnete, wobei ihm oft Mitglieder der eigenen Familie als Modelle dienten.²⁹ 1516 malte Dürer das Bildnis eines Geistlichen auf Pergament und wählte für dessen nach links gewandtes Antlitz einen grünen Hintergrund.³⁰ Das Porträt ähnelt dem zehn Jahre älteren *Bildnis eines jungen Mannes* (Abb. 225; Kat. 7), das Dürer in Venedig schuf und sich dabei an Lorenzo Lotto orientierte. Im selben Jahr entstand auch Dürers Bildnis des 82-jährigen Michael Wolgemut, nicht auf Bestellung, sondern aus eigenem Antrieb.³¹ Es zeigt den greisen Maler, der eine Haarhaube trägt, nach rechts gewandt im Dreiviertelporträt vor grünem Hintergrund. Fast die gesamte Bildfläche wird durch das in leichter Aufsicht gezeigte Gesicht eingenommen, das Dürer lediglich um Hals- und Schulterpartie ergänzt; die dem Bildnis dadurch innewohnende Konzentration auf die Physiognomie schafft eine Unmittelbarkeit, die wiederum an seine venezianischen Bildnisse erinnert.

Dürers Porträts entstehen nach der Rückkehr aus Venedig dennoch im Schatten der grafischen Arbeiten wie der Kleinen Passion, der Meisterstiche sowie der grafischen Großprojekte Kaiser Maximilians.³²

Dies ändert sich 1518. Der Künstler nahm damals als einer der offiziellen Vertreter Nürnbergs an dem im Sommer zu Augsburg einberufenen Reichstag teil, an dem die Eliten

Abb. 224 (re. S.) Albrecht Dürer, *Bildnis des Bernhard von Reesen*, 1521. Eiche, 45,5 x 31,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, 1871

22 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, Inv. WAF 230. Anzelewsky 56.

23 Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 236–259, Nr. 3; Schütz 2011b, S. 79; Schmidt 2018, S. 209, Nr. 24.

24 Anzelewsky 93.

25 Anzelewsky 92, 95; Strieder 2012, S. 114 ff., 236, Abb. 131–132.

26 Anzelewsky 99; Christof Metzger, in: Ausst.-Kat. Wien/München 2011/12, S. 89, Nr. 41.

27 Winkler 431; Strauss 1508/24; Marie Luise Sternath, in: Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 386 f., Nr. 127. Christof Metzger und Julia Zaunbauer, in: Ausst.-Kat. Wien 2019/20, S. 176, 179, Nr. 63.

28 Winkler 361, 362; Strauss 1515/52–53; Hans Mielke, in: Anzelewsky/Mielke 1984, S. 81 f., Nr. 78; Ebd., in: Ausst.-Kat. Basel/Berlin 1997/98, S. 154 f., Nr. 10.27; Heinz Widauer, in: Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 482 f., Nr. 169.

29 Dürer skizzierte Bildnisse nun mit Kohle, so wie bei dem Bildnis der kranken Mutter in Berlin. Dazu Winkler 559; Strauss 1514/11; Fedja Anzelewsky, in: Anzelewsky/Mielke 1984, S. 82 f., Nr. 79; Michael Roth, in: Ausst.-Kat. Berlin 2006, S. 24 f., Nr. 1.

30 Anzelewsky 133; Hand 1993, S. 61–66; Strieder 2012, S. 242, 245, Abb. 284.

31 Anzelewsky 132; Löcher 1997, S. 210–212; Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 416–429, Nr. 10; Strieder 2012, S. 242, 244, Abb. 283; Manuel Teget-Welz, in: Ausst.-Kat. Nürnberg 2019/20, S. 155–157.

32 Schauerte 2001, S. 87–104; Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 448–468; Ausst.-Kat. Wien 2012/13, S. 258 f.; Ausst.-Kat. Wien 2019/20, S. 386–391.





DIE „QUERFORMATIGE PASSION“ IM KONTEXT

Albrecht Dürers späte Passionszeichnungen

Dana E. Cowen

Wie unzählige nordeuropäische Künstler im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert bildete auch Albrecht Dürer im Laufe seiner Karriere immer wieder Szenen aus dem Leidensweg Christi ab. Alle vier Evangelien schildern in der Passionsgeschichte die letzten Lebenstage Jesu vom Verrat bis zur Grablegung. Neben Gemälden, Einzelstichen und isolierten Zeichnungen schuf Dürer zu diesem Thema vier vollständige Zyklen, von denen er drei veröffentlichte: Die *Große Passion* (1497–1511), die *Grüne Passion* (1504), die *Kleine Passion* (um 1509–1511) und die *Kupferstich-Passion* (1507–1513) bezeugen über einen langen Zeitraum in einer großen Bandbreite von Medien seine verschiedenen stilistischen Ansätze und seine konzeptuell und visuell jeweils anderen Auslegungen der Leidensgeschichte Christi.

Nach der Fertigstellung seiner *Kupferstich-Passion* entstand zunächst nur eine Handvoll Kompositionen zu diesem Themenkreis. Während seines Aufenthaltes in den Niederlanden kam Dürer jedoch mit erneutem Elan darauf zurück. Es entstanden mehrere Einzelzeichnungen wie die *Kreuzigung* von 1521 (Abb. 239; Kat. 71) und die *Beweinung* (Abb. 240; Kat. 72), die mit ihrem Hochformat und ihrer Andachtsfunktion seinen älteren Darstellungen ähneln. Darüber hinaus begann er jedoch eine Reihe querformatiger Zeichnungen mit Passions-szenen, für die sich keine Parallelen unter seinen sonstigen Passionsbildern finden. Sie spiegeln einen tief greifenden Wandel seiner Sicht der Leidensgeschichte.

