

INHALT

EINLEITUNG	9
DÜRER ALS REISENDER: DIE ITALIENREISEN	21
DÜRERS REISEWEG IN DIE NIEDERLANDE: VON NÜRNBERG BIS ANTWERPEN	39
ANTWERPEN	85
REISE NACH MECHELN UND BRÜSSEL	131
ZWEITER AUFENTHALT IN ANTWERPEN	147
REISE NACH AACHEN UND KÖLN	159
ANTWERPEN UND ZEELAND	187
REISE NACH BRÜGGE UND GENT UND DÜRERS KRANKHEIT	223
ZWEITE REISE NACH MECHELN UND RÜCKREISE	257
TRANSKRIPTIONEN VON ALBRECHT DÜRERS „TAGEBUCH DER REISE IN DIE NIEDERLANDE“	287
LITERATURVERZEICHNIS	311



DÜRER ALS REISENDER: DIE ITALIENREISEN

Die erste Italienreise

Albrecht Dürers erste längere Reise nach der Gesellenwanderschaft führte ihn nach Italien. Ziel war die Handels- und Kunstmetropole Venedig. Nach Meinung der Mehrheit der Forscher brach Dürer bereits wenige Wochen nach seiner Hochzeit mit Agnes Frey im Herbst 1494 nach Italien auf, finanziert durch Agnes' Mitgift in Höhe von 200 Gulden.¹ Als Hauptgrund für die überstürzte Abreise vermutete man den Ausbruch einer Pestepidemie in Nürnberg, die zwischen September 1494 und Januar 1495 mehrere Tausend Menschenleben gefordert haben soll. Jeder, der es sich erlauben konnte,rettete sich mit seiner Familie in benachbarte Orte und wartete, bis das größte „Sterben“ vorüber war.² So verständlich eine Pestflucht Dürers wäre, so ungeeignet erscheint das Ziel Venedig, das nur durch eine mehrwöchige Reise bei unsicheren Straßen- und Wetterverhältnissen zu erreichen war. Unüblich war auch eine Flucht ohne die engeren Familienangehörigen.³ Dass Agnes ihren Gatten ganz oder teilweise begleitete, wie verschiedentlich vermutet wurde, lässt sich nicht belegen.

Zwar lebte mit dem Kaufmann Peter Rummel ein entfernter Verwandter mütterlicherseits von ihr in Innsbruck, doch ist über einen Kontakt oder gar einen längeren Aufenthalt von Agnes in Innsbruck nichts bekannt.⁴

Die Spekulationen über diese Fragen sind jedoch müßig, da Dürer sehr wahrscheinlich im Winter 1494/95 gar nicht in Italien war. Dürers Venedigreise im Herbst 1494 ist ein Narrativ der Dürer-Forschung seit dem späten 19. Jahrhundert, nachdem man zunächst einen Italienaufenthalt während der Gesellenwanderung 1493/94 angenommen hatte.⁵ Dass Dürer in seinen frühen Jahren in Italien war, ist angesichts der vielen Aquarelle mit Ansichten aus der Alpenregion und besonders aus dem Trentino sowie Zeichnungen mit eindeutig venezianischen Motiven wohl unbestreitbar.⁶ Doch sprechen gute Gründe dafür, dass Dürer sich erst in der zweiten Jahreshälfte 1495 oder 1496 auf den Weg nach Venedig machte.

Das erste Indiz sind die zwischen 1494 und 1500 entstandenen Werke. Es erscheint verwunderlich, dass Dürer, wäre er tatsächlich 1494/95 in Italien gewesen, seine Eindrücke von der italienischen Renaissancekunst

¹ Vgl. Grote 1998, S. 6–50. Strieder 1989, S. 100–112. Rebel 1999, S. 74–92. Schauerte 2012, S. 53–59.

² Vgl. Dormeier 1992.

³ Hingegen Herbers 2020.

⁴ Hirschmann 1971.

⁵ Siehe noch Thausing 1876, bes. S. 78–92.

⁶ Hingegen Lüber 2005.

folgende Doppelseite:
Jacopo de' Barbari, Vogelschauplan von Venedig, Riesenholzschnitt, um 1500

links: Ausschnitt mit dem Porträt Dürers aus: Albrecht Dürer, Rosenkranzfest, Öl auf Pappelholz, 1506, Prag, Nationalgalerie

Gentile Bellini, Prozession auf der Piazza S. Marco, 1496, Tempera auf Leinwand, 367 x 745 cm – Venedig, Galleria dell'Accademia





oben: Albrecht Dürer, *Castel del Buonconsiglio in Trient*, Aquarell, um 1495/96, London, British Museum

14 Vgl. Hess 2012.

15 Großmann 2012.

16 Zusammenfassung der Quellen und Literatur in Landi 2015.

Landschaftsgründe in der Tafelmalerei wichtig waren.¹⁴ Alternativ verwendete Dürer die Zeichnungen als Grundlage für eine Druckgraphik, wie im Falle der Ansicht der Südtiroler Ortschaft Klausen in der unteren Hälfte des Kupferstichs „Das große Glück“ (um 1501/02). Dürer hielt in seinen Zeichnungen vor allem die Bauwerke und die geographische Lage fest, Himmel und Vegetation sind weitgehende Zuflügungen während der farbigen Ausarbeitung und können als Datierungskriterium nur bedingt herangezogen werden.¹⁵ Unklar bleibt auch die genaue Reiseroute ab Innsbruck bzw. Bozen auf dem Hin- und Rückweg. Der übliche, von vielen Kaufleuten und Pilgern benutzte Weg folgte der Route über den Brenner, durch das Eisacktal über Bozen nach Trient und dann über Verona und Padua nach Venedig, der gut ausgebaut und teilweise schiffbar war und genügend Gasthäuser entlang der Strecke aufwies.

Die erhaltenen Aquarelle aus dem Cembratal und von Arco am Gardasee legen jedoch Umwege bzw. Abstecher beidseits der Etsch nahe. Als Begründung für die Abweichung von der üblichen Reiseroute wurde u. a. ein verheerendes Etsch-Hochwasser Ende Oktober 1494 genannt, das in der Folge zu Überschwemmungen im Bozner Becken bis Verona führte.¹⁶ Geht man jedoch davon aus, dass Dürer erst Ende 1495 nach Venedig reiste,



rechts: Albrecht Dürer, *Hofburg von Innsbruck ohne Wolken, Blick nach Süden noch ohne den Wappenturm*, Aquarell, um 1495, Wien, Albertina

14 Vgl. Hess 2012.

15 Großmann 2012.

16 Zusammenfassung der Quellen und Literatur in Landi 2015.





- 3 Rupprich 1956, S. 258.
 4 Anzelewsky 1991, Bd. 1, Kat. 134K.
 Neukam 1957.
 5 Rupprich 1956, S. 259.
 6 Zit. nach Leitschuh 1912, S. 54.

Johann Salver, Georg III. Schenk von Limpurg, Kupferstich nach Dürer-Bildnis, 1. Drittel 18. Jh.



Nach der Ankunft in Bamberg begibt sich Dürer zunächst in die bischöfliche Residenz, wo er von dem seit 1505 amtierenden Bischof Georg III. Schenk von Limpurg (1477–1522) empfangen wird. Der Ort war ihm bekannt: Drei Jahre zuvor war Dürer schon einmal in der Alten Hofhaltung gewesen, um das Porträt des Fürstbischofs zu malen. Am 11. Oktober 1517 schreibt der aus Nürnberg stammende Stiftsherr Lorenz Behaim an Dürers Patrizierfreund Willibald Pirckheimer, dass Dürer bei ihm in Bamberg weile, er den Maler jedoch praktisch nicht zu Gesicht bekomme, da dieser den Tag beim Bischof verbringe, um den Prälaten und dessen Hofnarren Sella zu porträtieren und auch mit dem Bischof zu Abend esse, wobei er „den ersten Platz am Tische“ habe.³ Während vom Bildnis des Hofnarren jede Spur fehlt, ist das Porträt des Bischofs in einer Kopie in den Kunstsammlungen von Schloss Pommersfelden erhalten.⁴ Die Tafel zeigt das Brustbild Georgs III., der nicht im bischöflichen Prunkornat, sondern im Alltagsgewand in einem rot-braunen, pelzbesetzten Mantel und Barett im Dreiviertelporträt nach links gewandt dargestellt ist. In der Linken hält er ein gefaltetes Schriftstück. Die Inschrift am oberen Bildrand weist das Ge-

mälde als Werk Albrecht Dürers aus: „Georg Bischof von Bamberg Wolgeboren. Her. zv Limpurgck seines Alters 48 Jar durch Albrecht Dürer von Nürnberg conterfet zwar A. 1517“.

Aus einem weiteren Brief Behaims an Pirckheimer vom 18. Dezember 1517 geht hervor, dass Dürer für seine Arbeit vom Bischof offensichtlich großzügig bedacht worden war, wobei keine Summe oder konkrete Gratifikation genannt werden: „So viel trägt das Porträtierein.“⁵ In den Bamberger Kammerrechnungen ist nur von einem Trinkgeld von 1 Gulden an Dürers „Diener“, d. h. Knecht oder Gesellen, sowie einer Bezahlung von rund 2 Gulden an den Hofnaler Hans Wolf für die Zurverfügungstellung von Farben für das Porträt und dessen Vergoldung die Rede – gemeint ist wahrscheinlich die Inschrift oder aber die Rahmung.⁶

Auch während seines Aufenthalts in den Niederlanden ist Dürer immer wieder als Porträtiert tätig, vor allem als Zeichner. Gemalte Porträts waren in der Herstellung wesentlich aufwendiger und zeitintensiver und erforderten, wie 1517 in Bamberg, eine zumindest einfache Werkstattausstattung sowie Hilfestellung bei der Zu-

bereitung der Farben. Im „Tagebuch“ erfahren wir, dass Dürer für ein gemaltes Bildnis bis zu 30 Gulden erhielt, während Porträtszeichnungen üblicherweise mit 1 Gulden taxiert werden. Bei höherpreisigen Werken wurden, wie beim Porträt des Bamberger Bischofs, zudem Trinkgelder oder Geschenke an einen Gehilfen, die Ehefrau oder Magd gegeben. Diese Gratifikationen wurden erwartet und waren Teil der informellen Preisysteme in der Frühen Neuzeit.

