



ADA





1498
D. Albrecht Dürer
Inventio S. Johannis

Albrecht Dürer

AD

NORBERT WOLF

ALBRECHT
DÜRER

PRESTEL
MÜNCHEN • LONDON • NEW YORK

INHALT

VORWORT

EINFÜHRUNG

I

LEHR UND WANDERJAHRE

„Meine Lust trug mich mehr zu der Malerei“	27
Im Nürnberger Kunstbetrieb	34
Stationen der Gesellenwanderung	38
Erstmals in Italien – aber wann?	50
Zwischen Mimesis und Phantasie	57

II

DIE SIGNATUR DES GENIES

Eine Buchsensation: Die Apokalypse	81
Endzeit oder Aufbruch?	114
Ein neuer Apelles	117
Selbstbildnisse: das verschlüsselte Ich	123

III

„.... WIE WIRD MICH NACH DER SONNE FRIEREN“

Der neue Gelehrtenadel	135
Unterwegs nach Venedig: von Augsburg nach Kärnten?	137
Wieder in Venedig	138
Das Rosenkranzfest	146
Aus der Werkstatt eines Meisters	148
Domestizierte Sexualität	156

IV ZWISCHEN PFLICHT UND KÜR

- Die „Kaiserbilder“ 167
Im Dienste Maximilians 167
Verinnerlichte Kunst 173
Ein Reiter, ein Heiliger und die Melancholie 174

V MEISTERWERKE DER SPÄTEN JAHRE

- Uomo Universale 187
Die Linie als Ausdrucksspur 188
Der grandiose Porträtiest 192
Die Vier Apostel 199

VI DER THEORETIKER

- Die Relativität der Schönheit 211

VII „VON SEINER HERRLICHEN KUNST SIND ALLE LANDE ERFÜLLT“

- Der Nachruhm 221

KATALOG DER ERHALTENEN GEMÄLDE 224

LITERATUR 286



28 ALBRECHT DÜRER
Hof der Burg zu Innsbruck, 1494
Wasserfarben
27 x 36,8 cm
Wien, Grafische Sammlung Albertina



fahrt nach Rom. Joos Ammann von Ravensburg arbeitete 1451 in Genua, Hans Multscher war vermutlich 1456 zu künstlerischen Studien in Norditalien, um dieselbe Zeit auch Michael Pacher.³¹ Mehr als sie alle schien aber Dürer getrieben von dem Wunsch, Italien als das Eldorado einer neuen Kunst zu erleben. An Ort und Stelle wollte er die Bildwelt der Renaissance, von der ihm Grafiken eine Ahnung vermittelt hatten, aufsaugen. Als Reiseziel bot sich Venedig an, wohin Nürnberg intensive Handelsbeziehungen unterhielt. In Nürnberg selbst war im September 1494 die Pest ausgebrochen. Dürer verließ die Stadt; ohne Agnes – was in der Biografik zahlreiche Spekulationen über das kühle Verhältnis schon unter den Frischvermählten auslöste. Dürer hätte auf der Flucht vor der Seuche nicht gleich die Alpen überqueren müssen, aber er benutzte den Anlass, um ins Land seiner künstlerischen Sehnsüchte aufzubrechen.

Ist das alles richtig?

Dass sich Dürer 1494/95 erstmals in Venedig aufhielt, scheint bewiesen durch einen Brief, in dem er am 7. Februar 1506, während seiner zweiten Venedigreise, berichtet, „das Ding“, das ihm vor elf Jahren (also 1495) hier so gut gefallen habe, gefalle ihm jetzt überhaupt nicht mehr.³²

Neuerdings wurden freilich ernstzunehmende Einwände laut. Katherine Crawford Luber äußerte Zweifel am ersten Venedigbesuch Dürers, da zwischen 1494 und 1505 keine Veränderung in seiner Malweise oder Technik

28a ALBRECHT DÜRER
Innsbruck von Norden, um 1496/97
 Aquarell, Spuren von Deckfarben, mit Deckweiß gehöht
 12,7 x 18,7 cm
 Wien, Grafische Sammlung Albertina

auftrat, die Rückschlüsse auf eine Begegnung mit venezianischer Kunst zuließe.³³ Außerdem sei das Fehlen beweiskräftiger Bildmotive auffällig. Tatsächlich finden sich damals neben den Aquarellen von Innsbruck und Trient keine weiteren Städteansichten!

Die erste Venedigreise in Bausch und Bogen abzulehnen, dürfte indes falsch sein. Zu viele Indizien sprechen für sie. Rainer Schoch erinnert an frühe Zeichnungen nach Vorbildern Lorenz di Credis (eines Mitglieds der Florentiner Verrocchio-Werkstatt und eines geflissentlichen Nachahmers Leonards, der sich längere Zeit in Venedig aufhielt), an Arbeiten Pollaiuolos und anderer Quattrocentisten, die Dürer kaum in Nürnberg hätte sehen können. In Frage steht aber das Datum der Reise.

Dürer hat nämlich in einem Aquarell die Vedute Innsbrucks festgehalten. Der Blick fällt ungefähr in der Mitte auf den von einem Baugerüst umgebenen Wappenturm (Abb. 28). Dessen Vorgänger war 1494 abgebrannt, der anschließend in Bau befindliche steile Holzhelm wurde, wie



Ulrich Großmann eruierte, nicht vor 1496, eventuell sogar erst 1497 aufgesetzt. Dürer kann also keinesfalls vor dem Sommer 1496 einen eingerüsteten Wappenturm gezeichnet haben – die Konsequenzen für eine Neudatierung der ersten Venedigreise sind klar: Sommer/Herbst 1496, einschließlich vielleicht des Frühjahrs 1497!³⁴ Dass Dürer 1505 den einschlägigen Venedigbesuch etwas früher ansetzte, wäre eines jener Versehen, die auch bei anderen Rückblicken des Künstlers vorkamen.³⁵

Die Neudatierung bringt, soweit ich sehe, keine Veränderung in der Chronologie des Dürerschen Œuvres mit sich. Das größte Problem wirft noch die getuschte Federzeichnung eines riesigen Hummers auf, die von Dürer signiert und auf 1495 datiert ist: Da diese Tieregattung vorwiegend in der Adria anzutreffen ist, habe Dürer das Exemplar in Venedig gezeichnet, so ein neuerer Katalogbeitrag. Doch beweiskräftig ist das meines Erachtens nicht, Naturstudien sind in der Renaissance oft genug durch Vorlagenblätter verbreitet worden.³⁶