Von diesem Zyklus sind elf Zeichnungen aus der Zeit von 1520 bis 1524 erhalten. Sie schildern vier Episoden der Passionsgeschichte; in der Reihenfolge der Ereignisse: ein *Abend-mahl*, viermal *Christus am Ölberg* (Abb. 241–242; Kat. 49, 66), zwei *Kreuztragungen* (Abb. 243–244; Kat. 50) und drei *Grabtragungen* (Abb. 245–246; Kat. 67). Eine Zeichnung von 1524 mit dem Sujet der *Anbetung der Könige*, das normalerweise nicht Teil von Passionsfolgen ist, wird von

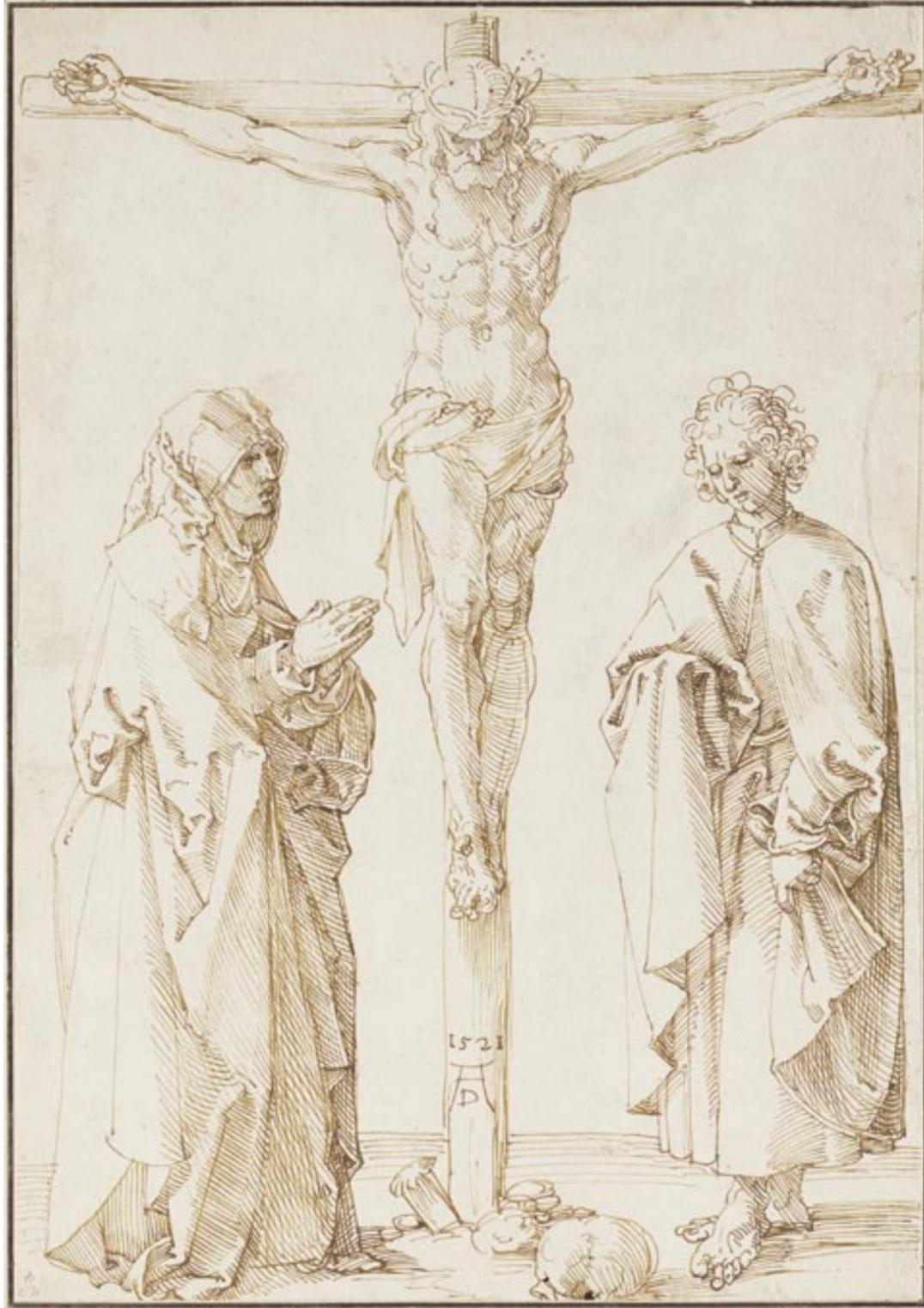


Abb. 239 Albrecht Dürer, *Die Kreuzigung Christi*, 1521. Feder in Braun, 323 x 222 mm. Albertina, Wien, 3169