Das „Tagebuch der Niederländischen Reise“ bietet über die Reisenachrichten hinaus einen Einblick in Wirtschaft und Handel des 16. Jahrhunderts aus der Sicht eines international agierenden Künstlers. Eine wichtige Grundlage des Wirtschaftssystems waren ein gutes Netzwerk und die Pflege persönlicher Beziehungen. Wohl hauptsächlich aus diesem Grund reiste Dürer nicht auf dem direkten Weg von Nürnberg über Neustadt/Aisch nach Würzburg, wie ihn die meisten Nürnberger Kaufleute seiner Zeit wählten, sondern entschied sich für die Route über Bamberg.⁷ Wie die folgenden Notizen im „Tagebuch“ zeigen, ging es ihm darum, von Bischof Georg III. einen Zollfreiheit und diverse Empfehlungsschreiben zu erhalten, die ihm auf seiner

weiteren Reise und bei Beziehungsanknüpfung nützlich sein konnten.

Im Zuge des Berichts zu Bamberg erfahren wir erstmals Näheres über die Fracht, die Dürer mit sich führte. Denn er überreicht dem Bischof mehrere seiner Werke, darunter als wertvollstes Stück „ein gemalt Marienbild“, ferner je ein Exemplar des „Marienlebens“ und der „Apokalypse“ sowie eine ungenannte Zahl an Druckgraphiken im Wert von 1 Gulden, d. h. Kunstwerke im Gesamtwert von ca. 5–15 Gulden, je nach Größe

Bamberg, Blick vom Turm des Residenzschlosses Geyerswörth auf die Bergstadt mit der Altenburg im Hintergrund links, der Oberen Pfarre, dem Dom, der Neuen Residenz, dem Kloster Michelsberg und dem Inselrathaus

⁷ Vgl. Wolkenhauer 1908.

Bamberg, Ansicht aus der Schedelschen Weltchronik, 1493

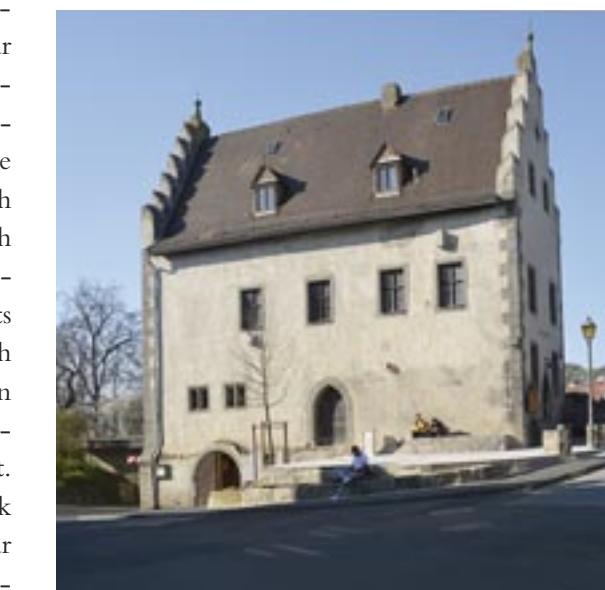




Sulzfeld, Stadtter zum Main

oben rechts: Marktbreit, barocker Kran am Schiffsanleger
rechts: Ochsenfurt, herrschaftliches Steinhaus an der Mainbrücke

Frickenhausen, einer der wenigen natürlich belassenen Mainuferabschnitte vor dem Stadtter



Stadt erhobene Eibelstadt, wo heute ein schmaler Grünstreifen samt Bundesstraße den Ort vom Main trennt, sowie die bis zur 1929 erfolgten Eingemeindung nach Würzburg eigenständige Stadt Heidingsfeld, heute ebenfalls durch einen Grüngürtel mit neuerer Bebauung vom Main abgetrennt.

Die Bischofsstadt Würzburg, die sicher bequeme Übernachtungsmöglichkeiten und gute Gasthäuser geboten hätte, wird nur als Zollstelle erwähnt. Übernachtet wird erst in dem rund 10 Flusskilometer nördlich gelegenen Ort Erlabrunn, wo Dürer 22 Pfennig für „verzehr“ notiert, fast eine Standardsumme während der letzten Tage. Wahrscheinlich haben er und die Frauen wieder nur zum Essen das Schiff verlassen und nicht in einem örtlichen Gasthof übernachtet, auch wenn dies in der lokalen Überlieferung immer wieder vermutet wird. Viele der im „Tagebuch“ genannten Ortschaften lassen sich bis ins frühe Mittelalter zurückverfolgen und sind auch heute noch als bedeutende Wein- und Markttore bekannt. Andere, zu Beginn des 16. Jahrhunderts bereits recht große Orte wie das Dorf Sommerach südlich von Volkach, der befestigte Markttort Sommerhausen nördlich von Ochsenfurt oder der Markttort Randersacker vor Würzburg werden hingegen nicht erwähnt. Während die Auflistung der Zollstationen der Logik des „Tagebuchs“ als Rechnungsbuch entspricht, ist für die übrigen Orte nicht klar, worauf sich ihre Namens-



Würzburg von Norden, Stich von Matthäus Merian aus: Topographia Franconiae, 1648

links: Würzburg, barocker Kran am Schiffsanleger

unten links: Erlabrunn, Gasthaus am Mainufer, im heutigen Zustand 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts



nennung gründet, da zusätzliche Informationen im „Tagebuch“ fehlen. So muss offenbleiben, ob das Schiff in den erwähnten Ortschaften zumindest kurz anlegte oder ob Dürer diese notiert, weil sie ihm im Vorbeifahren besonders auffielen.

Selbst bei der knappen Form der Notizen zeigt sich der doppelte Charakter des „Tagebuchs“ zwischen Rechnungsbuch und Reisebericht. Allerdings sind die Angaben zum Reisegeschehen lange spärlich. Wie schon bei der Landstrecke von Nürnberg nach Bamberg

scheint die Fahrt auf dem Main weitgehend ereignislos verlaufen zu sein. Dürer, der die Strecke ab Würzburg möglicherweise von früheren Reisen nach Frankfurt zur dortigen Messe und zu seinem Auftraggeber Jakob Heller kannte, gibt keine Auskunft darüber, wie er die langen Fahrttage erlebte, wie er den Verkehr auf dem Fluss und die bereits damals für den Weinbau genutzten Hänge wahrnahm, allein vom frühen Aufstehen („frü aufst“) wird hier und da berichtet. Auch zum Ablauf bei den Zollstellen wird er erst im Zusammenhang mit der Fahrt auf dem Rhein Näheres notieren.

Von Erlabrunn geht es am nächsten Tag, dem 17. Juli, weiter zur rund 15 Flusskilometer nördlich gelegenen Zollstation in Karlstadt. An Ortschaften auf dem Weg bzw. Zwischenstationen notiert Dürer Retzbach (rechts des Mains) und Zellingen (links des Mains gegenüber Retzbach). Zellingen ist ein ummauertes Städtchen, das erst durch eine Brücke aus der Zeit um 1900 mit Retzbach verbunden wurde, bis dahin gab es nur eine Fähre. Im nächsten Ort, dem bischöflich-würzburgischen Karlstadt, grenzt die spätmittelalterliche Stadtmauer unmittelbar an den Fluss, neben einem Turm (Mitte des 16. Jahrhunderts erneuert) befindet sich eine Pforte.





Bingen, Blick auf Burg Ehrenfels mit dem Zollhaus, dem Mäuseturm

30 Vgl. den „Reisepass“ Kaiser Friedrichs III. für Nikolaus von Popplau von 1483; Transkription und Übersetzung in Reichert 2009, S. 76–79.
31 Wendt 2020.

links: Die Burg Pfalzgrafenstein bei Kaub sollte die Schifffahrt kontrollieren und zur Zollstelle lenken

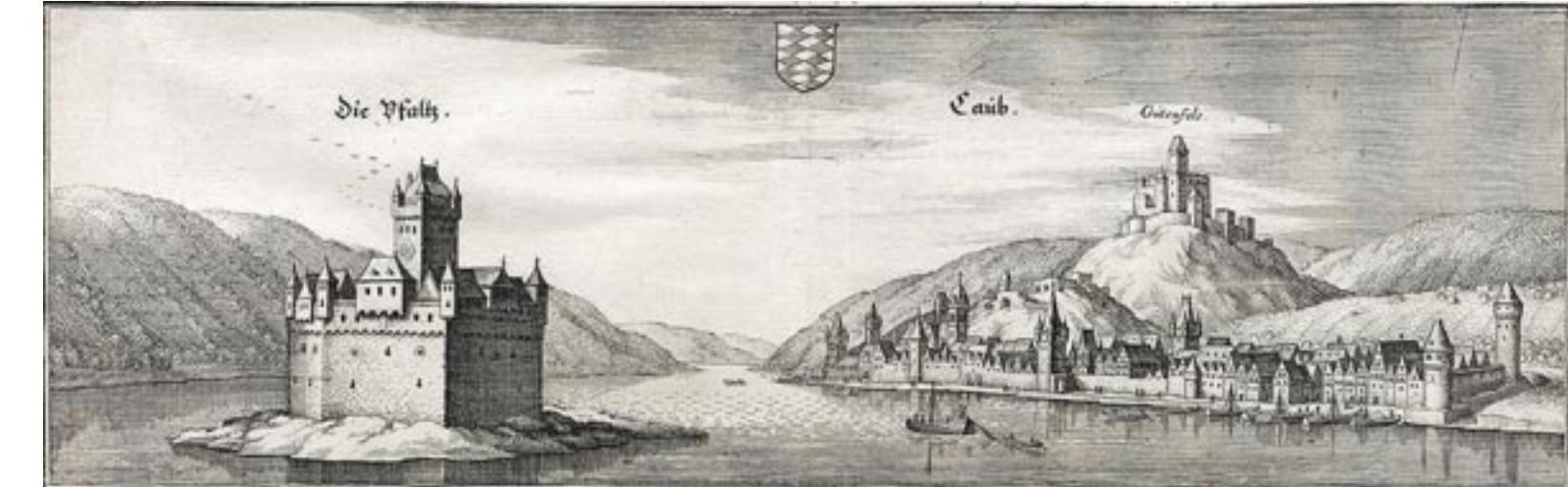
rechts: Das Zollhaus von Kaub am südlichen Stadtrand vor der Stadtmauer gehört zu den wenigen erhaltenen mittelalterlichen Zollhäusern



Bamberger Freibriefes vor Augen, so erscheint es fraglich, ob Dürer sich persönlich oder über Kontakte am Hof des Mainzer Erzbischofs bei Albrecht von Brandenburg tatsächlich um ein entsprechendes Schreiben bemüht hat.