Dass Dürer in der 1494 datierten Zeichnung *Tod des Orpheus* (Abb. 29) den mittelmäßigen Kupferstich eines norditalienischen Stechers aus dem Umkreis Andrea Mantegnas, dass er im gleichen Jahr Mantegnas Kupferstiche *Bacchanal mit Silen* sowie *Kampf der Meergötter* (Abb. 30) aus dem Medium der Druckgrafik in Zeichnungen „übersetzte“ und modellierend „verbesserte“³⁷ – nachdem er vorher die Konturen durchgepaust hatte –, ließe sich als Propädeutikum in Sachen „Renaissance“ vor Reiseantritt interpretieren. Und könnte Dürer nicht den um 1496 entstandenen Kupferstich *Der verlorene Sohn* (Abb. 33), den Vasari in der Zweitaufgabe seines monumentalen VitenWerks 1568 als eine der bemerkenswertesten grafischen Arbeiten des Deutschen rühmte (mit „Scheunen nach Art

29 ALBRECHT DÜRER
Tod des Orpheus, 1494
 Federzeichnung in Braun
 28,8 x 22,5 cm
 Hamburg, Kunsthalle

Mitte
 30 ANDREA MANTEGNA
Kampf der Meergötter (rechter Teil eines zweiteiligen Kupferstiches),
 1493 (?)
 Druckgrafik
 30,2 x 42,5 cm

31 ALBRECHT DÜRER
Kampf der Meergötter, 1494
 Federzeichnung in Braun
 29,2 x 38 cm
 Wien, Grafische Sammlung Albertina

Rechte Seite
 32 ALBRECHT DÜRER
Kampf der Meergötter, Detail: Dreiergruppe links, 1494



Werdemühle F.A.







bon Schiffe gelandet, aus dem Indischen Ozean kommend und ein Nashorn an Bord. Die Beschreibung und vielleicht auch eine Skizze dieses in Europa unbekannten Tiers aus der Hand eines Augenzeugen, eines deutschen Kaufmanns, erreichte Wochen später Nürnberg. Dürer schuf danach eine Zeichnung und einen Holzschnitt, die beide „überlebten“. Das echte Nashorn dagegen, als Geschenk für den Papst nach Rom verfrachtet, erstickte bei einem Schiffbruch. Obwohl also Dürer bei der Wiedergabe weitgehend auf seine Einbildungskraft angewiesen war (denn allzu aussagekräftig dürfte die Skizze des Kauf-

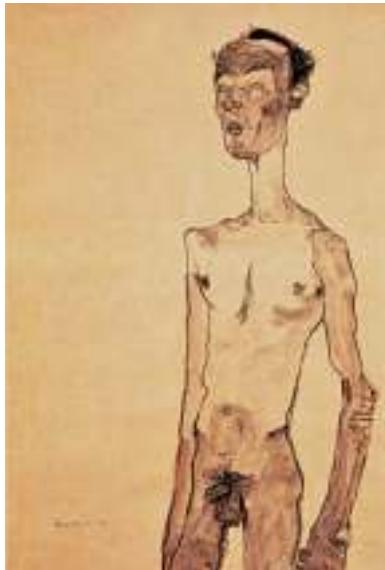
42 ALBRECHT DÜRER
Feldhase, 1502
Aquarell und Deckfarben auf Papier, Pinsel mit Deckweiß gehöht
25 x 22,5 cm
Wien, Grafische Sammlung Albertina

manns, sofern es sie überhaupt gab, nicht gewesen sein), steigerte er sich in eine scheinbar mimetische Präzision hinein, die mehr als zweieinhalb Jahrhunderte lang das zoologische „Image“ dieses Tieres prägte. Gewiss, die wie montiert wirkende knöcherne, schuppige, schorfige Haut



43 ALBRECHT DÜRER
Ein Turnierhelm für Das „Deutsche Geſtech“, um 1498 oder um 1501
Feder in Braun, Aquarell
42 x 26,5 cm
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
[Inv.Nr. R. F. 5640]

Folgende Seiten
44 ALBRECHT DÜRER
Rhinocerus (Das Rhinoceros), 1515
Holzschnitt und Typendruck
21,2 x 30 (ohne Text) cm
London, British Museum



Diese psychologische Erklärung findet sich ebenso in der Dürer-Literatur wie die Behauptung, der Gestus der den Kopf stützenden Hand verrate den Melancholiker. Thürlemann zweifelt daran und fragt, warum denn ein offensichtlich aufrecht gehaltener Kopf einer solchen Stütze bedürfe! Stattdessen schirme die Hand das von links einfallende Licht ab, damit der Zeichner seine Phisiognomie im Spiegel besser studieren könne. Der Autor folgert daraus überzeugend die selbstreflexive Aussage des Blattes: Dürer zeichnet nicht einfach sein Gesicht, er gibt sich als Sehenden wieder.¹⁰⁹

Gegenstimmen gegen die Theorie, Dürer habe sich seit jungen Jahren als Melancholiker verstanden, blieben selten. Die Deutungshoheit dieser Aussage erstreckte sich natürlich auch auf die Zeichnung *Selbstbildnis als Melancholiker* (Abb. 79). Ein solcher Titel beruft sich auf den Fingerzeig der fast nackten Gestalt, der die Position der Milz markiert, sowie auf die Beschriftung, es tue dem Porträtierten an dieser Stelle weh: Die Milz aber galt seit der antiken Humoralpathologie als Quelle krankhafter Melancholie. Zugleich habe Dürer – wie im Münchner Selbstporträt – die *imitatio Christi* vollzogen, indem er am eigenen Leib einen Punkt bezeichne, der – freilich nur sehr ungefähr, wie ich hinzufüge – mit der Seitenwunde Christi identisch sei.¹¹⁰ Das allerdings mit dem Künstler-Temperament der Melancholie in Zusammenhang zu bringen, ist nicht überzeugend. In der Weimarer Zeichnung *Selbstbildnis als Akt* (Abb. 81) wird Dürer zum Akteur auf erotisch bespielter Bühne. Dieses erste Selbstporträt eines nackten Künstlers wirkt verstörend, weil das Geschlechtsorgan „aufdringlich“ die ästhetische Grenze tangiert. Ist das abnorm, geradezu krankhaft große Scrotum ein Hinweis darauf, dass Dürer Syphilitiker war, drückt es „zumindest“ seine Angst vor diesem Schicksal aus? Und was besagt jene zeichnerisch