Abb. 240 Albrecht Dürer, *Die Beweinung Christi*, 1521. Feder in Braun, 290 x 210 mm. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Meta and Paul J. Sachs, Cambridge MA, 1965.339



einigen Autoren als Auftakt zum gesamten Zyklus betrachtet.¹ Eine Zeichnung der *Grabtragung* (Abb. 249; Kat. 235) gilt als Kopie nach einem verschollenen Original oder einer Werkstattstudie. Drei weitere Passionszeichnungen aus derselben Periode sind eng mit diesem Zyklus verwandt: eine unvollendete *Kreuztragung* (Abb. 248; Kat. 96), deren Komposition die entsprechende Szene in den Uffizien (Abb. 243) erweitert, eine *Grablegung* oder *Salbung Christi* (Abb. 247; Kat. 73) sowie eine *Beweinung* in der Bremer Kunsthalle, die als einzige Zeichnung dieser Gruppe mit Kreide ausgeführt ist.²

Mehrere dieser querformatigen Passionszeichnungen erwähnt Dürer in seinem Reisetagebuch aus den Niederlanden. Im Mai 1521 notierte er etwa: »Jch hab 3 ausführung [Kreuzwegszenen] und 2 ölberg auff 5 halb pogen gerissen.«³ Dieser Eintrag bezieht sich vermutlich auf die beiden gezeichneten Florentiner *Kreuztragungen* von 1520 (Abb. 243–244), eine weitere, augenscheinlich verschollene Zeichnung zum selben Sujet sowie die beiden Ölbergzeichnungen von 1520 und 1521 (Abb. 241–242). Vielleicht handelte es sich um Vorstudien für eine neue Holzschnitt-Passion, auch wenn Dürer letztlich nur eine modifizierte Version seiner *Abendmahl*-Zeichnung von 1523 veröffentlichte.

Dass er den Zyklus nicht abschloss, kann verschiedene Gründe gehabt haben. Zum einen war ihm in dieser Zeit wohl eher an der Fertigstellung seiner theoretischen Schriften und anderer Großprojekte gelegen.⁴ Vielleicht schränkten ihn altersbedingte oder gesund-

Abb. 241 Albrecht Dürer, *Christus am Ölberg*, 1520. Feder in Braun, 209 x 279 mm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, 1978–11

¹ Die einzelnen Zeichnungen der *Querformatigen Passion* sind im Besitz folgender Museen und Sammlungen (in alphabetischer Reihenfolge): Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, *Christus am Ölberg*, KdZ 17 (Winkler 803; Strauss 1521/19); Florenz, Uffizien, *Kreuztragung*, Inv. 1077 E (1520, Winkler 794; Strauss 1520/38), *Kreuztragung*, Inv. 1078 E (1520, Winkler 793; Strauss 1520/37), *Grabtragung*, Inv. 1069 E (1521, Winkler 795; Strauss 1521/17); Frankfurt am Main, Städel Museum, *Christus am Ölberg*, Inv. 695 (1521, Winkler 798; Strauss 1521/20), *Christus am Ölberg*, Inv. 694 (1524, Winkler 891; Strauss 1524/4), Kopie

Abb. 242 Albrecht Dürer, *Christus am Ölberg*, 1521. Feder in Graubraun, 206 x 293 mm. Städel Museum, Frankfurt am Main, 695 recto

nach Dürer, *Grabtragung*, Inv. 716 (Winkler 799; Strauss 1521/18); Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, *Christus am Ölberg*, Inv. 1978-11 (1520, Winkler 797; Strauss 1520/39); Nürnberg Germanisches Nationalmuseum, *Grabtragung*, Inv. St. Nbg. 12589 (1521, Winkler 796; Strauss 1521/16); Wien, Albertina, *Abendmahl*, Inv. 3178 (1523, Winkler 889; Strauss 1523/14), *Anbetung der Könige*, Inv. 4837 (1524, Winkler 892; Strauss 1524/5). – Heinrich Wölfflin und Erwin Panofsky hielten die gezeichnete *Anbetung* aus Dürers Spätwerk für das »Präludium« zum ganzen Zyklus. Siehe Wölfflin 1984, S. 258; Panofsky 1955, Bd. 2, S. 218.

heitliche Beschwerden ein oder er scheute sich vor der Veröffentlichung von Andachtsbildern in einer Phase religiöser Umwälzungen.⁵ Künstlerisch gesehen könnte die Existenz mehrerer Versionen derselben Episoden auf unerwartete Probleme bei der Gestaltung der Erzählung im Querformat hindeuten. Womöglich war Dürer auch mit dem Ergebnis so unzufrieden, dass er die Arbeit daran abbrach.⁶

Bei jedem Themenkomplex unterscheiden sich die Zeichnungen hinsichtlich Stil, Ausführung, Figurengröße und Standpunkt des Betrachters. Die detailliertere der beiden Kreuztragungszeichnungen in den Uffizien (Abb. 244) ist durchstrukturiert und mit dichten, gleichförmigen Parallel- und Kreuzschraffuren kontrolliert ausgearbeitet. Die andere Zeichnung (Abb. 243) wirkt dagegen durch die nur angedeuteten Elemente flüchtiger und unfertiger. Ähnliche Unterschiede finden sich auch zwischen den beiden Ölbergzeichnungen von 1520 und 1521 (Abb. 241–242). Die Kreuzschraffuren zur Wiedergabe tiefer Schatten, vor allem bei den Kleidern der Jünger, erinnern in der Version von 1520 (Abb. 241) an Dürers Kreuztragungszeichnungen aus demselben Jahr (Abb. 243–244). Gleichförmiger ist die Linienführung dagegen beim späteren *Christus am Ölberg* (Abb. 242); dort sind die Formen mit parallelen Strichen und einheitlicher Schraffur modelliert wie auch bei anderen Zeichnungen aus dem Jahr 1521. Überdies finden sich in analogen Kompositionen unterschiedliche Größenverhältnisse und Augenpunkte. Anstelle der direkten Frontalperspektive