In Bacharach trifft Dürer auf die erste Zollstelle der Pfalzgrafen bei Rhein, in Kaub kurz danach auf die zweite. In beiden Fällen wird der Bamberger Freibrief nicht anerkannt, wieder muss sich Dürer auf die Zweimonatsfrist „verschreiben“, von einer Geldzahlung ist jedoch nicht die Rede. Der Betrag von 11 Hellern bezieht sich wahrscheinlich auf die Ausgaben für ein Mittagsmahl. Der vor Kaub inmitten des Rheins gelegene Pfalzgrafenstein ist nicht die Zollstelle, sondern die zur Sicherung des Zolls errichtete Burg.³¹ Die Zollstelle befindet sich südlich vor dem Stadttor und ist als einzige noch erhalten. Es handelt sich um eine kleine Gebäudegruppe um einen Innenhof, die an der abschließenden

Mauer mit einem Wappenstein von 1485 versehen ist. Das zur Straße bzw. zum Rheinufer vorstehende Giebelhaus entstand erst Mitte des 16. Jahrhunderts. Das ursprüngliche Straßenniveau lag um rund einen Meter tiefer als heute. Die seitliche Inschriftentafel am Zollhaus berichtet über die 1504 erfolgte Belagerung durch Truppen des hessischen Landgrafen. Zur Landgrafschaft Hessen gehörte durch den Erbfall der Grafen von Katzenelnbogen das Gebiet nördlich von Kaub mit Sankt Goar und Braubach. Im damals hessischen Sankt Goar unterhalb der Burg Rheinfels fragt ihn der Zöllner, was seine Kollegen gemacht hätten und Dürer erklärt nach den vorherigen Erfahrungen, nichts zahlen zu wollen; offenbar mit Erfolg. Anschließend nennt er die Zahlung von 2 Weißpfennig an einen Boten, Inhalt und Adressat des Schreibens bleiben jedoch offen; vielleicht handelt es sich um die Ankündigung seiner bevorstehenden Ankunft an seinen Vetter



Niklas in Köln.

Dürer nutzt den Aufenthalt in St. Goar für eine Zeichnung von Burg Rheinfels, die erste erhaltene Landschaftsdarstellung im Zusammenhang mit der Niederländischen Reise. Sie belegt, dass Dürer durchaus offene Augen für das malerische Rheintal mit seinen zahlreichen mittelalterlichen Burgen hatte.

Von Sankt Goar fährt das Schiff weiter nach Boppard. Dürers Schilderungen von der Zollstelle geben einen weiteren interessanten Einblick in den Entscheidungsspielraum von Zöllnern, ebenso wie von der Wahrnehmung von Kunst als besonderer Warengruppe. An der an das Erzbistum Trier verpfändeten Zollstelle in Boppard hilft Dürer zwar der Freibrief, allerdings muss er

dem Zöllner schriftlich bestätigen, dass er „*nit gemeine kauffmans war*“, d. h. keine Konsum- bzw. Gebrauchsgüter, mit sich führt. Seine diesbezügliche Erklärung versah er mit seinem „*signet*“ (Siegel), das er zur Belegabigung von Briefen und offiziellen Schriftstücken benutzte.³² Zur Kennzeichnung der Autorschaft seiner Werke gebrauchte er hingegen sein „*Zeichen*“, das bekannte „AD“-Monogramm, das zugleich das Gütesiegel der „Marke Dürer“ war.

Wieder anders ist die Vorgehensweise im Mainzischen Lahnstein, wo ihn der Zöllner gegen das Versprechen zollfrei lässt, ihn dem Mainzer Erzbischof zu empfehlen. Zwar hatte Dürer 1519 ein Kupferstichporträt von Albrecht von Brandenburg angefertigt und empfing nach

Burg Pfalzgrafenstein, Kaub und Burg Gutenfels, Merian-Stich, 1645

Johann Christian Reinhart, St. Goar und St. Goarshausen mit der noch unzerstörten Burg Neu-katzenelnbogen, aquarellierte Zeichnung, 1787, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



rechts: Antwerpen, Giebelhaus mit rekonstruierter spätgotischer Holzfassade, Stoelstraat 11

mulierung „und gab uns ein köstliches Mahl“ lässt auf weitere Gäste schließen. Der seit 1513 in Antwerpen ansässige Stecher wird Dürer sicher von manchen Besonderheiten des Lebens in der Scheldestadt erzählt und ihn mit einigen Persönlichkeiten bekannt gemacht haben. Zum Fugger-Hof hatte es Dürer nicht weit, das nicht erhaltene Bauwerk befand sich in fußläufiger Entfernung in der Steenhouwersvest, einer Straße im Verlauf des ältesten Stadtgrabens, etwas südlich von Dom und Rathaus.⁶

Bereits in den ersten Tagen zeichnet sich ein Charakteristikum von Dürers gesamtem Aufenthalt in Antwerpen ab: Der persönliche Umgang des Künstlers und seine gesellschaftlichen Aktivitäten konzentrierten sich auffällig stark auf die internationalen Kaufleute in Antwerpen. Diese waren häufig Angehörige des Patriziats ihrer Heimatstädte oder hatten verwandschaftliche Beziehungen zu diesem und standen damit nicht nur fi-

nanziell, sondern auch sozial über dem Maler. Zwar pflegte Dürer auch freundschaftliche Beziehungen zu lokalen und zugereisten Künstlern, doch war er bei ihnen weitaus seltener zu Gast. Indem Dürer über die Einladungen genau Buch führt, vermerkt er sie gleichsam als unbare Einnahmen. Die Gastmähler sind jedoch mehr als nur Nicht-Ausgaben in Bezug auf die Mahlzeiten, denn sie beinhalten zugleich eine Komponente des informellen Informationsaustauschs, die auch in wirtschaftlicher Hinsicht nicht zu unterschätzen ist. Als direkte Gegengabe revanchiert sich Dürer etwa mit Kunstwerken oder zeichnet die Porträts seiner Gastgeber, so nach einer anderen Essenseinladung auch im Falle der Eheleute Stecher.⁷

Jobst Planckfeldt ist nicht nur Dürers Wirt, sondern dient ihm vor allem zu Beginn seines Aufenthalts immer wieder als Führer. Am Samstag nach Dürers Ankunft begleitet er ihn zur wenige Gassen weiter gelegenen

⁶ Häberlein 2006, S. 55–56.
⁷ Vgl. Hirschfelder 2013.