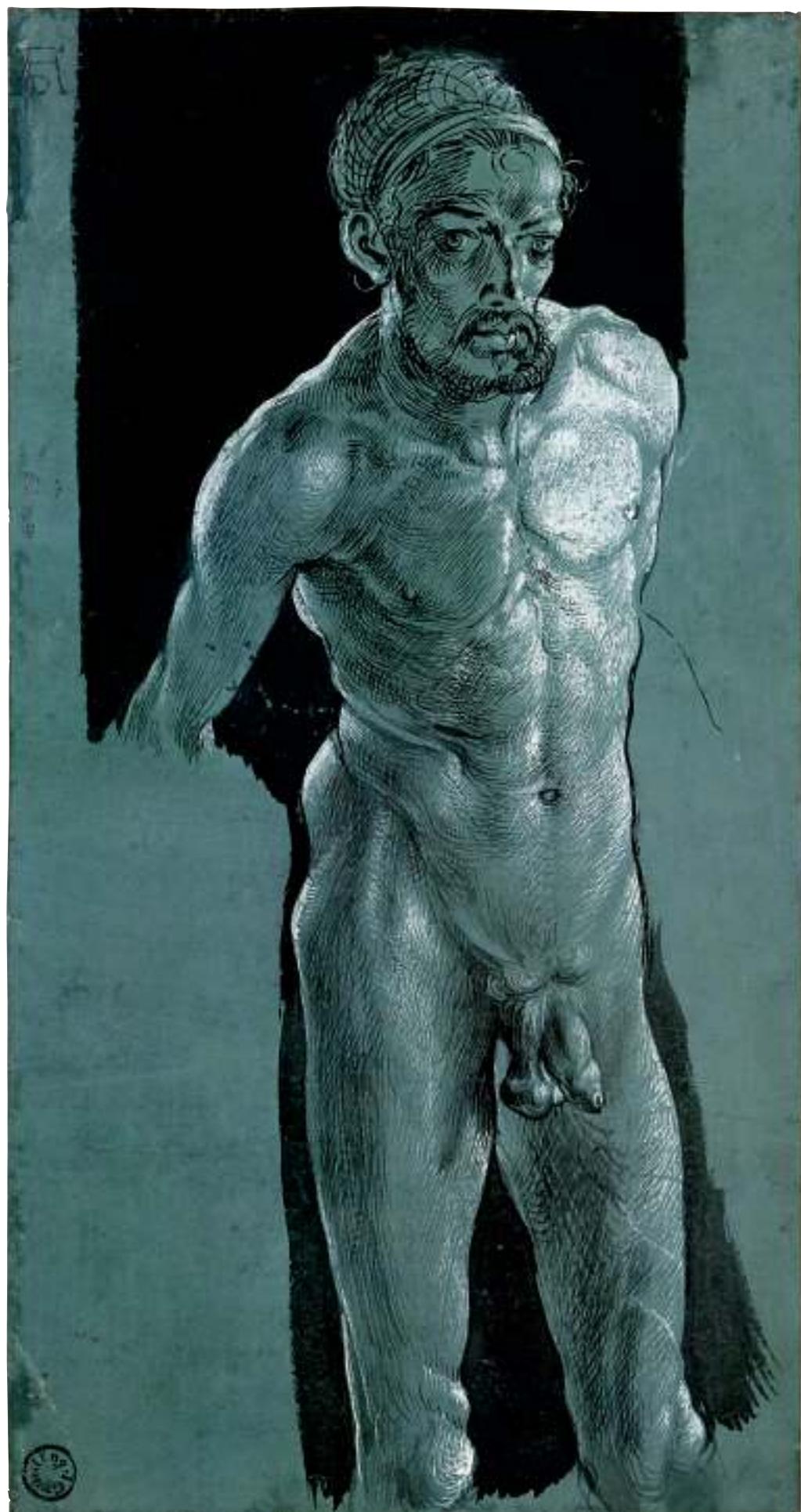
betonte Stelle am rechten Rippenbogen: Ist sie zufällige Strichhäufung oder assoziiert sie die Seitenwunde Christi? Wenn ja, verknüpft Dürer dann sein Künstlerschicksal mit dem Opferschicksal Christi?¹¹¹ Oder verkörpert das Blatt doch „nur“ eine, vielleicht sogar narzisstische Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper zu Studienzwecken? Wie auch immer, Expressionisten wie Egon Schiele haben diesen zu Beginn des 20. Jahrhunderts oft publizierten Dürer-Akt als Vorbild existentieller, schohnungsloser Selbstbefragung ausgewertet (Abb. 80).¹¹²

Im repräsentativen Rahmen eines Gemäldes hatte Dürer mit der Münchner Tafel offenbar alles gesagt, was er auf dem Wege der Selbstbefragung sagen wollte. Das war nicht mehr überbietbar, auch nicht an künstlerischer Qualität. Danach hat er kein autonomes *Selbstbildnis* mehr gemalt, lediglich als Assistentenfigur tritt er in Gemälden noch auf: im *Rosenkranzbild* (Kat. 26), in der *Marter der zehntausend Christen* (Kat. 35), in der einstigen Mitteltafel des *Heller-Altars* (S. 152) und im *Landauer-Altar* (Kat. 36). Diese Auftritte im Bild übernahmen die Funktion einer Signatur und bezeugten die vollkommen eigenhändige Ausführung des Werks. Aber mehr noch, wie ich glaube! Leon Battista Alberti hatte zwei Generationen früher in seinem Traktat *De Pictura Figuren in Historienbildern* gefordert, die durch Gestik und Mimik den Betrachter suggestiv und affektiv ins Bildgeschehen hineinleiten. Dürer schlüpft nun selbst in die Rolle dieser Mittlerfigur – wie vor ihm schon die Italiener Mantegna, Giovanni Bellini, Ghirlandaio, Signorelli: Solch innerbildliches Rollenspiel inszeniert (auch) den neuzeitlichen „Mystagogen“, den Künstler als „Geleiter“ ins Mysterium des von ihm selbst geschaffenen Kunstwerks, dessen Rhetorik laut Alberti die Belehrung des Geistes ebenso umfasst wie die emotionale Wirkung und den ästhetischen Genuss an den künstlerischen Qualitäten.¹¹³