DÜRERS BERÜHMTES BILDNIS DES HEILIGEN HIERONYMUS

Entstehung, Bedeutung und Rezeption

Astrid Harth, Maximiliaan P. J. Martens

* Grundlage für diesen Essay bilden die Forschungsarbeiten von Astrid Harth an der Universität Gent im Rahmen ihrer Dissertation zur Kopierpraxis in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Ihre Doktorarbeit, betreut von Koenraad Jonckheere und Maximiliaan P. J. Martens, wurde durch die Research Foundation Flanders (FWO) und das Metropolitan Museum of Art, New York, unterstützt. 1 Siehe Held 1931, S. 139 f.; Marlier 1954, S. 179–211; Jungblut 1967, S. 93; Rice 1985, S. 163–167; Anzelewsky 162; Mende 1999; Eichberger 2010, S. 162 f. 2 »Ich hab ein Hieronýmus mit fleiß gemahlt von öllfarben und geschenkt dem Ruderigo von Portugal [...]«. Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 166, Z. 233–235. Das Gemälde wurde zuerst in Justi 1888, S. 149, veröffentlicht.

Zu Dürers Aktivitäten in Antwerpen im Zeitraum zwischen August 1520 und Juli 1521 zählte auch die Anfertigung eines seiner einflussreichsten Gemälde, das zwei Generationen niederländischer Künstler faszinierte.¹ Es handelt sich dabei um ein Halbfigurenbildnis des hl. Hieronymus, gezeigt in Nahsicht als betagter Gelehrter, der auf einen Totenschädel weist (Abb. 282; Kat. 9). Als Bildträger verwendete Dürer in den Niederlanden erhältliches Eichenholz aus dem Baltikum. Das Werk wurde von Dürer für Rodrigo Fernandes de Almada von der portugiesischen Handelsniederlassung in Antwerpen geschaffen, dem er es Mitte März 1521 als Geschenk überreichte.² De Almada war in Antwerpen einer der engsten Freunde Dürers und wurde von ihm mindestens zwei Mal porträtiert, einmal auf einer Zeichnung (Abb. 185) und außerdem auf einem Gemälde (Abb. 228; Kat. 11).

Der hl. Hieronymus im Studierzimmer verblieb bis 1548 in Antwerpen.³ Nachdem Dürer Antwerpen im Sommer 1521 verlassen hatte, wurden in den Niederlanden wenige Jahre später in großer Anzahl Kopien und Varianten des Werks hergestellt. Die Werkstätten von Joos van Cleve (Abb. 283, 285; Kat. 152), Pieter Coecke van Aelst, Jan Sanders van Hemessen (Abb. 284; Kat. 166), Marinus van Reymerswale (Abb. 286–287; Kat. 209–210) sowie weiterer, anonymer Maler (Abb. 289; Kat. 238) spezialisierten sich auf die serielle Reproduktion von Dürers Gemälde.⁴ Der Großteil dieser Serienfertigung wurde wahrscheinlich in Antwerpen, der Handels- und Finanzmetropole Europas im 16. Jahrhundert, auf dem freien Markt vertrieben.

Dürers Gemälde für De Almada markiert einen radikalen Bruch mit der Tradition der Darstellung des hl. Hieronymus. Anders als die ikonografische Erfindung des Hieronymus

im Studierzimmer aus dem 15. Jahrhundert weist Dürers Gemälde kaum Bezüge zur spätmittelalterlichen Ikonografie des Heiligen auf, die dessen Leistungen als Gelehrter und Schöpfer der Vulgata sowie dessen Autorität als Kardinal und Kirchenvater herausstellte.⁵ Dürer verzichtete auf das traditionelle Format des Ganzfigurenbildnisses und ikonografische Motive wie das auffallende Kardinalsgewand, die das spätmittelalterliche Bild des Heiligen bestimmt hatten. Sein berühmter Kupferstich von 1514 (Abb. 288 und Kat. 126) ist ein gutes Beispiel für diese traditionelle Ikonografie, die den Heiligen in großer Konzentration schreibend an seinem Pult zeigt.⁶ Überall im Raum sind Attribute des hl. Hieronymus zu sehen: auf dem Tisch ein Kruzifix, im Vordergrund ein schlafender Löwe, auf einer Bank Bücher, auf dem Fenstersims ein Totenschädel und hinter ihm an der Wand neben einem Stunden-glas der Kardinalshut.