Antwerpen, Hof van Liere,
Straßenfassade, Prinsstraat 13



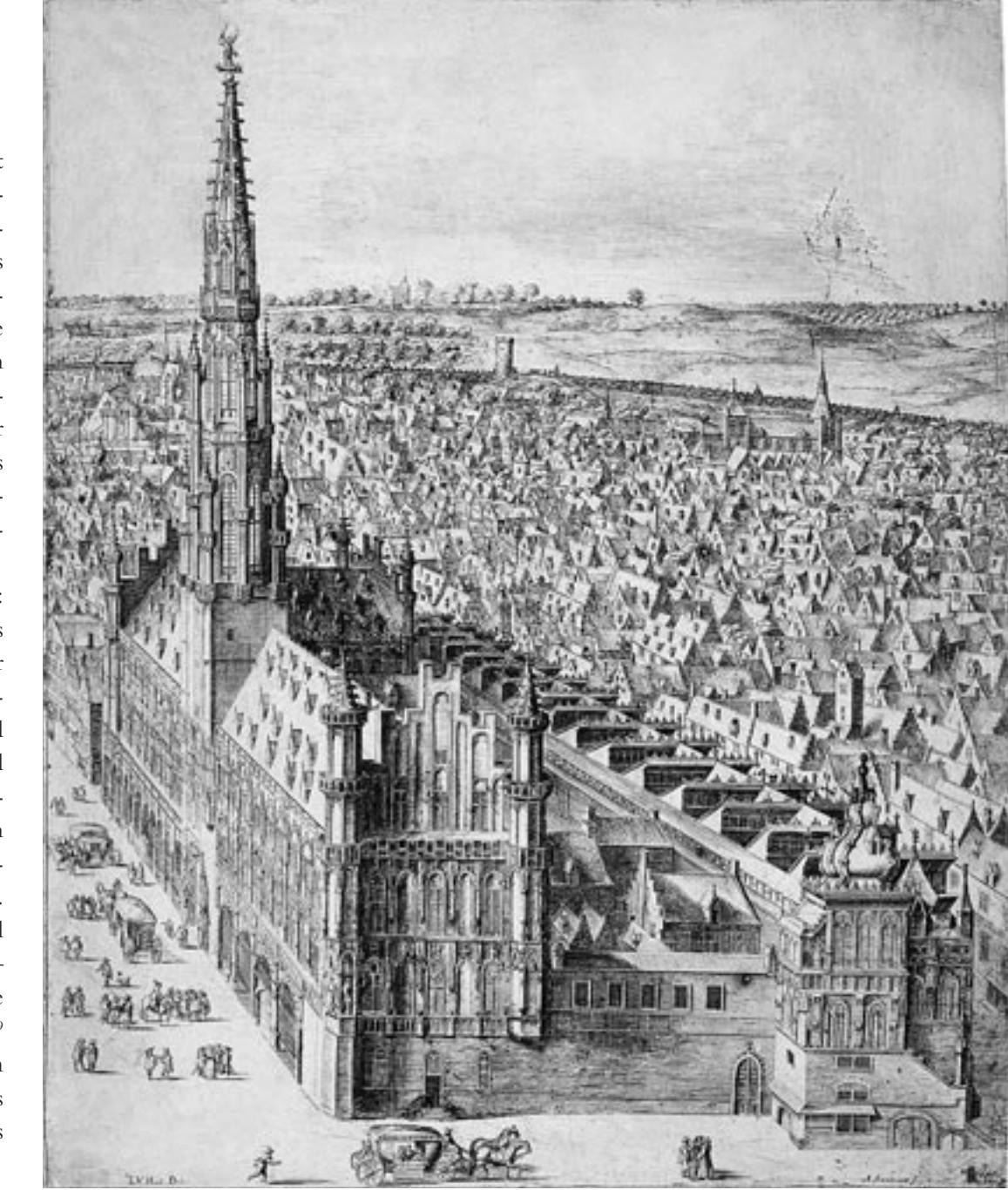


Brüssel,
Rathaus

1519–1520 vorzubringen. Hierzu trifft er zunächst „*Herr Bonysius*“, mit dem er wahrscheinlich am Dienstag zu Mittag issst und dem er mit der „*Kupferstichpassion*“ eines seiner hochkarätigsten Werke schenkt. Es handelt sich um den Kanoniker und einstigen königlichen Rat Maximilians I., Jacob Bannisius (Jakob de Bannisis, 1466–1532).⁷ Dieser war neben zahlreichen anderen Würden 1513 auch zum Dekan des Domkapitels von Antwerpen ernannt worden, weilte in der Folge jedoch nur selten in der Scheldestadt. Bannisius stand mit Willibald Pirckheimer in brieflichem Austausch, der möglicherweise den Kontakt vermittelt hatte.

Dürers Vorsprechen scheint Erfolg gehabt zu haben: Einige Tage später trifft er sich erneut mit Bannisius und berichtet nun auch über die Hintergründe der Kontaktaufnahme. Bannisius bzw. sein Sekretär Erasmus Strenberger aus Wels erstellte für Dürer das wohl lateinische Bittschreiben („*mein Supplikation*“) an Karl V. bezüglich der Fortzahlung der Jahresrente.⁸ Als ehemaliger kaiserlicher Rat war Bannisius ebenso wie sein zuvor als kaiserlicher Schreiber tätiger Sekretär in entsprechenden Formulierungen sicher bestens bewandert. Als hochrangigsten Fürsprecher sucht Dürer in Brüssel Markgraf Johann von Brandenburg-Ansbach (1493–1525) auf, der sich schon früh in kaiserliche Dienste begeben hatte und sich im Gefolge Karls V. befand.⁹ Bei einer vermutlich kurzen Audienz überreicht ihm Dürer den ihm zugeschriebenen Empfehlungsbild des Bamberger Bischofs und eine „*Kupferstichpassion*“ als Geschenk mit der Bitte, „*mein dabei zu gedenken*“.¹⁰ Dürer berichtet von einem weiteren Essen mit „*meinen Herren von Nürnberg*“, die offenbar stets gemeinsam auftreten, um ihren Landsmann zu treffen. Möglicherweise sind sie es, die Dürer Zugang zu einigen der bis heute wesentlichen künstlerischen und architektonischen Sehenswürdigkeiten von Brüssel verschaffen, welche Dürer mit den Augen des Künstlers und des Touristen betrachtet. Hierzu gehört an erster Stelle das gotische Rathaus mit der „*gilden Kammer*“, d. h. der Ratsstube. Ferner erwähnt er die vier Gerechtigkeitstafeln des altniederländischen Meisters Rogier van der Weyden, von Dürer als „*groß Meister Rudier*“ gelobt. Die um 1439–50 entstandenen Gemälde thematisierten die antike Legende von Trajan, Gregor und Herkinbald. Sie wurden 1695 beim Bombardement durch französische Truppen zerstört und sind nur in Kopien in Form von Tapisserien aus den 1450er Jahren (Bern, Historisches Museum, Abb. S. 136) sowie Nachzeichnungen einzelner Szenen erhalten.¹¹

Sehr wahrscheinlich hatte Dürer schon vor der Abreise



Abraham van Santvoort, Das Brüsseler Rathaus, Vogelperspektive von Nordwesten mit Blick auf die Tuchhallen auf der Rückseite des Baukomplexes, Kupferstich, um 1650



Wilhelm Koller,
Die Aufforderung,
siehe S. 130, 131

rechts: Brüssel, Kathedrale St. Michael und St. Gudula, Blick nach Osten

rechte Seite: Brüssel, Kathedrale St. Michael und St. Gudula, Westfassade

Rogier van der Weyden, Lukas zeichnet die Madonna, Ölgemälde, Boston, Museum of Fine Arts



der Brüsseler Stadtregierung trifft er bei einer opulenten Essenseinladung von Bernart van Orley (1491/92–1542), Margaretes in Brüssel ansässigem Hofmaler. Weitere Gäste sind der Hofmeister des Königs und ehemalige Bürgermeister von Brügge, Jean de Metenye, und der „*Stadt Schatzmeister*“, Aegidius von Busleyden, der auch Vorsteher der Rechnungskammer von Brabant war. Letzterem schenkt Dürer eine weitere „*Kupferstichpassion*“ und erhält als Gegengeschenk „*eine schwarze spanische Tasche*“, deren Wert er mit 3 Gulden deutlich höher als seine Graphikfolge beziffert. Wohl als Dank für die Einladung zeichnet er bei dieser oder einer weiteren Gelegenheit Bernarts Porträt mit der Kohle.



Dürer nutzt den Aufenthalt in Brüssel für eine Begegnung mit dem berühmten Theologen und Philosophen Erasmus von Rotterdam (um 1466/69–1536), der für einige Tage in Brüssel weilt. Vielleicht hatte Willibald Pirckheimer, mit dem Erasmus in Briefkontakt stand, den Kontakt und das Treffen vermittelt. Der Gelehrte erhält eine „*Kupferstichpassion*“ als Geschenk, zudem zeichnet Dürer zwei Porträts des Humanisten, von denen er eines als Grundlage für die Ausarbeitung des 1526 vollendeten Kupferstichporträts nimmt (Abb. S. 115). Die Tatsache, dass Erasmus von Rotterdam bereits am 30. August wieder zurück in Leuven war, grenzt sein Zusammentreffen mit Dürer auf den Zeitraum zwischen dem 27. und 29. August, allenfalls noch den Vormittag des 30. August ein. Im „*Tagebuch*“ steht die Erwähnung von Treffen und Porträts jedoch am Ende von Dürers Brüssel-Bericht. Davon ausgehend lässt sich grundsätzlich die Frage nach der Reihung der Ereignisse in der Erzählung stellen, die offensichtlich nicht immer der tatsächlichen Chronologie entspricht. Eine weitere „*Kupferstichpassion*“ schenkt Dürer Erasmus Strenberger, wohl zum Dank für dessen Unterstützung bei der „*Supplikation*“. Margaretes Rentmeister Lorenz Sterk weilt offenbar ebenfalls in Brüssel und erhält von Dürer „*ein sitzenden Hieronymum*“, vermutlich





Hans Weiditz, Krönung Karls V. in Aachen am 23. Oktober 1520, Titelholzschnitt aus „Römischer vnd Hispanischer Küniglicher Maiestat Einreytten, vn Krönung [...]“, 1520

Aachen, Dom, Nordseite vom Katschhof aus



nungsfeierlichkeiten ab. Dürer hat unabhängig davon die berühmten Heiligtümer des Aachener Doms besichtigt, den Arm Kaiser Heinrichs, das Gewand Mariens, ihren Gürtel und andere Reliquien.