79 ALBRECHT DÜRER
Selbstbildnis als Melancholiker, um 1516 (?)
 Feder in Dunkelbraun, mit Wasserfarben leicht gehöht
 12 x 10,8 cm
 Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 29

80 EGON SCHIELE
Stehender männlicher Akt, 1910
 Schwarze Kreide, Aquarell und Deckfarben
 45,1 x 31,4 cm
 Privatsammlung

81 ALBRECHT DÜRER
Selbstbildnis als Akt (Detail im Vorsatz), 1500–1505 (?)
 Feder und Pinsel in Schwarz, mit Deckweiß gehöht, auf grün grundiertem Papier
 29,1 x 15,3 cm
 Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Schlossmuseum, Grafische Sammlung, Inv. KK 106







III

„... WIE WIRD MICH
NACH DER SONNE FRIEREN“



DER NEUE GELEHRTENADEL

Der junge Hirte und Dorfmusikant Hans Böheim, der „Pauker von Niklashausen“, predigte nach einer Madonnenerscheinung 1476 in der Diözese Würzburg gegen Prunksucht und Luxus der hohen Herren und „Pfaffen“. In Massen strömten Landleute herbei. Der Würzburger Bischof ließ den Volksprediger gefangen setzen. Daraufhinrotteten sich bewaffnete Bauern zusammen. Der Bischof versprach ihnen Sozialreformen. Als sich die Scharen auflösten, hieben seine Reitertruppen die Wehrlosen zusammen. Hans Böheim bestieg den Scheiterhaufen.

Zehn Jahre später trat Konrad Celtis mit seiner ersten Publikation an die Öffentlichkeit, einer Verslehre, die den Deutschen gutes Latein in Prosa und Poesie beibringen sollte. Er war 1459 in Wipfeld geboren, nicht allzu weit von Niklashausen entfernt. Er studierte in Köln, Heidelberg, Erfurt und Leipzig. Am 18. April 1487 krönte ihn Kaiser Friedrich III. auf der Nürnberger Burg als ersten Deutschen zum „Poeta laureatus“. Im gleichen Jahr bereiste Celtis für längere Zeit Italien und lernte in Florenz Marsilio Ficino kennen. Es folgten Aufenthalte in Krakau, Ungarn, Prag, Ingolstadt, wo Celtis an der Universität unterrichtete. Als Universitätsprofessor für Rhetorik, Philosophie, Geografie und Universalhistorie arbeitete er in Wien. Und immer wieder findet man ihn in Nürnberg, wo er sich mit Dürer anfreundete.¹¹⁴ Böheim und Celtis exemplifizieren, wenn auch auf grundverschiedene Weise, die Aufbruchsstimmung, die das ausgehende 15. Jahrhundert in Deutschland prägte. Doch während die im Bauernkrieg 1525 kulminierende sozialrevolutionäre Bewegung scheiterte,¹¹⁵ leiteten die intellektuellen Innovationen des Humanismus dauerhafte Veränderungen ein.

Das Ziel lag in der umfassenden Bildung des Menschen, bestehend aus Geisteswissenschaften, Mathematik, Naturwissenschaften sowie aus moralischen und ästhetischen Werten. Als Leitlinien des die Würde des Menschen absteckenden Ideals galten antike Grammatik, Rhetorik, Poesie, Geschichte, Moralphilosophie und Kunst.¹¹⁶ Hinzu kam die immense Wertschätzung der Mythologie, hinter der sich nach Meinung insbesondere neuplatonischer Florentiner Humanisten wie Marsilio Ficino oder Pico della Mirandola und seines Neffen Giovanni Francesco Pico della Mirandola universale religiöse bzw. ethische Wahrheiten verbargen.

Im Reich schwang sich um 1500 Nürnberg zu einem der prominentesten Orte humanistischer Gelehrsamkeit auf. Celtis, die Lichtgestalt einer ganzen Bildungsgeneration, hat wesentlich zu dieser Entwicklung beigetragen. Für Maximilian I. sollte er eine monumentale Weltchronik

(*Germania illustrata*) schreiben; nur Bruchstücke wurden fertig und 1502 unter dem Titel *Norinberga* gedruckt: eine Beschreibung der Kaiserstadt. Sie erschien im Rahmen der *Quatuor libri amorum*, der „Vier Bücher von der Liebe“ und deren sonderbarer Mischung aus Geografie und Liebesdichtung. 1501 sorgte der Gelehrte ferner für die Drucklegung jener Texte, die um 960 die Nonne Hroswitha von Gandersheim geschrieben hatte. Celtis hatte die Urschrift im Regensburger Kloster St. Emmeram aufgespürt und als Beweis für die große Vergangenheit Deutschlands ediert. Dürer steuerte zwei von insgesamt acht Holzschnitten bei. Und im Jahr darauf schuf Dürer für die *Quatuor libri* unter anderem den Holzschnitt *Die Philosophie*, ein komplexes Programmbild des Humanismus.¹¹⁷

Celtis kleidete seine Traktate gelegentlich in ein nationalstolzes Gewand. In einem Brief an den Nürnberger Sixtus Tucher erklärt er, die Deutschen wachrütteln zu wollen, auf dass die gar zu stolzen Italiener gezwungen wären, nicht nur das römische Reich und Wappen, sondern auch den Glanz der Wissenschaften auf die Deutschen zu übertragen.¹¹⁸ Viele andere Stimmen schlugen einen verwandten Ton an, und die meisten von ihnen nahmen Dürer zum Beweis für die künstlerische Konkurrenzfähigkeit Deutschlands gegenüber Italien – was sogar der welsche „Eigendünkel“ einräumen müsse.

Wenngleich Dürer keine höhere Schulbildung besaß, partizipierte er mittlerweile gewandt am humanistischen Diskurs.¹¹⁹ Ein Grund mehr für ihn, diesen Diskurs auf sein ureigenstes Gebiet, die Kunst, auszudehnen. Folglich profilierte er sich als erster Kunstdtheoretiker außerhalb Italiens, ja als einer der wichtigsten, den die Renaissance kennt.