Auf dem Gemälde von 1521 sind nur Kruzifix, Pult, Bücher und Totenschädel beibehalten. Der Schädel ist jetzt zentrales Motiv und zwischen Lese-pult und Schreibutensilien auf dem Tisch des Heiligen platziert. In melancholischer Pose lehnt der Kirchenvater den Kopf an die rechte Hand und scheint beim Nachsinnen über ein aufgeschlagenes Manuskript in griechischer Schrift unterbrochen worden zu sein. Demonstrativ deutet er auf den Totenschädel, ein Bildmotiv, das für die andere verbreitete traditionelle Darstellung des hl. Hieronymus als Eremit in der Wüste charakteristisch war.⁷

Entstehung

Der Entstehungsprozess des *Hl. Hieronymus im Studierzimmer*, heute in Lissabon, ist zum Teil in Dürers Tagebuch dokumentiert sowie durch fünf überlieferte Vorstudien in schwarzer Tusche, weiß gehöht auf grauem Tonpapier (Abb. 290–294).⁸ Solcher vorbereitenden Skizzen auf farbigem Papier bediente sich Dürer erstmals während seiner Reise nach Venedig (1505–1507), um einzelne Motive einer Komposition herauszuarbeiten. Allem Anschein nach nutzte er dieses Verfahren bei Entwürfen für großformatige Auftragswerke, insbesondere für die Altartafeln des *Rosenkranzfestes* (1506) und des *Heller-Altars* (1507–1509).⁹ Für den kleinformatigen *Hl. Hieronymus* fertigte er separate Vorstudien zu beinahe jedem Kompositionselement an – dem Kopf des Heiligen, seinem ausgestrecktem linken Arm, dem hinweisenden Gestus des linken Zeigefingers, dem Lese-pult mit den Büchern und dem Totenschädel. Auf den Skizzenblättern deutete er Volumen mit großer Präzision durch die gewissenhafte Modulation von Licht und Schatten an; alles verweist auf eine Lichtquelle oben links auf dem Gemälde.

Die vorbereitenden Skizzen zur Physiognomie des Heiligen entstanden nach lebendem Modell. »Der man was alt 93 jor vnd noch gesunt vnd fermiglich zw antorff«, lautet Dürers Inschrift auf dem Blatt mit einer Studie des Kopfes (Abb. 291). In seinem niederländischen Reisebuch erwähnt Dürer, dass die Porträtsitzung in Antwerpen im Januar 1521 stattgefunden habe.¹⁰ Eine andere Zeichnung desselben Mannes, heute in Berlin (Abb. 290), lenkt die Aufmerksamkeit auf das gealterte, faltige Gesicht, vor allem aber auf dessen konzentrierten Blick. Ob diese spätere Version der Wiener Studie vorausgegangen ist oder ob beide während derselben Sitzung gefertigt wurden, ist schwer zu sagen.¹¹ Die Wiener Zeichnung ist jedenfalls in der Ausführung vollendeter und steht in engerer Beziehung zum Gemälde des hl. Hieronymus. Wobei hinzuzufügen ist, dass die Zeichnung später als bedeutendes eigenständiges Kunstwerk angesehen und von Hans Hoffmann kopiert wurde (Abb. 296; Kat. 167).¹²

Dürer zeigte großes Interesse an den physiologischen Merkmalen des Alterns in dem durch tiefe Furchen geprägten Gesicht, die er den jeweiligen Gesichtsmuskeln folgend modellierte. In der Berliner Version verleiht dies dem Dargestellten einen müden, kummervollen Gesichtsausdruck. Im Gegensatz dazu ist der Blick des alten Mannes auf der Wiener Skizze wach und konzentriert, worin sich, wie in der Inschrift des Blattes erwähnt, die geistige Kraft

3 Zur Zugänglichkeit von Dürers Gemälde in Antwerpen zwischen 1521 und 1548 siehe Mende 1999, S. 165.

4 Zu den Kopien und Varianten von Joos van Cleve siehe Hand 1990; Hand 1994; Hand 2004, S. 92–95, 160–162, Nr. 75–78, Abb. 94–95, 98, 142; Leeflang 2015, S. 171 f. Zu Pieter Coecke van Aelst siehe Marlier 1966, S. 254–257 (insbes. zur Turiner Version, S. 254 f., Abb. 199). Zu Jan van Hemesen siehe Wallen 1983, S. 37–45, 322 f., Nr. 57, Abb. 40. Zu Marinus van Reymerwale siehe Friedländer 1967–1976, Bd. 12, S. 40 f., 106 f., Nr. 162–166, Tafel 92 f.; Mackor 1995, S. 195 f.; Mackor 2017; Ausst.-Kat. Madrid 2021.

5 Zum ikonografischen Thema des hl. Hieronymus im Studierzimmer siehe Venturi 1924; Klapheck-Strümpell 1925/26; Meiss 1963; Pächt 1963; Meiss 1974; Ridderbos 1984, S. 15–40, 63–88; Howell Jolly 1983; Rice 1985, S. 87 ff., 104–108. Zum mittelalterlichen Andachtsbild des hl. Hieronymus siehe Jungblut 1967; Rice 1985, S. 23–48.

6 Schoch 70.

7 Zum ikonografischen Thema des hl. Hieronymus in der Wüste siehe Meiss 1974; Wiebel 1988. Das Motiv des Totenschädels tauchte in der Ikonografie des büßenden Hieronymus in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf, als die Hieronymiten in der Toskana eine feste institutionelle Basis erlangten. Ein frühes Beispiel ist Filippo Lippi, *Hl. Hieronymus als Bißser*, um 1435 (Altenburg, Lindenau-Museum). Siehe Wiebel 1988, S. 110 ff.; Jeon 2005, S. 31–46. Doch ist der Totenschädel als Attribut nicht immer abgebildet, wie beispielsweise Albrecht Dürer, *Hl. Hieronymus*, um 1496 (London, National Gallery, Abb. 177; Kat. 1).

8 Zu den Vorstudien siehe Matthias Mende, in: Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 503–511; Jeon 2005, S. 127–132; Julia Zaunbauer, in: Ausst.-Kat. Wien 2019/20, S. 414–417.