Wer im „Tagebuch“ eine ausführliche Beschreibung der Feierlichkeiten erwartet hätte, wird enttäuscht. Wie Dürer die Feierlichkeiten erlebt hat, bleibt weitgehend unbekannt. Er betont nur allgemein seine Zeugenschaft, „alle herrlich Köstlichkeit“, die alles bisher Gekannte übertragen hätte, mit eigenen Augen gesehen und erlebt zu haben. Dann verweist er auf andere Berichte, was aber bereits auf eine spätere Textergänzung schließen lässt: „Wie dann das Alles beschrieben ist worden.“ Ob sich Dürer hier auf einen oder mehrere der zahlreichen gedruckten Berichte von der Krönung bezieht oder auf unbekannte handschriftliche Notizen, vielleicht von einem der Mitglieder der Nürnberger Delegation, verweist, muss offenbleiben.⁶

Schnell geht der Künstler im „Tagebuch“ wieder zu seinen Alltagsbeschäftigung über. Wiederum gibt er 5 Weißpfennige für Trinken und Baden mit den „Gesellen“ aus. Auch im Spiel versucht er weiterhin sein Glück, allerdings sind nur Verluste verzeichnet. So verliert er 7 Stüber an Hans Ebner „in Spiegel“, d. h. im gleichnamigen Gasthaus „Im Spiegel“. Als ein weiteres Mitglied der Nürnberger Delegation porträtiert er den jungen Patrizier Christoph Groland mit der Kohle, ebenso wie seinen Aachener Wirt Peter von Enden. 3 Stüber gibt er für Essen mit den „Gesellen“ aus, 1 Stüber für den Boten. Anschließend hält er fest, dass er den 62-jährigen Nürnberger Ratscherrn Paulus Topler und den 20-jährigen Martin Pfinzing „in mein Büchlein counterfeite“ habe, d. h. in sein Silberstiftskizzibuch. Die entsprechende Zeichnung ist erhalten (Berlin, Kupferstichkabinett, Abb. S. 166).⁷

Ein weiteres Kohleporträt fertigt Dürer laut „Tagebuch“ vom Schwager seines Wirtes. Außerdem notiert er ein Bildnis von Kaspar Sturm, der seit 1515 in Diensten des Mainzer Erzbischofs Albrecht von Brandenburg stand und wenige Tage nach der Krönung von Karl V. zum Reichsherold ernannt wurde. Sturm ist die erste Person aus dem Umfeld des Hofes, die Dürer nachweislich in Aachen porträtiert. Wahrscheinlich handelt es sich um das Bildnis des 45-jährigen Sturm, das Dürer in seinem Silberstiftskizzibuch auf der Rückseite der Ansicht des Aachener Rathauses gezeichnet hat, was die zeitliche Nähe der beiden Skizzen unterstreicht. Die an Gemäldeinschriften erinnernde Form der Beschriftung lässt vermuten, dass Dürer möglicherweise hoffte, von Sturm einen Auftrag für ein gemaltes Bildnis zu erhalten, von dem jedoch nichts bekannt ist. Auf der



Das Aachener Münster, Silberstiftzeichnung, 1520, London, British Museum, W 763

Das Aachener Münster hat Dürer vom oberen Stock des Rathauses aus aufgenommen und die Skizze in seinem „Tagebuch“ erwähnt. Die Zeichnung ist teilweise sehr genau, teilweise jedoch auch bemerkenswert fehlerhaft. Dürer zeichnete den Westturm, den durch eine Brücke mit diesem verbundenen Obergaden des Oktogons und links anschließend den spätgotischen Chor. An das im Baubestand recht langgestreckte Übergangsjoch, das bei Dürer zu kurz geraten ist, folgen in der Zeichnung drei Langchorjoche, tatsächlich sind es aber nur zwei, sowie der Ostabschluss. Angesichts der Perspektive und des komplex wirkenden Chorpolygons hat er sich schlüssig verzählt, so exakt die Zeichnung auch sonst sein mag. Vom Rathaus aus sieht man insgesamt sechs Joche, die Zeichnung zeigt sieben. Die Statuen an den Strebepfeilern fehlen ebenfalls. Zudem gibt es einige Ungenauigkeiten in den Giebeln und Details des Oktogons; doch darf man bei der Analyse nicht übersehen, dass Dürer ja keine Dokumentation der Architektur anfertigen sollte, sondern sich offenbar eine Erinnerungsskizze mache.

Die perspektivische Ansicht erlaubt es, den Standort relativ genau auf eines der östlichen Fenster im Rathaus festzulegen, aber offenbar zeichnete er so schnell, dass ihm der genannte Fehler unterlaufen ist. Diese vermutete Eile hat aber nicht dazu geführt, Nebengebäude wegzulassen. Dazu gehört insbesondere die Karlskapelle an der Nordseite des Münsters am Übergang zwis-

schen Oktogon und Chor sowie die Nikolaus- und Michaelskapelle an der Nordwestseite von Oktogon und Turm. Zwischen ihnen und dem (Katsch-) Hof stehen mehrere Fachwerkhäuser, die heute ersatzlos verschwunden sind. Links am Bildrand ist die Pfarrkirche St. Foillan aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zu erkennen. Den heute Katschhof genannten Platz umgeben mehrere Stein- und Fachwerkhäuser. Die Gebäude zwischen St. Foillan und der Karlskapelle dürften nach Curtius und Helg zum Heilig-Geist-Spital gehören, auffällig ist eine zinnenbewehrte Mauer. Eine zweite Zinnenmauer gibt es rechts nahe dem Bildrand hinter dem Längsbau mit den großen Arkaden. Nicht auszuschließen, dass beide zum hochmittelalterlichen Ausbau der Kaiserpfalz gehören. Das Arkadengebäude rechts (also westlich) diente nach Helg als Tuchhalle und war das Manderscheidsche Lehen, die offenen Arkaden hier lassen an eine wirtschaftliche Nutzung denken. Den rechts der Zinnenmauer dargestellten Gebäudekomplex identifiziert Held als das „alte Claustrum“, das Ende des 12. Jahrhunderts errichtet worden sein soll. Details wie der Taubenturm vor dem Arkadengebäude, der abgestellte Lastkarren und Fässer im Hof ergänzen das lebendig wirkende Ensemble.

Lit.: Curtius 1887, S. 160–165, mit detaillierter Benennung insbesondere der Nebengebäude. Helg 2020b. Helg 2020a. Grebe 2013b, S. 141.



Goes, spätgotische Maria-Magdalena-Kirche



Kortgene, Hauptstraße des Küstenstädtchens mit Blick zum spätgotischen Kirchturm
unten: Wolphaartsdijk, Polder und Wasserlauf

Kartographie dieser Region setzt erst später ein, sodass es keinen namentlichen Hinweis auf einen solchen Ort gibt. Der nicht mehr existierende Flecken könnte der 1377 überflutete Ort Westkerke sein, allerdings ist die Zahl untergegangener Orte auf Zeeland nicht eben klein. Zudem hatte das weitgehend unter dem Meeresspiegel liegende Land sehr viel mehr und breitere Wasserarme als heute. Die landschaftlichen Veränderungen durch die Naturgewalten insbesondere an der Küste sind gewaltig.

Durch das systematische Einpoldern ab dem 17. Jahrhundert wurden derartig großflächige Landverluste vermieden. So wurden bereits 1631 bzw. 1645 südlich von Arnemuiden Polder angelegt, womit zugleich neues Festland gewonnen werden konnte. Noch um 1900 war östlich von Arnemuiden ein Meeresarm zwischen 100 und 150 m breit. Zu Dürers Zeiten war dieser noch erheblich breiter. Heute gibt es hier gar keinen Meeresarm mehr, und nur ein schmaler Kanal erschließt den Hafen des Ortes. Wo Dürer bei seiner Zeelandreise beinahe Schiffbruch erlitt, über den er ausführlicher berichtet, kann man heute fast über den Meeresarm springen.

Dürer nennt anschließend das „*insulein Wohlfärtig*“ (Wolfersdijk/Wolphaartsdijk). Dabei handelt es sich um eine schmale Insel südlich von Noord-Beveland, die heute mit Zuid-Beveland zusammengewachsen ist; inzwischen ist der Inselname auf den früher Oostkerke genannten Ort übergegangen. Auf dem Weg nach Arnemuiden muss er eigentlich schon an Wolfersdijk vorbeigefahren sein. Entweder beschreibt er die Ziele nicht in chronologischer Reihenfolge, oder er muss die Schiffe wechseln, um sich allmählich seinem Ziel zu nähern. Auf der seinerzeit selbständigen Insel Noord-Beveland steuert er dann „*Gunge*“ an, also Kortgene, damals noch direkter am Meer gelegen. Eine Sturmflut von 1530, die Dutzende Orte traf, überstand nur der Kirchturm, heute wirkt der Ort wie eine Neugründung des 18./19. Jahrhunderts. Insgesamt erwähnt Dürer die wohl von Dritten berichtete Tatsache, dass Zeeland aus sieben

Inseln besteht, Arnemuiden befindet sich auf der größten.

Als nächste Stadt und Anlegestelle nennt Dürer Middelburg, in geringer Entfernung von Arnemuiden gelegen. Dürer besucht die gotische Liebfrauen-Abteikirche, in der er ein großes Altarbild des aus Maubeuge stammenden und in Hofdiensten stehenden Malers Jan Gossaert (um 1478–1532) besichtigt, das dieser 1509 im Auftrag seines in Middelburg residierenden Dienstherrn, Bischof Philipp von Burgund, gemalt hatte.⁸ Über das 1568 bei einem Brand zerstörte Bild und seinen Künstler urteilt Dürer, es sei „*nit so gut im hauptstreichen als in gemähl*“, womit er offenbar die Behandlung der Köpfe kritisiert, während er die Farbgebung lobt.⁹

Die Stadt ist, trotz des deutschen Bombardements von 1940, vergleichsweise gut erhalten bzw. geschickt wiederaufgebaut worden und macht mit ihren zahlreichen Bauten im spätgotischen Stil nachvollziehbar, wie Dürer sie vor 500 Jahren in etwa gesehen haben könnte. Allerdings gibt er eine genauere Beschreibung erst im späteren Verlauf des Berichts von der Zeelandreise, sodass die tatsächliche Chronologie nur schwer nachzuvollziehen ist. Denn dem „*Tagebuch*“ zufolge geht es von Middelburg, wo er sich, da keine Essens- und Übernachtungskosten aufgelistet werden, offenbar nur tagsüber aufhält, nach Veere („*zu der Fahr*“), wo er den internationalen Hafen erwähnt („*da aus allen Landen die Schiff anlanden*“) und die hübsche Stadtanlage lobt („*ist ein fast feines Städtlein*“).