Die ideale Schönheit suchte Dürer seit 1500 immer tiefer zu ergründen. Die Schönheit antiker Götter, so sprach er es aus, sollte im Sinne der Renaissance die höchste Maxime auch für die Wiedergabe christlicher Gestalten abgeben. Der Deutsche wurde zu einem Hauptverfechter einer solchen von „göttlichen“ Harmonien und Proporti-



onen bestimmten Ästhetik, ohne je die künstlerisch-praktische Anwendbarkeit aus dem Auge zu verlieren: „Ich will hier ein kleines Feuerchen anzünden. Wenn ihr alle“ – so sein Appell an die deutschen Kollegen – „euren Beitrag mit künstfertiger Vervollkommnung dazu tut, so kann [...] ein Feuer daraus geschürt werden, das durch die ganze Welt leuchtet.“¹²⁰ Merkwürdig genau erinnert dieses verbale Fanal an jene Worte des hl. Lukas, die der Evangelist und spätere Schutzpatron der Malergilden von Jesus überliefert (12, 49): „Ich bin gekommen, ein Feuer anzuzünden auf Erden; was wollte ich lieber, als dass es schon brennte.“ Parallel zum Bekehrungswillen der Apostel, an den Jesus appellierte, proklamierte Dürer – so könnte man aus dem Gleichklang der Sätze folgern – seine Absicht, die aufnahmefähige Welt der deutschen Kunst zu missionieren.

Ein bereits hell leuchtendes Feuer war, wie Dürer glaubte, der Venezianer Jacopo de' Barbari (vgl. S. 62). Der habe, so munkelte man, das Geheimnis eines idealen Maß- und Proportionssystems entdeckt. Wie der Alchemist dem Stein der Weisen, so jagte Dürer Barbaris Entdeckungen hinterher – ohne sie je zu Gesicht zu bekommen, ohne zu erfahren, ob sie existierten. Vielleicht hat er Barbari schon während seiner ersten Italienreise getroffen, vielleicht aber auch erst ein paar Jahre später, als der Venezianer nach Deutschland übersiedelte. In Europa war er mit einem Schlag bekannt geworden durch den aus der Vogelschau aufgenommenen Plan Venedigs, gedruckt von sechs Holzstöcken und von einer kartografisch-perspektivischen Perfection ohnegleichen. Finanziert hatte das Unterfangen der Nürnberger Anton Kolb. Jacopo trat 1500 in die Dienste Maximilians I. und wohnte bis 1503 in Nürnberg.¹²¹

Auch wenn Dürer letztlich von Jacopo enttäuscht war, so stachelte der doch seinen Ehrgeiz an. Den Geheimnissen figuraler Proportion und mathematischer Konstruktion suchte der Deutsche deshalb im Mutterland des Humanismus und der Renaissance auf die Spur zu kommen.

UNTERWEGS NACH VENEDIG: VON AUGSBURG NACH KÄRNTEN?

Anders als Dürers erste Italienreise, ist die zweite archivisch belegt. Fraglich nur, ob Dürer mit einem Augsburger Auftrag im Gepäck die Alpen überquerte und ob er einen Umweg einschlug, eines sensationellen Antikenfundes wegen.

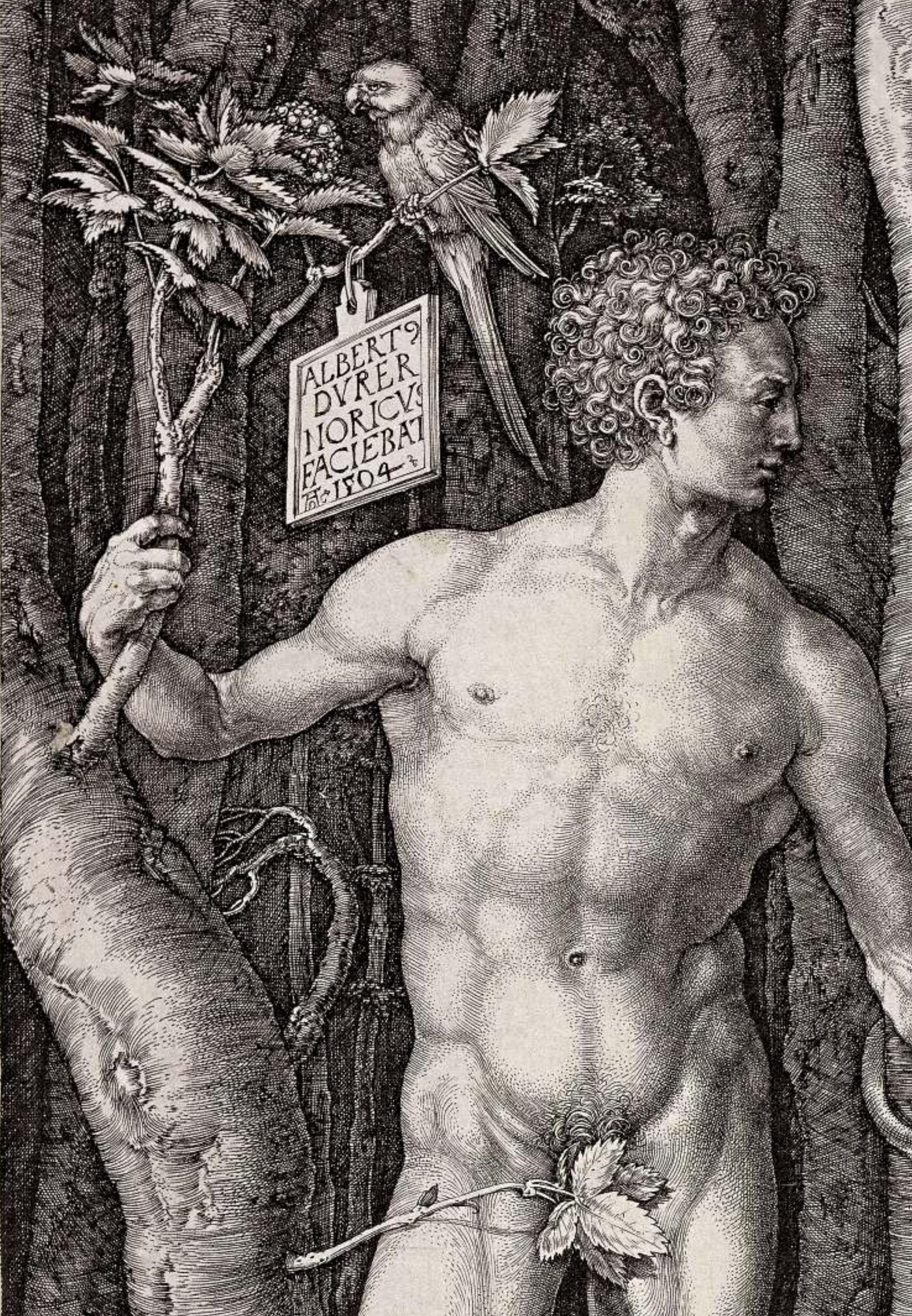
Zu Frage eins: In Nürnberg war 1505 wieder die Pest ausgebrochen. Vermutlich reiste Dürer aber nicht deswegen nach Venedig, sondern hatte den Reisettermin schon vorher festgelegt (vgl. dazu auch Kat. 24).