9 Zu Dürers Verwendung von Vorstudien auf getöntem Papier siehe Luber 2005, S. 77–109; Julia Zaunbauer, in: Ausst.-Kat. Wien 2019/20, S. 414–417.

10 »Jtem hab 3 stüber den mann geben, den ich conterfet hab.« Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 164, Z. 55–56.

11 Siehe Koschatzky/Strobl 1971, S. 384; Matthias Mende, in: Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 506; Jeon 2005, S. 128–131. Julia Zaunbauer nach (in Ausst.-Kat. Wien 2019/20, S. 417) sind die zwei Kopfstudien in Berlin und Wien nicht das Ergebnis dieser Modellsitzung:

»Keine der zwei erhaltenen, höchst aufwendig durchgearbeiteten Zeichnungen dürfte aber mit jener identisch sein, die Dürer bei dieser Gelegenheit ausführte; eher ist zu vermuten, dass er die Züge



Abb. 282 Albrecht Dürer, *Der hl. Hieronymus im Studierzimmer*, 1521. Eiche, 59,9 x 48,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon, 828 Pint

des alten Mannes ausdrückt. Auf dieser Zeichnung dagegen verzichtet Dürer auf die Intensität des direkt auf den Betrachter gerichteten Blicks zugunsten eines verhalteneren, nach unten gerichteten Blicks mit halb geschlossenen Augen, um damit den nach innen gerichteten Geisteszustand der Kontemplation des Heiligen anzudeuten. Außerdem bricht er den engen Rahmen des früheren Kompositionsschemas auf und zeigt Hieronymus in dem für ihn nach 1500 charakteristischen Format des Halbfigurenporträts.¹³

Für sein Gemälde (Abb. 282) entschied Dürer sich schließlich für den direkten, offenen Blick des hl. Hieronymus. Dies erhöht die Interaktion zwischen Heiligem und Betrachter, während die Geste der an den Kopf geführten Hand das zentrale Thema des Gemäldes unterstreicht: die Kontemplation von Tod und Sterblichkeit.

Ähnlich bildet Dürer auch den Totenschädel im Zentrum von Hieronymus' Meditationsübung auf sehr realistische Weise ab, ja fast als belebtes Objekt. Auf der Vorstudie (Abb. 293) liegt der Schädel auf der rechten Gesichtshälfte, sodass er auf dem Jochbein ruht und die Vorderseite senkrecht zur Bildebene steht. Proportionen und Anatomie des Schädels sind mit wissenschaftlicher Genauigkeit wiedergegeben.¹⁴ Die Stirn geht anatomisch korrekt ins Scheitelbein über und der Unterkiefer ist akkurat hinter dem Jochbein platziert, was darauf hinweist, dass die Zeichnung nach einem echten menschlichen Schädel gefertigt wurde.¹⁵ Auf dem Gemälde steigert Dürer die expressive Wirkung, indem er den Schädel leicht nach links dreht, um dadurch einen tieferen Einblick in die anatomische Struktur der rechten Augenhöhle zu ermöglichen. Die neue Position des Motivs erweitert auch dessen räumliches Potenzial, da der Schädel nun sowohl nach vorn zum Betrachter als auch nach hinten in den Bildraum hinein zum Heiligen weist. Dürer stellt eine direkte körperliche und psychologische Beziehung zwischen dem Gemälde und dem Betrachter her, indem er durch einzelne Kompositionselemente die Zweidimensionalität der Bildebene aufbricht.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Vorstudien und dem Lissabonner Gemälde ist auf dem Skizzenblatt mit Lesepult, Büchern und ovalem Behältnis zu erkennen (Abb. 294). Das ursprüngliche Konzept dieses Stilllebens wurde demnach von Dürer auf dem Gemälde modifiziert, indem er es am linken Rand der Komposition platzierte und beim Arrangement der Gegenstände auf das ovale Behältnis für die Schreibutensilien verzichtete.¹⁶ Er beschloss somit, die Darstellung des *Hl. Hieronymus im Studierzimmer* zugunsten einer dramatischen Nahaufnahme auf das Notwendigste zu reduzieren.¹⁷

Bedeutung

Bereits vor Dürers Gemälde war es üblich, dem hl. Hieronymus einen Totenschädel als Symbol der Buße beizugeben, als Verweis auf sein Wissen um sein eigenes, mit Sünde behaftetes sterbliches Sein und auf seine Bereitschaft, im Angesicht des Todes in der Nachfolge Jesu Buße zu tun.¹⁸ Darüber hinaus verweist das Motiv des Totenschädels als Symbol der Vergänglichkeit alles Irdischen auch auf die zur Askese auffordernden, mit moralischen Ratschlägen versehenen Briefe des Kirchenvaters, die er an seine Zeitgenossen – Geistliche, Freunde und römische Patrizier des 4. und 5. Jahrhunderts – richtete.¹⁹

Das Fehlen jeglichen traditionellen Bußsymbols wirft jedoch die Frage auf, was der Heilige vom Betrachter in Vorbereitung auf den eigenen Tod erwartet, um zur Erlösung zu gelangen. Wird er aufgefordert, dem historischen Hieronymus in ein asketisches Leben der Einsamkeit, des Schweigens, der Strenge und Kontemplation in der Wüste oder im Kloster, fernab der säkularen Welt, nachzufolgen? Soll er sich den Bußübungen des Gebets, der Beichte, des Fastens und der Selbstkasteiung unterziehen, wie es der historische Hieronymus selbst tat und seinen Zeitgenossen vorschrieb? Oder genügt es, lediglich die symbolische Botschaft von der Vergänglichkeit alles Irdischen anzuerkennen?