Im „*Tagebuch*“ kommt er danach nochmals zu Arnemuiden zurück, um von einem dort erlebten Schiffsunglück zu berichten. Im Gesamtkontext handelt es sich wohl um einen nachträglichen Einschub, von dem unklar ist, wann er sich genau ereignet und Dürer ihn verfasst hat. Die dichte Schilderung und Dramatik der Erzählung legen eine recht zeitnahe Entstehung nahe. Möglicherweise hatte Dürer das Unglück zunächst ausgelassen, da es nicht mit Ausgaben oder künstlerischen



Middelburg,
Liebfrauenabtei
(oben) mit
spätgotischem
Kreuzgang
(links)



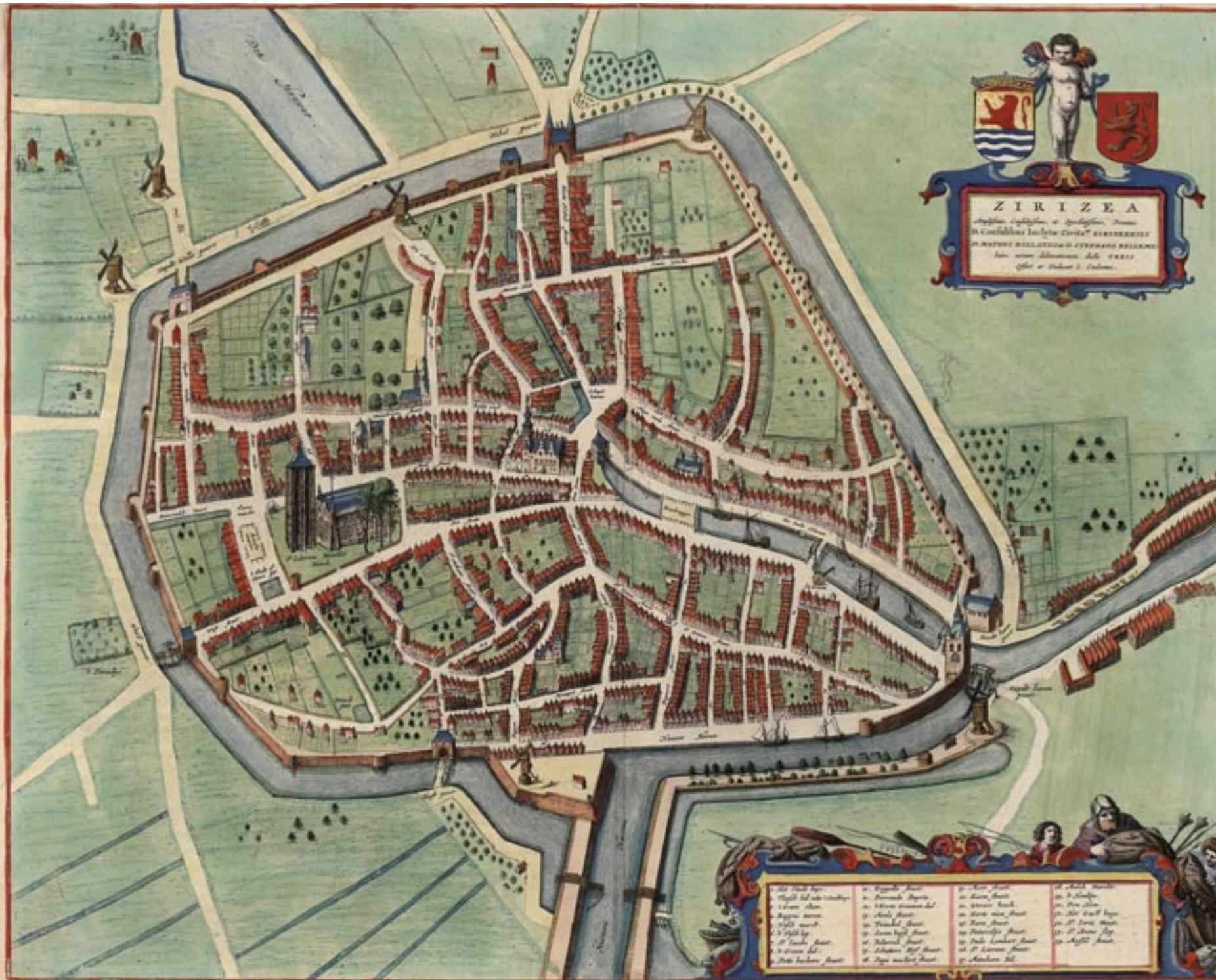
Veere, Blick
über die Hafen-
stadt auf das
einst offene Meer





oben und rechts: Hafentor von Zierikzee

unten: Zierikzee, Stadtansicht von 1649, aus: Willem und Joan Blaeu „Toonneel der Steden“



durchgeführt wurde, beispielsweise als erster Versuch, nach Zierikzee zu gelangen.

Sechs Tage nach der Abreise und mit einigen Umwegen gelangt Dürer also schließlich nach Zierikzee, wo es aber keinen Wal mehr gibt. Die Flut – von Dürer im literarischen Gestus mit „Fortuna“, der römischen Schicksalsgöttin personifiziert –, hatte ihn offenbar ins offene Meer zurückgespielt. Wie Dürers Zeichnungen des Walfischs möglicherweise ausgesehen hätten, lässt die Zeichnung eines großen Walrosses erahnen, das der Inschrift zufolge 1521 in Antwerpen Aufsehen erregte, wenngleich es von Dürer im „Tagebuch“ nicht erwähnt wird. Dürer hielt den Kopf des „thyrs“, die unterschiedliche Beschaffenheit des Fells, die Barthaare, das Maul und Stoßzähne mit präzisen Strichen und einer farbigen Modellierung in Braun-, Rosé- und Ockertönen fest.¹²

Angesichts der letztlich umsonst getätigten Winterreise zieht Dürer zunächst Ausgabenbilanz. So stellt er fest, dass er 2 Gulden an Fahrgeld und Verpflegung bzw. Gasthofkosten ausgegeben hat. An Imbissen werden 4 Stüber für „ein Feugenkäs“, vielleicht, wie von Rup-

prich vorgeschlagen, Feigenmus oder eine Form von Feigenpaste, genannt, den er an einem unbekannten Ort erwirbt, 3 Stüber für einen Warenträger und 6 Stüber an Spielverlusten. Bei den 2 Gulden für „ein Kozen“ handelt es sich wohl um Kosten für eine aus grobem Wollstoff gefertigte Decke.

Zu Zierikzee selbst schreibt er nichts, vielleicht weil die Enttäuschung darüber, dass der angelandete Walfisch inzwischen wieder fortgespielt war, zu groß gewesen ist, vielleicht auch, weil die gut erhaltene und heute romantisch wirkende Stadtansicht mit dem Binnenhafen und der Stadtbefestigung damals weder romantisch noch ungewöhnlich war. Er kehrt nach Bergen zurück, bleibt dort noch einige Tage, macht Einkäufe und fertigt verschiedene Porträts.

Die abschließende Aufzählung entspricht wahrscheinlich recht genau der chronologisch geführten Ausgaben- und Einnahmenliste, die Dürer bei der Redaktion des „Tagebuchs“ aus seinem Rechnungsbuch kopierte, inhaltlich jedoch nicht wesentlich ordnete. Es werden nacheinander erwähnt: 10 Stüber für einen

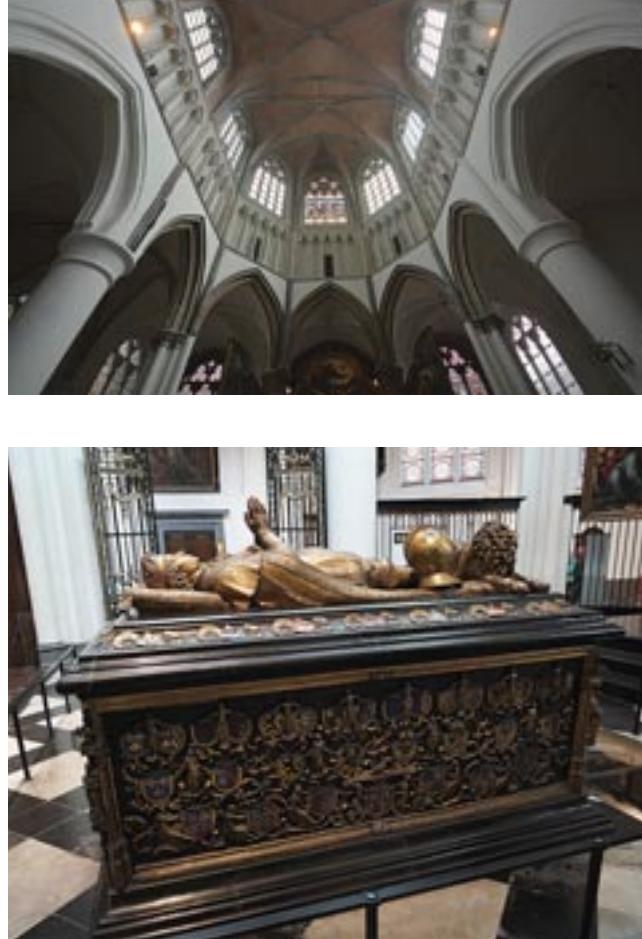
Albrecht Dürer, Kopf eines Walrosses, aquarellierte Federzeichnung, 1521, London, British Museum

9 Ruprich 1956, verweist auf Erhard Schön, Unterweisung der Proportion, Nürnberg 1538, der das Wort „habstrichen“ im Zusammenhang mit der Einteilung der Köpfe in rechteckige Kuben gebraucht. Vgl. Unverfehrt 2007, S. 125.