Dürers Hauptwerk in Venedig, das *Rosenkranzbild* (Kat. 26), gemalt für die deutschen Kaufleute, vor allem für die Augsburger und Nürnberger, die im Fondaco dei Tedeschi präsidierten, dieses anspruchsvolle Retabel hat man schwerlich einem zufällig angereisten, wenn auch mittlerweile schon weitbekannten Maler anvertraut. Die Fäden scheinen vorher in Augsburg gesponnen worden zu sein. Beispielsweise von Georg (Jörg) Fugger, der 1484–1500 in Nürnberg ansässig war. Er, den Dürer vielleicht als Stifter im blauen Mantel porträtierte (Abb. links), könnte dem Künstler den venezianischen Großauftrag verschafft haben.¹²² Leider ist die Identifizierung der Stifter im *Rosenkranzbild* alles andere als gesichert.

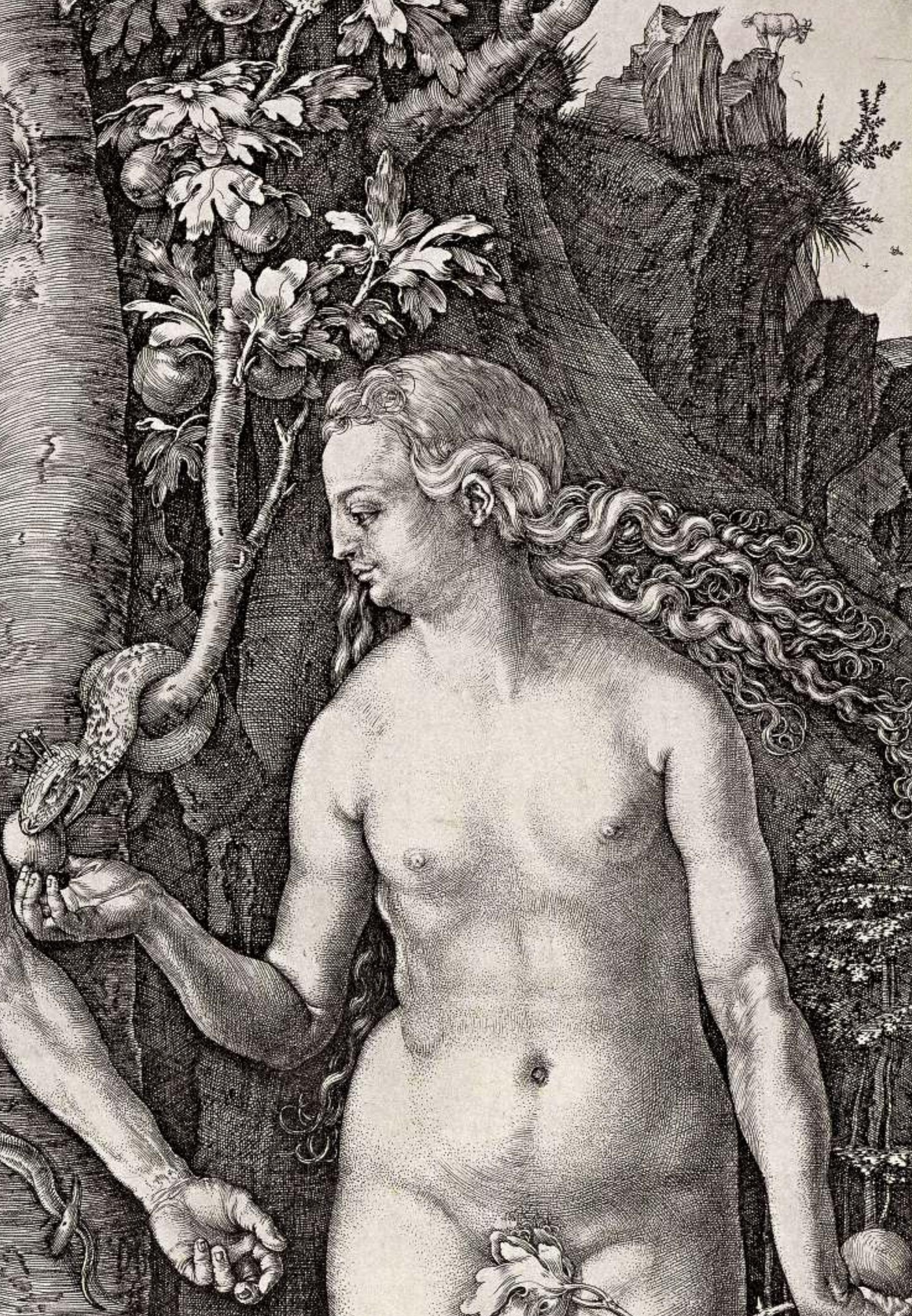
Es gibt aber weitere Argumente dafür, dass die Fugger Dürers zweite Venedig-Reise für ihre Interessen einspannten: Der Künstler legte, wie Bruno Bushart rekonstruierte, 1505 einen ungewöhnlich langen Zwischenstopp in Augsburg ein und plante sowohl die Architektur als auch die Innenausstattung der Fugger-Grabkapelle an St. Anna, dem ehrgeizigsten „Gesamtkunstwerk“ der deutschen Renaissance. In Venedig sollte er – so der Wunsch der Fugger – Anregungen sammeln. Die bekannte Schaubildzeichnung der Kapelle ist Bushart zufolge nicht der Entwurf Sebastian Loschers, sondern die Kopie eines um 1506/07 von Dürer in Venedig gezeichneten „Modello“ (Abb. 82). Als Berater käme jener „Hieronymo Thodesco“ in Frage, den die Signoria 1505 für den Wiederaufbau des kurz vorher abgebrannten Fondaco dei Tedeschi engagiert hatte – möglicherweise jener Architekt, dessen Bildnis Dürer ins *Rosenkranzfest* aufnahm und in einer herrlichen Studie vorbereitete (Abb. 83).¹²³ Als Dürer dann 1507 auf der Rückreise von Venedig erneut in Augsburg Station machte, diskutierte er mit den Fugger-Brüdern das Konzept der steinernen Epitaphien in der Grabkapelle.¹²⁴