Abb. 283 (re. S.) Joos van Cleve, *Der hl. Hieronymus im Studierzimmer*, nach 1521. Eiche, 60,7 x 46,7 cm. Privatsammlung, Vereinigtes Königreich

des Porträtierten wie in vergleichbaren Fällen spontan, etwa in Kohle, festhielt. Für die dafür benötigte kurze Zeitspanne wäre auch der Betrag von drei Stübem, den das Modell erhielt und der der Höhe des oft von Dürer verteilten Trinkgelds entsprach, als Aufwandsentschädigung angemessen.

12 Zur sogenannten Dürer-Renaissance Ende des 16. Jahrhunderts, deren führender Vertreter Hoffmann war, siehe Bialostocki 1986; Bubenik 2013. Zu den gezeichneten Kopien Hoffmanns nach der Wiener Zeichnung des alten Mannes: Bodnár 1986, passim.

13 Panofsky 1955, S. 211. Siehe den Essay von Till-Holger Borchert in diesem Katalog, S. 347–348.

14 Jeon 2005, S. 133 f. Dürer hielt auch den Ohrkanal unter dem Schläfenbein fest. Auf dem Gemälde wurde diese wissenschaftliche Genauigkeit jedoch teilweise wieder aufgegeben, da die Nahtstellen zwischen dem Scheitelbein und dem Schläfenbein sowie zwischen dem Scheitelbein und dem Stirnbein nicht markiert sind.

15 Wie von Hans Rupprich angeführt, benutzte Dürer hierfür möglicherweise eines der beiden »todenköpfflein«, die er aus Köln mitgebracht hatte. Siehe Rupprich 1956–1969, Bd. 1, S. 160, Z. 90–91, 142–143 und S. 188, Anm. 312. Folgt man Hanho Jeon, handelte es sich bei diesen »todenköpfflein« dagegen um Amulette, siehe Jeon 2005, S. 134. Jedenfalls das zweite Exemplar war ein Amulett, denn es war aus Elfenbein gemacht worden und Dürer zahlte dafür nicht weniger als 1 Gulden, sehr viel mehr als die 2 Weißpfennig beim ersten »todenköpfflein«.

16 Laut Mende handelt es sich bei der ovalen Schachtel um ein *scrinium deitatis*, das heißt um ein Behältnis für die Hostien der Eucharistiefeier, siehe Matthias Mende, in: Ausst.-Kat. Wien 2003, S. 510. Rice (1985, S. 112) identifizierte auf Dürers Kupferstich des hl. Hieronymus von 1514 eine ovale Schachtel als Behältnis für die Hostien. Das Motiv befindet sich dort in der Nähe von weiteren Mariensymbolen wie einer mit einem Korken versehenen Karaffe und einem Rosenkranz.

17 Ringbom 1984, S. 48–71.

18 Wiebel 1988, S. 110 ff.; Jeon 2005, S. 31–46.

19 Zur Morallehre und den Briefen des hl. Hieronymus siehe Rice 1985, S. 12 ff., 23–83, Wiebel 1988, S. 20.

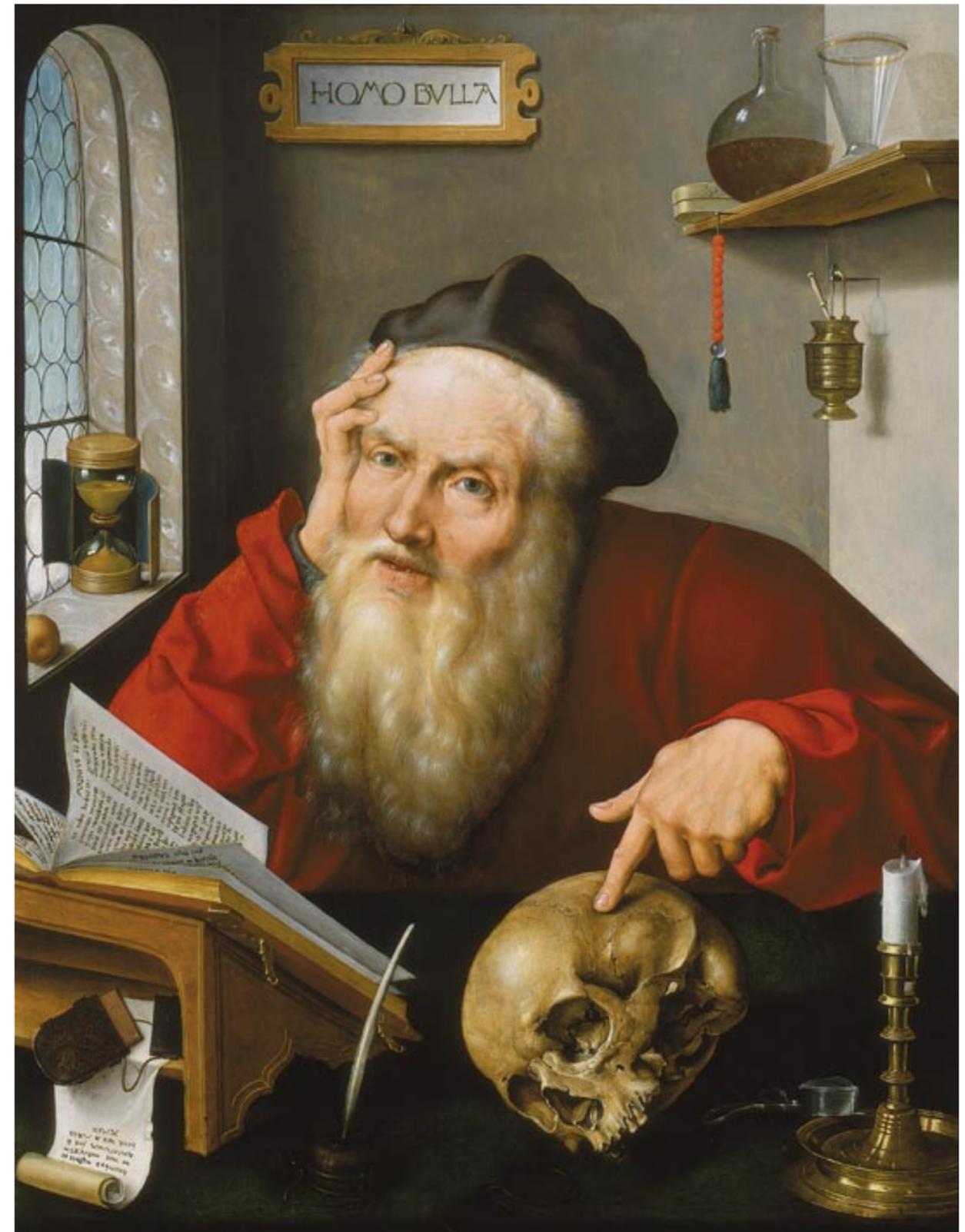




Abb. 284 Jan Sanders van Hemessen, *Der hl. Hieronymus im Studierzimmer*, um 1530–35. Eiche, 103 x 81 cm. KBC Art Collection Belgium, Museum Snijders & Rockox Haus, Antwerpen, 77.3



Abb. 285 Joos van Cleve, *Der hl. Hieronymus im Studierzimmer*, 1521. Eiche, 99,7 x 83,8 cm. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Howland Warren, Dr. Richard P. Warren, and Mrs. Grayson M.P. Murphy, Cambridge, 1961.26



DER EINFLUSS VON DÜRER-GRAFIK AUF DIE NIEDERLÄNDISCHE KUNST

Dagmar Preisung

In seiner 1931 veröffentlichten Freiburger Dissertation widmete Julius Held sich erstmals der Dürer-Rezeption in den Niederlanden. Seine Untersuchungen, in denen er wichtige Aspekte des Einflusses von Dürer-Grafik auf verschiedene niederländische Künstler herausarbeitete, erstreckten sich fast bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts und bezogen sich vornehmlich auf Malerei und Druckgrafik. Im Bereich der Skulptur verzeichnete er lediglich ein Beispiel.¹ Spätere Forschungen kritisierten den einseitigen Blick auf Dürer, der verschleierte, dass damals – vornehmlich in Antwerpen – ebenso Druckgrafik von anderen deutschen Künstlern, wie etwa Martin Schongauer, Lucas Cranach d. Ä., Hans Burgkmair d. Ä., aber auch niederländische Grafiken, vor allem solche des Lucas van Leyden, sowie Blätter von De' Barbari und italienische Grafiken nach Mantegna und Raffael zirkulierten.² Im Folgenden wird zwar die Optik wieder auf Dürer eingeschränkt, doch gilt es vor dem Hintergrund dieser in den Niederlanden präsenten Grafikproduktion, auch kurz die Frage anzusprechen, warum die Blätter Dürers sich so großer Beliebtheit erfreuten und von zahlreichen Künstlern rezipiert wurden. In diesem Beitrag wird nur der Einfluss seiner Grafiken auf die Malerei und die Skulptur betrachtet. Die Auswirkungen im Medium der Grafiken, die sich in den gesamten Niederlanden nachweisen lassen und von Motivübernahmen bis hin zu relativ getreuen Kopien reichen, können in diesem Rahmen nicht untersucht werden.³ Die Mehrzahl der malerischen Umsetzungen lässt sich in Antwerpen nachweisen. Eine Dürer-Rezeption in der Skulptur ist ebenfalls in der Scheldestadt feststellbar. Nicht nur die drei druckgrafischen Zyklen der Passion sowie das *Marienleben* fanden Eingang in niederländische, vor allem antwerpener, Werkstätten, sondern auch verschiedene Einzelblätter Dürers kursierten, einige davon bereits in der Frühzeit lange vor Dürers niederländischer Reise.

¹ Held 1931, S. 100.

² Goddard 2006, S. 125 f. Siehe hierzu auch den Essay von Joris van Grieken, S. 589–593.

³ Siehe dazu auch die Essays von Joris van Grieken, Christiaan Vogelaar und Larry Silver in diesem Katalog, S. 527–547; 549–564; 589–611. Zu Dürer-Kopien in der Grafiken auch Vogt 2008.



Abb. 333 Albrecht Dürer, *Adam und Eva*, 1504. Kupferstich, 251 x 192 mm. Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-OB-1155



Abb. 334 Jan Gossart, *Adam und Eva*, um 1510. Eiche, 56,5 x 37 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1930.26