10 Zur Walfischepisode aus literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. Niefanger 2011.

11 Vgl. Leitschuh 1884, S. 151, Anm. zu S. 70, Z. 15.

12 London, British Museum. Vgl. Borchert 2010, S. 433.



Brügge, Liebfrauenkirche (links), oben: Blick in den Chorschluss und Grabdenkmal der Maria von Burgund, Seitenansicht mit ihrem Stammbaum, 1502, unten: Madonna von Michelangelo, um 1501/04

unten links: Brügge, St.-Salvator-Kathedrale (Foto: William Warby)



Hans Memling, Ursula-Schrein, um 1489, Brügge, Sint-Janshospitaal (Foto: Paul Hermans)

Brügge, Sint-Janshospitaal, Außenseite des gotischen Krankensaals von der Reie aus

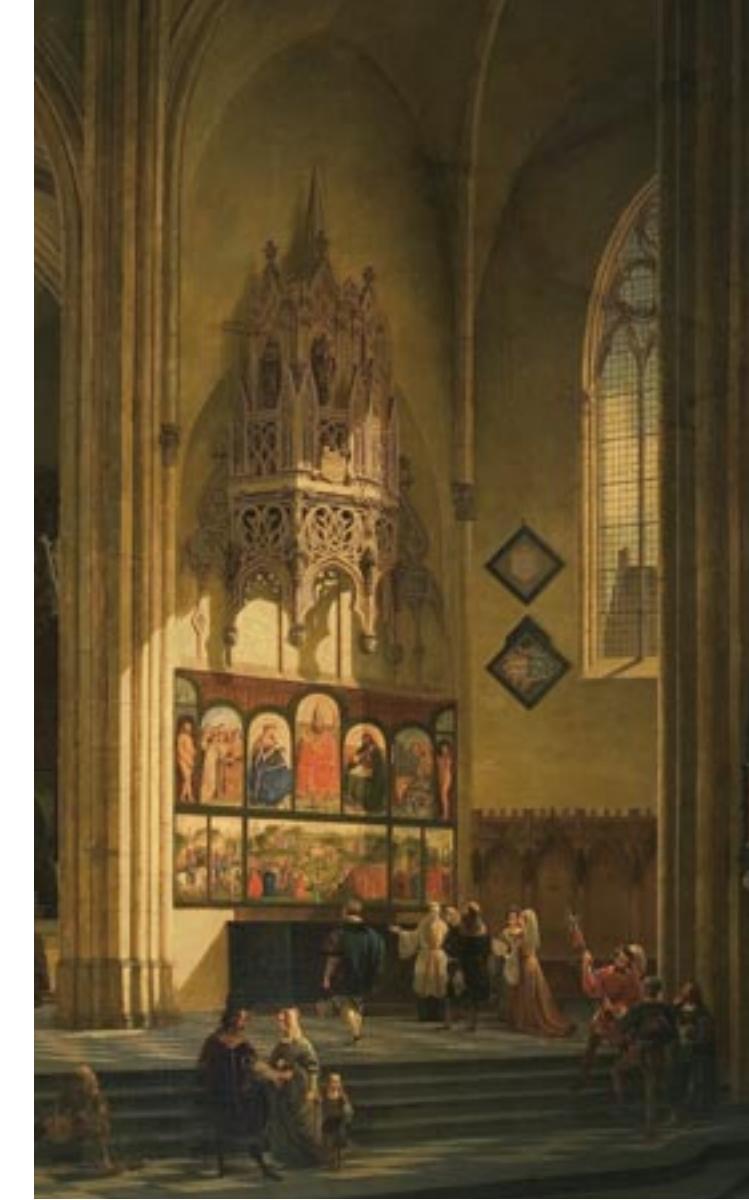
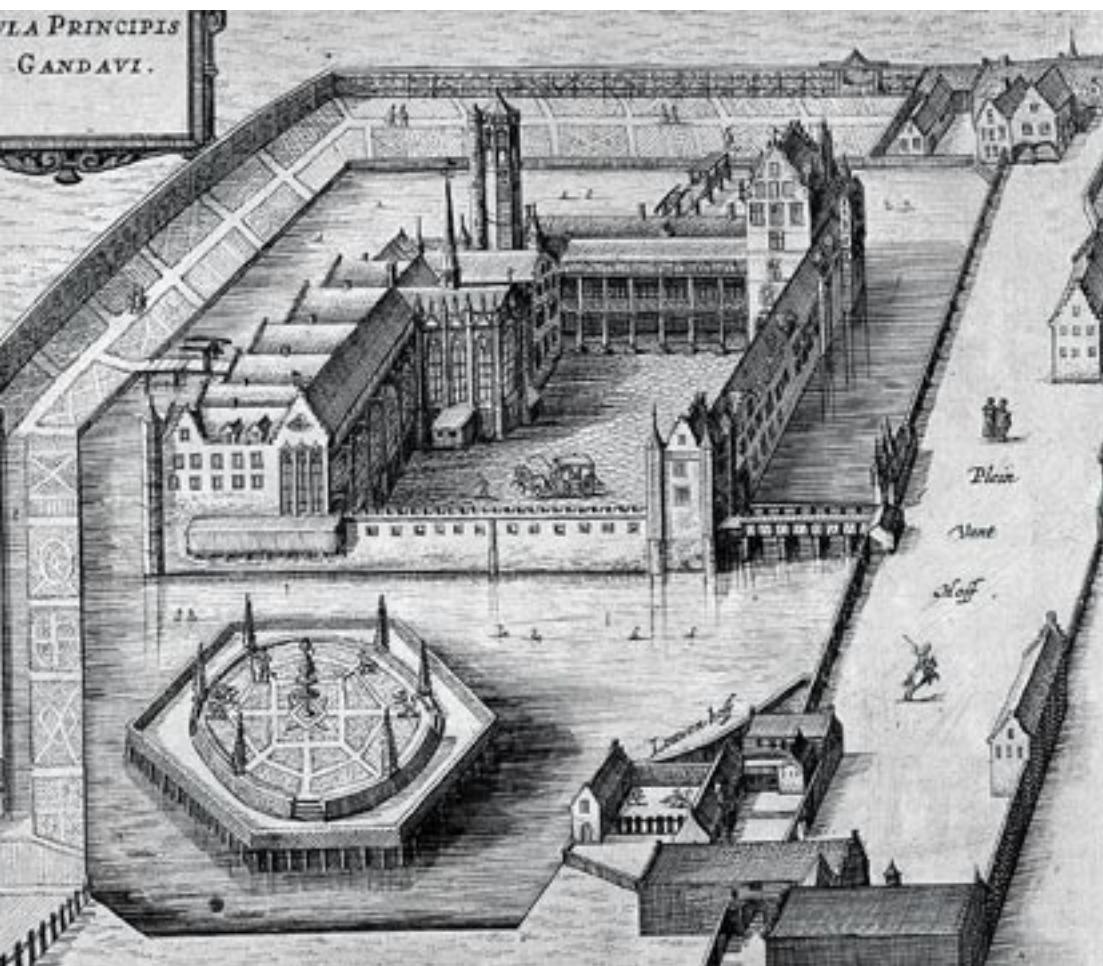
Brügge, Rozenhoedkanal





Gent, St. Bavo-Kathedrale

Antonius Sanderus, Prinsenhof in Gent (aus: *Flandria Illustrata*, Band 1, 143), Kupferstich, um 1600



Pierre François de Noter und Félix de Vigne, Albrecht Dürers Besuch am Genter Altar des Hubert und Jan van Eyck, um 1840, Enschede, Rijksmuseum Twenthe

Werk in superlativistischer Manier als „überköstlich, hochverständig Gemäl““. Insbesondere hebt er die zentralen Figuren von Maria und Gottvater sowie die stehende Figur der nackten Eva als besonders gut gemalt („fast gut“) hervor.

Anschließend führt man ihn zum Prinsenhof, dem herzoglichen Stadtpalast von Gent. Heute bis auf einen spät-mittelalterlichen Torbau, das Donkere Portal, nahezu verschwunden, handelte es sich im 16. Jahrhundert um ein ummauertes Areal von fast 2 Hektar Größe mit Gebäuden, verschiedenen Gärten und Höfen.¹³ Hier wurde Karl V. am 24. Februar 1500 geboren. Dürer interessiert sich jedoch vor allem für den Löwenhof, in dem seit dem 14. Jahrhundert lebende Raubkatzen gehalten werden, eine der Genter Attraktionen. Gegen ein kleines Trinkgeld an die „Löwenknechte“ erhält er Zutritt und kann eines der Tiere mit dem Silberstift zeichnen.

Vom nordwestlich des Stadtzentrums gelegenen Prinsenhof geht es zur „Hoffdbrück“ in der Innenstadt, die



Jan van Eyck, Genter Altar, 1430/35, Gent, St.-Bavo-Kathedrale

Höhepunkt von Dürers Aufenthalt in Gent aus künstlerischer Sicht war die Besichtigung des „Genter Altars“ von Jan van Eyck. Der fast 4 Meter hohe und in geöffnetem Zustand über 5 Meter breite Flügelaltar gilt bis heute als Hauptwerk der altniederländischen Malerei. Entstanden um 1430/35 als Stiftung des Genter Kaufmanns Joos Vijd und seiner Frau Elisabeth, die beide in Lebensgröße auf den Außenseiten dargestellt sind. Darüber ist die Verkündigung an Maria in einem zeitgenössischen Interieur situiert. Dürer, der dem Kirchendiener ein Trinkgeld zahlte, um den Altar aufzusperren zu lassen, geht nur auf die Innenseite des Triptychons ein. Hier ist als zentrales Motiv die Anbetung des Lamms Gottes durch Engel und Heilige zu sehen. Jan van Eyck stellte das Motiv aus der Apokalypse des Johannes in einer paradiesischen Landschaft mit zahlreichen realistisch dargestellten Pflanzen dar. Im Hintergrund erkennt man zeitgenössische Bauten, darunter viele Kirchen, die für die christliche Gegenwart stehen. Von allen Seiten strömen die Heiligen in Gruppen auf das Lamm zu, das auf einem Altar steht und mit seiner blutenden Seitenwunde eindeutig eucharistische Züge besitzt.

Oberhalb des irdischen Paradieses befindet sich die Himmelszone mit dem segnenden Gottvater im Zentrum. Zu beiden Seiten des Gottesthrons sitzen

Maria und Johannes, jeweils mit einem Buch. Sie werden gerahmt von den Himmelschen Heerscharen, die singend und musizierend das Lob Gottes verkünden und nach der Offenbarung „ein neues Lied singen“ (Off 5,9). Durch die Opferung des Lamms wird auch die Erbsünde bereinigt, die durch den Sündenfall von Adam und Eva in die Welt gekommen ist. Ihre von Dürer bewunderten nackten Gestalten stehen ganz außen in der Himmelszone. Dürers Lob als „überköstlich, hochverständig Gemäl“ trifft die künstlerische Essenz des Bildes, das mit seiner realistischen Wiedergabe von Figuren, Gegenständen, Natur ebenso wie Stofflichkeiten und Lichteffekten bis heute künstlerische Maßstäbe setzt. Zugleich verstand es Jan van Eyck, komplexe theologische Inhalte auf verschiedenen Ebenen miteinander in Bezug zu setzen und die Essenz der Heilsgeschichte in dem Altar buchstäblich zu offenbaren. Dies erregte schon 100 Jahre nach der Entstehung die Bewunderung der Zeitgenossen und Albrecht Dürer als damals berühmtestem Maler nördlich der Alpen.

Lit.: Kemperdick/Röbler 2014. Fransen/Stroo 2020. Brand Philip 1971. Forschungswebsite: <http://closertovaneyck.kikirpa.be>.



oben links: Mecheln, Sint Katelijnestraat, Haus in den Vijgenboomen, Backsteinhaus mit spätgotischem Fachwerkgiebel, Anfang 16. Jahrhundert

oben rechts: Mecheln, Rathaus

unten rechts: Bernart van Orley, Margarete von Österreich, Ölgemälde, um 1520, Brüssel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

Mecheln, Brüsseler Tor, 13. Jahrhundert



ihn mit Hendrik Keldermans, einem Mitglied der bekannten flämischen Architekten- und Bildhauerfamilie. Ein Haus „de gulden helm“ in der Katelijnenstraat in Mecheln wird in Zusammenhang mit einer Erbschaft des Andries Keldermans genannt. Ein Hendrik ist Sohn des 1479 verstorbenen Matthijs I., er taucht in den Quellen aber nicht als Künstler auf.¹ Allerdings tituliert Dürer seinen Wirt eindeutig als „Maler“, es handelt sich bei „Meister Heinrich“ daher sehr wahrscheinlich um eine andere Person dieses Vornamens. Bei seinem Wirt findet ein Festabend zu Ehren Dürers statt, an dem die Mitglieder der örtlichen Maler- und Bildhauergilde teilnehmen. Ob Agnes ebenfalls bei dem Essen anwesend war und was Dürers Ehefrau während des Mechelnaufenthalts genau gemacht hat, wird im „Tagebuch“ nicht erwähnt.

Dürer nutzt die Zeit in Mecheln vor allem für Besuche. Als erstes sucht er den aus Köln stammenden Büchsen- gießer Hans Poppenreuther (Poppenruyter) auf, in dessen Haus er „wunderlich Ding“ sieht, ohne allerdings näher auf einzelne Objekte einzugehen. Wie schon in Zusammenhang mit der Brüsselreise im Spätsommer 1520 angemerkt, wurde der Ausdruck „wunderlich“ zur Dürerzeit für außereuropäische Objekte, Besonderheiten aus dem Reich der Natur ebenso wie für kunsthandwerkliche Kuriosa verwendet.

Der wichtigste Besuch gilt Margarete von Österreich und war wahrscheinlich der Hauptanlass für die Kurzreise. Dürer widmet ihm im „Tagebuch“ einen ausführlichen Bericht. Am Tag nach seiner Ankunft, dem Freitag, sucht der Maler die niederländische Statthalterin

in ihrem Palast, dem Hof von Savoyen, benannt nach ihrem verstorbenen Ehemann Philipp von Savoyen, auf. Dieser Stadtpalast ist eine in die Straßenflucht eingebundene Hofanlage aus einem straßenseitigen aus Quadern gemauerten Flügel an der Straße und einem Querflügel in den Hof hinein. Dort schließt sich eine Hofbebauung aus Backstein mit Arkaden im Erdgeschoss aus Blaustein an. Dies ist der ältere Teil der Hofanlage, den Dürer gesehen haben dürfte, der Flügel zur



Keizerstraat entstand erst zwischen 1517 und 1530 nach Plänen von Rombout II Keldermans; auf vollendete oder im Entstehen begriffene Bauten von ihm ist Dürer schon in Veere und Bergen op Zoom gestoßen. Mitte des 16. Jahrhunderts und im späten 19. Jahrhundert wurde der Palast, der heute als Gerichtsgebäude dient, nochmals erneuert. Auf der Grundlage der erhaltenen Inventare lassen sich die Räume, ihre Funktion und Ausstattung zur Zeit Margaretes von Österreich und

insbesondere die von Dürer besichtigen Wohnräume im Westflügel rekonstruieren.²

Dürer kommt nicht mit leeren Händen zur Herzogin. Als Geschenk will er ihr ein gemaltes Bildnis des Kaisers („mein Kaiser“) verehren, wohl am ehesten als Porträt von Margaretes Vater, Kaiser Maximilian I., zu deuten. Allerdings ist unklar, ob es sich um eine der beiden bekannten Fassungen des berühmten Maximilians-Bildnisses von 1519 handelt oder ob die „Tagebuch“-Notiz

Mecheln, Kathedrale St. Rumbold

¹ Vgl. Janse 1987, S. 16, 19 und Anm. 106. Vgl. die Künstlerdatenbank <https://rkd.nl/nl/explore#query=keldermans>.

² Eichberger 2002, bes. S. 55–142. Eichberger 2003. De Jonge 2005, bes. S. 64.



Mecheln, Palast der Margarete von Österreich (Hof von Savoyen), Fassade mit Renaissancegiebel zur Keizerstraat, Anfang 16. Jahrhundert

Mecheln, Palast der Margarete von Österreich, Innenhof, links der Wohnflügel der Herzogin

auf eine weitere Version dieses Porträts referiert oder ob eine ganz andere Bildniskomposition gemeint ist. Gegen die erste Vermutung spricht die Provenienz der beiden erhaltenen Fassungen. So stammt das Halbfigurenbildnis Maximilians I. auf grünem Grund aus altem kaiserlichem Besitz und ist seit Ende des 18. Jahrhunderts in der Wiener Gemäldegalerie nachweisbar.³ Alternativ käme an dürerzeitlichen Maximiliansbild-



nissen das Leinwandbild im Germanischen Nationalmuseum in Frage, das mit dem aufgeklebten Pergamentzettel mit der Inschrift jedoch den weniger repräsentativen Charakter eines Probestücks besitzt.⁴ Beide Gemälde gehen auf eine Bildniszeichnung des Kaisers zurück, die Dürer während des Augsburger Reichstags 1517 anfertigte und die neben einem großformatigen, vielfach kopierten Holzschnitt Dürers in verschiedenen Gemäldekopien im späten 16. und 17. Jahrhundert weit verbreitet war.⁵

Womit Dürer wohl nicht gerechnet hat: Das Bildnis gefällt Margarete nicht. Dürer ist gezwungen, das Gemälde wieder mitzunehmen. Einige Zeit später verschenkt er es in Antwerpen an den Schwiegersohn Tommasos. Da weder das Nürnberger Leinwandgemälde noch die Wiener Tafel sicher auf diese Provenienz zurückgeführt werden können, besteht die Vermutung, dass Dürer für Margarete noch ein drittes „Kaiserbildnis“ gemalt hatte, welches er dann in Antwerpen verschenkte und das verloren ist. Ein konkreter Grund für Margaretes Missfallen ist nicht angegeben. Die Abneigung kann nicht gegenüber Dürers künstlerischem Stil allgemein gewesen sein, da Margarete von Österreich zahlreiche Druckgraphiken des Nürnbergers besaß.⁶ Das grundsätzliche Wohlwollen der Statthalterin gegenüber Dürer zeigt sich auch darin, dass die Tochter Maximilians I. den Künstler selbst durch den Palast führt und ihm ihre umfangreiche Kunstsammlung zeigt („*all ihr schön Ding*“).⁷ An Besonderheiten hebt Dürer 40 kleine Täfelchen in Öltechnik in Feinmalerei hervor, die er in höchsten Tönen lobt („*von Reinigkeit und Gut darzu nie gesehen*“). Hier handelt es sich möglicherweise um eine Serie von Marien- und Christusszenen in der Art der Passionsfolgen des Brügger Malers Simon Bening, jedoch in Ölfarben ausgeführt.⁸ Alternativ verweist Unverfehrt auf das unvollendete Polyptychon des im niederländischen Stil tätigen Malers Juan de Flandes, das Margarete aus dem Nachlass ihrer Schwiegermutter Isabella von Kastilien erhalten hatte, von dem jedoch nur 32 Einzeltafeln belegt sind.⁹

Auch von „Jacob Walch“, d. h. dem Hofmaler Jacopo de’ Barbari (um 1460/70–vor 1516), der zuvor u. a. in Venedig, Nürnberg und Wittenberg tätig war, konnte Dürer „gut Ding“ betrachten, ebenso von „Johannes“ – gemeint ist wohl am ehesten Jan van Eyck.¹⁰ Dürers Wunsch, „*Meister Jacobs Büchlein*“, vermutlich das in der Folge verschollene Skizzenbuch Jacopo de Barbaris, zu erlangen, erfüllt Margarete jedoch nicht, da sie das Werk bereits „*ihrem Maler*“, gemeint ist wohl der Hofmaler Bernart van Orley, versprochen hatte.¹¹ Dürer bewundert weitere „köstliches