Frage zwei: Anfangs manifestierte sich Dürers Vorstellung von antiker Kunst in „Pathosdarstellungen“, sei es in der Grafik (vgl. S. 81), sei es in dem Gemälde *Herkules*

Detail aus: *Rosenkranzfest: Selbstbildnis Dürers*, 1506, vgl. Abb. S. 252



ALBERT⁹
DVRER
MORICVS
FACIEBAT
AC 1504





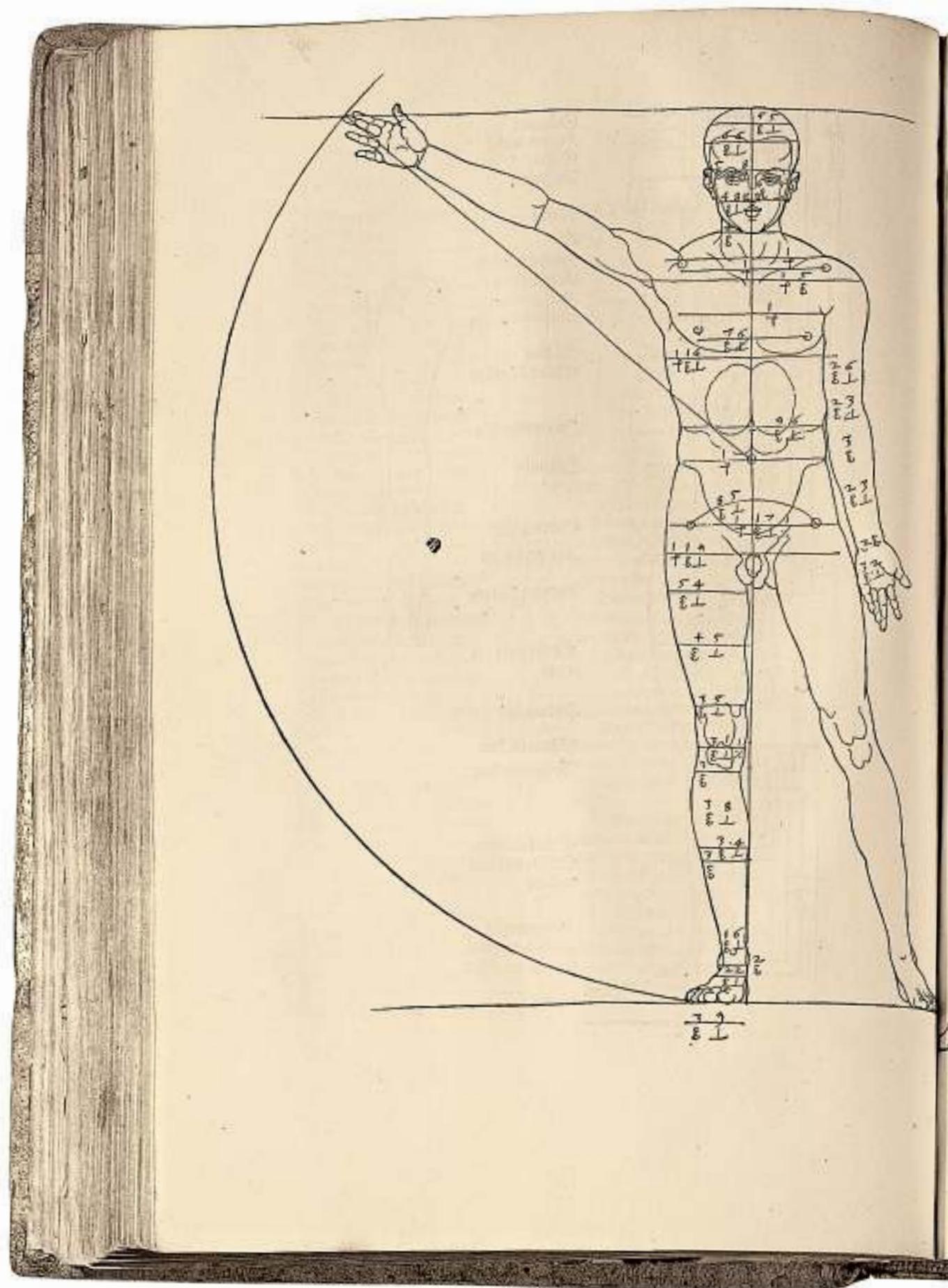
John the Evangelist and Peter (The Four Apostles, left part)



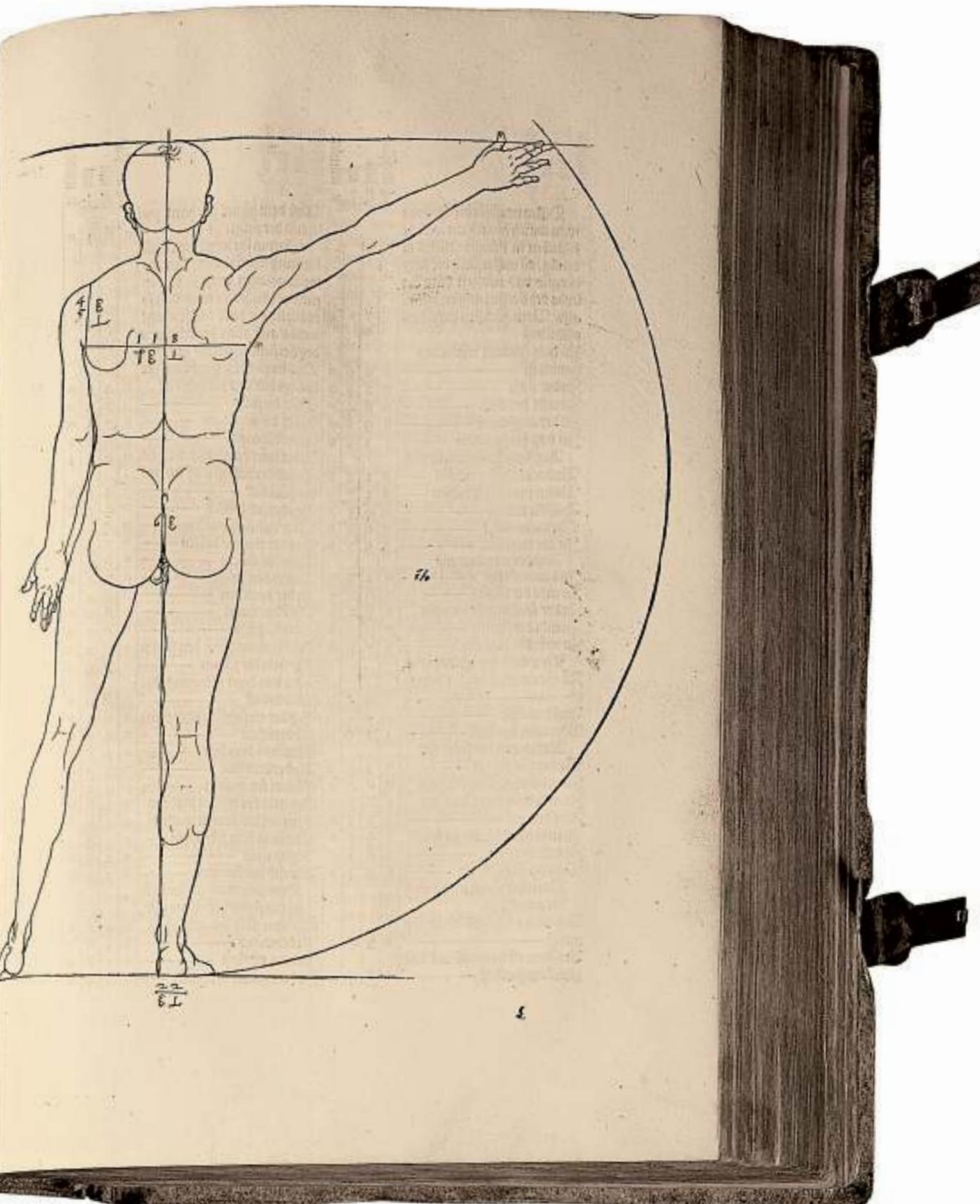
Mark and Paul (The four Apostles, right part)







123 ALBRECHT DÜRER
Männliches Proportionsschema
in Vorder- und Rückansicht, 1528
Buchholzschnitt
30,1 x 20,5 cm
(aus Albrecht Dürer „Hierin sind begriffen
vier Bücher von menschlicher Proportion“, Nürnberg 1528)



VII

„VON SEINER HERRLICHEN
KUNST SIND ALLE LANDE
ERFÜLLT“

DER NACHRUHM

Dürer hat die Drucklegung seines theoretischen Hauptwerkes am 31. Oktober 1528 nicht mehr erlebt. Am 6. April dieses Jahres ist er gestorben, vermutlich an den Folgen einer Malaria, die er sich während der niederländischen Reise geholt hatte, „ausgedörrt wie ein Strohbündel“ (Pirckheimer). Der Leichnam wird im Johannesfriedhof, im Grab der Familie Frey, unter einer schlichten Bronzeplatte beigesetzt.

Pirckheimer verfasst die unvergessliche Grabinschrift: *Quicquid Alberti Dureri mortale fuit, sub hoc conditur tumulo* („Was von Albrecht Dürer sterblich war, ruht unter diesem Hügel“). In einer Elegie schreibt der untröstliche Freund, dass von Dürers Kunst alle Lande erfüllt seien.²⁹⁴ Eine offizielle Trauerfeier scheint es nicht gegeben zu haben.²⁹⁵ Seiner Frau, die Pirckheimer sicher zu Unrecht als Megäre verunglimpft, hinterließ Dürer ein Vermögen von fast 7000 Gulden, mit dem er zu den hundert reichsten Bürgern Nürnbergs gehört hatte. Angeblich haben Freunde des Künstlers ein paar Tage nach der Bestattung die Leiche exhumiert und Gipsabdrücke von Gesicht und Hand genommen. Die Haarlocke, die man ihm noch auf dem Totenbett abgeschnitten hat, wurde – einer Reliquie gleich – dem Dürer-Schüler Hans Baldung Grien nach Straßburg gebracht. Den künftigen Generationen war sie Kultobjekt. Heute verwahrt sie die Wiener Akademie.²⁹⁶ Die Totenmaske scheint beim Brand in der Münchner Residenz 1729 zerstört worden zu sein. Dürers Gebeine gingen um 1550 bei Umlagerungen an der Grabstätte verloren.

Dass der Nürnberger Meister, der „deutsche Apelles“, bereits zu Lebzeiten in ganz Europa eine gefeierte Größe war, haben wir gehört. Dürer selbst sorgte im Übrigen gezielt für seinen Nachruhm, indem er befriedete Künstler zur Anfertigung seines Altersporträts animierte, und zwar in Form von Medaillenbildnissen, womit er sich in die illustre Schar humanistischer und patrizischer Auftraggeber der Zeit einreihte. 1519/20 schuf der Augsburger Hans Schwarz eine Medaille, die Dürers berühmtes Selbstbildnis in München – ins Profil gedreht (Abb. 126) und etwas weniger stilisiert – zum „kanonischen“ Exemplum fast aller späteren Dürerporträts erhebt. Mathes Gebel dagegen zeigte – ebenfalls im klassizierenden Profil – Dürer mit kurzem und glattem Haupthaar und in schlichem Gewand.²⁹⁷ Als man in Antwerpen, wo man Dürer besonders verehrte, 1563 ein Dürer-Relief am Giebel eines Künstler-Wohnhauses

anbringen ließ, hielt man sich für dieses erste und einzige Monumentalporträt Dürers vor dem 19. Jahrhundert an die Vorlage der Schwarz-Medaille.²⁹⁸

Die Grafik Dürers diente über Jahrhunderte hinweg als Musterschatz, aus dem europäische Grafiker, Illustratoren, Maler und Bildhauer schöpften: Cranach d. Ä., Veit Stoß, Andrea del Sarto, Jacopo Pontormo, Tizian, Caravaggio, Tintoretto, El Greco, Rembrandt – um nur die prominentesten Beispiele zu nennen. Als der toskanische Großherzog Cosimo I. um 1560 in Florenz eine Bildnissammlung berühmter Zeitgenossen und der besten Künstler anlegte, erfuhr als einziger nichtitalienischer Maler „Alberto Durero“ die Ehre, mit einem Porträt ins Pantheon aufgenommen zu werden. In Athosklöstern



126 HANS SCHWARZ
Dürer-Medaille (Modell), 1519/20
Buchsbaumholz
Dm. 5,8 cm
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum