Schauerte

Dürer. Das ferne Genie

Der Kunsthistoriker Thomas Schauerte, geb. 1967, ist Direktor der Museen der Stadt Aschaffenburg und Autor zahlreicher Publikationen über Albrecht Dürer. Bis 2019 war er Leiter des Albrecht-Dürer-Hauses, des Stadtmuseums und der Kunstsammlungen bei den Museen der Stadt Nürnberg. Neben Albrecht Dürer gilt sein Interesse auch der Kunst des Mittelalters und des Barock.

Thomas Schauerte

Dürer
Das ferne Genie

Eine Biographie

Mit 69 Farb- und Schwarzweißabbildungen

RECLAM

2., durchgesehene Auflage 2020

2012, 2020 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlaggestaltung: Anja Grimm Gestaltung
Umschlagmotiv: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis mit Eryngium* (1493)
Druck und Bindung: GGP Media GmbH,
Karl-Marx-Straße 24, 07381 Pößneck
Printed in Germany 2020
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-020602-7

www.reclam.de

Inhalt

Vorbemerkungen 7

1. Familie, Kindheit, Lehrzeit 23
2. Bücherwelten: Gesellenwanderung und erste Venedigreise 38
3. Konrad Celtis 60
4. Buch der Wunder: die Apokalypse 83
5. Zenit und Zeitenwende: das Selbstbildnis von 1500 . 106
6. Willibald Pirckheimer 125
7. Zwischen Augsburg und Nürnberg 144
8. Dürers großer Kaiser 162
9. Grenzen der Kunst: *Melencolia I* 182
10. Ruhm 202
11. Umbrüche und Kontinuitäten 222
12. Briefe an die Nachwelt 242
13. Wirkung in die Ferne 260

Anhang

Literaturauswahl und Quellenanhang 276
Abbildungsnachweise 284
Personenregister 285

Vorbemerkungen

1518 kommt es am Rande des Augsburger Reichstags zu einer denkwürdigen Begegnung in der Bischofsresidenz: Albrecht Dürer, mit 47 Jahren der berühmteste deutsche Maler und Graphiker, Mitglied der Ratsdelegation der Freien Reichsstadt Nürnberg, trifft auf das weltliche Oberhaupt der Christenheit, Kaiser Maximilian I. Dabei hält er ihn in einer zugleich sorgfältigen wie knapp-präzisen Kreidezeichnung fest (Abb. 39). Wir wissen dies nicht nur deshalb so genau, weil sich das Blatt in der Wiener Albertina erhalten hat; auch Dürer selbst hält den Vorgang auf der Zeichnung anschließend in einer Inschrift fest und liefert sogar noch Details, die dem Porträt selbst nicht zu entnehmen gewesen wären: Es ist Montag, der 28. Juni, und die Begebenheit trägt sich »hoch oben auf der Pfalz« in des Kaisers »kleinem Stüble« zu. Die Versuchung ist nicht gering, aus einer solchen Begegnung zweier großer Persönlichkeiten den »Geist« der Epoche herauszudestillieren, denn für ein intensives Gespräch hätte es unzählige Anknüpfungspunkte gegeben: Schließlich zieht der Kaiser den Künstler seit 1512 für seine ausgreifenden Großprojekte heran und zahlt ihm dafür eine jährliche Apanage von stattlichen hundert Gulden. Im Zuge dessen ist Dürer auch mit vielen Vertretern der höfischen Elite bekannt oder sogar befreundet, am engsten mit Willibald Pirckheimer, einem der führenden Intellektuellen der Epoche, seit 1500 mit dem Titel eines Kaiserlichen Rates. Wir haben mit dieser Zeichnung also das unwiderlegliche, eindrucksvolle Zeugnis einer persönlichen Begegnung zwischen zwei der bedeutendsten Menschen ihres Zeitalters – und wissen über deren Verlauf nicht das geringste. Noch nicht einmal die einfache Frage lässt sich beantworten, ob hier ein Auftrag Maximilians vorlag oder ob Dürer seinerseits um diese Audienz der besonderen Art gebeten hatte. Denn keines der beiden heute in Wien und Nürnberg aufbewahrten Gemälde, die Dürer danach anfertigt, lässt sich als alter habsburgischer Hausbesitz nachwei-

sen; und der gleichfalls auf die Zeichnung zurückgehende Holzschnitt, der unser heutiges Bild von der Physiognomie Maximilians vielleicht am nachhaltigsten geprägt hat, erscheint erst nach dem Tod des Kaisers. Statt der erhofften Gewissheiten also bietet dieses historische Dokument eigentlich nichts als Fragen: War diese letzte Begegnung zwischen den beiden womöglich sogar die einzige? Wie wenig Zeit hatte Dürer? Waren die beiden allein oder hat Maximilian währenddessen Briefe diktiert oder einen Gesandten angehört oder war er, ein halbes Jahr vor seinem Tod, dafür schon zu krank und nun dankbar dafür, inmitten des Reichstagsgetriebes ein paar Augenblicke völliger Stille zu haben? Statt eines lebhaften Gedankenaustauschs also eine halbe Stunde lang nur das trockene Geräusch der Kreide auf dem Papier? Doch vielleicht hatten seine Mitgesandten Dürer zuvor ja auch beschworen, die günstige Gelegenheit zu benutzen, um heikle Nürnberger Anliegen direkt vor das Reichsoberhaupt zu bringen. Wir wissen auch dies nicht. Damit nicht genug, wirft auch das Bildnis selbst Fragen auf: Hier richtet ein eher kräftig-hager wirkender Mann einen entschlossenen Blick in die Ferne, der aber in Wirklichkeit kein halbes Jahr mehr zu leben hatte, von Todesahnungen heimgesucht wurde und diese seine letzte Reise schon nicht mehr zu Pferd, sondern in einer Sänfte erduldete, wobei er schon seit einer ganzen Weile seinen Sarg im Tross mitführen ließ. Folglich lässt sich nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob hier zutrifft, was man nahezu allen Porträts Dürers nachsagt, nämlich ein Psychogramm des Dargestellten zu bieten.

Und noch ein zwiespältiger Eindruck sei zur kritischen Einstimmung heraufbeschworen: Wie durch ein Wunder ist das stattliche Haus in Nürnberg, das Albrecht Dürer fast zwei Jahrzehnte lang – von 1509 bis zu seinem Lebensende 1528 – bewohnt hat, im wesentlichen erhalten geblieben. 1828 wurde es zur ersten Gedenkstätte für einen bildenden Künstler diesseits der Alpen. Nach dem Krieg ein Signal für den Wiederaufbau der Nürnberger Altstadt, war es schon 1949 wieder für die

Öffentlichkeit zugänglich und bildet neben Dürers beispiellos reichem und vielschichtigem Werk einen wichtigen Zugang zu jener Epoche, die als »Dürerzeit« eine ihrer kulturgeschichtlichen Codierungen von einem Künstler empfangen hat. Doch auch hier trügen objektive Authentizität und subjektiv empfundene Nähe: Seit der gründlichen bauhistorischen Untersuchung, die das Haus vor kurzem erfuhr, wissen wir eher weniger als mehr über die praktische Nutzung der Räume, von denen manche zudem in der Spätromantik überformt wurden. All dies kann eigentlich auch nicht überraschen, denn der Künstler und seine Frau starben kinderlos, und als Agnes Dürer ihrem Mann 1539 in den Tod nachfolgte, begann die dichte Folge neuer Eigentümer, Mieter und sonstiger Nutzer das Haus nach ihren Bedürfnissen und ohne die uns heute so geläufige Pietät zu gestalten. Wo also war die Schlafkammer der Eheleute Dürer? Wo war es im Sommer zu warm oder im Winter zu kalt zum Wohnen oder Arbeiten? Wo hielt man sich auf und wo empfing man Gäste? Wo hausten Bedienstete und Lehrlinge, und vor allem: Wo hat Dürer gearbeitet? Gelingen hier nicht neue Quellenfunde oder überraschende Analogiebeweise zu anderen Häusern, dann werden diese Fragen auch weiterhin kaum zu beantworten sein.

Nun betrifft diese ernüchternde Einführung zwar in der Tat wichtige ungelöste Forschungsprobleme, ist aber zugleich auch rhetorisch überspitzt; denn wir nähern uns hier ja gleichzeitig einem Menschen an, der für seine Zeit über alle Maßen gut dokumentiert ist. Nichts macht dies sinnfälliger als die Fülle seiner gemalten und gezeichneten Selbstbildnisse, die sein Schaffen vom dreizehnten bis in die letzten Lebensjahre begleiten. Hinzu kommt der weit über tausend Druckseiten umfassende schriftliche Nachlass von und über Dürer, den Hans Rupprich in drei schweren Bänden bis 1969 herausgegeben hat. Und damit nicht genug, enthält auch das Corpus der derzeit etwa tausend ihm zugeschriebenen Zeichnungen einige hundert, zum Teil detailliert beschriftete Blätter, die als Fixierungen seiner Mitmenschen und seiner Umwelt zugleich auto-

biographische Kommentierungen bieten. Keiner seiner Zeitgenossen erreicht Dürer in diesem ausgeprägten Hang zur Selbstdokumentation, und selbst so berühmte Künstler wie Grünewald oder Altdorfer, Giovanni Bellini, Hieronymus Bosch oder Leonardo da Vinci bleiben nahezu gesichtslos, weil keine beglaubigten, vollwertigen Bildnisse von ihnen existieren.

Doch auch angesichts dieser Quellendichte bedarf es einer Klarstellung. Ihr Gegenstand ist womöglich zu banal, um immer wieder die erforderliche Beachtung zu erfahren, und lässt sich vielleicht als das »Paradoxon der Nähe« beschreiben: Natürlich sind wir dem Künstler und seiner Zeit nahe, wenn wir uns mit einem Kunstwerk wie der Porträtzeichnung Maximilians befassen oder wenn wir sein Wohnhaus in Nürnberg besuchen. Manches in seinen Briefen klingt noch immer ausgesprochen witzig, wie sich in gleichem Maße etwa seine Beschreibungen vom Tod der Eltern bewegend lesen. Und doch ist diese Form der Nähe eine vorwiegend auratische, subjektiv wahrgenommene, wie eine germanistische Untersuchung von Dürers Texten unlängst herausgearbeitet hat: Sein staunenswerter Mitteilungsdrang ist nicht nur unmittelbarer Ausfluss des künstlerischen Ingeniums, sondern muss wohl ebenso vor dem Hintergrund eines allgemeinen Zuges zur Selbstdokumentation gesehen werden, wie er um 1500 im gehobenen Mittelstand und Patriziat Nürnbergs durchaus keine Seltenheit ist. Auch hier also herrschen formale Festschreibungen und literarische Traditionen, die in dem Augenblick, wo Dürer sie übernimmt, seiner schriftliche Hinterlassenschaft auch Anflüge eines »Aufsteiger-Phänomens« verleihen. Dies entwertet sie in keiner Weise, mahnt aber beim unbedenklichen Zitieren – oder gar bei psychologisierenden Ausdeutungen – zur Vorsicht.

Jedoch ist auch Dürers und seiner Nürnberger Zeitgenossen schriftliches Mitteilungsbedürfnis nur Teil einer anderen, weit umfassenderen anthropologischen Konstante: der »Memoria«. Sie wird im Sprachgebrauch der Dürerzeit – und auch von

1 Selbstbildnis, 1484.
Silberstiftzeichnung auf Papier, 27,5 × 19,6 cm.
Wien, Albertina, Inv.-Nr. 4839.

Dürer selbst – als die »Gedechtnus« bezeichnet und ist ein Sammelbegriff für alles, was der Mensch bei Lebzeiten für sein Nachleben über den Tod hinaus ins Werk setzen kann. Ist sie im Früh- und Hochmittelalter noch ausschließlich an die religiöse Praxis gebunden, so erschließt sie sich im Laufe des 15. Jahrhunderts – nicht zuletzt durch das Aufkommen des privaten Bildnisses – mehr oder minder sämtliche Lebensbereiche. Mithin wird die Memoria im Zuge ihrer intensiven historischen Erforschung während der vergangenen Jahrzehnte schon lange als »totales soziales Phänomen« bezeichnet, und es scheint Albrecht Dürer in besonderem Maße zu betreffen: Schon seine frühen Selbstporträts zeugen davon, dass er – wenn wohl auch noch eher diffus – die eigene Bedeutsamkeit geahnt haben mag (Abb. 1; Taf. 1, 5, 7). Diese Ahnung erst konnte es überhaupt lohnend erscheinen lassen, sich mit dieser so intensiven Arbeit am eigenen Porträt einer Bildgattung zu widmen, die wirtschaftlich zunächst einmal ertragslos war. Von diesen Überlegungen dürfte auch die erwähnte Fülle der schriftlichen Selbstzeugnisse bestimmt worden sein.

Doch kommen noch weitere äußere Impulse hinzu, denn seit spätestens 1496 arbeitet Dürer mit einem der bedeutendsten Köpfe des Reiches künstlerisch zusammen, dessen Name wie kein zweiter mit der Blütezeit des deutschen Humanismus verbunden ist: Konrad Celtis. Sein persönliches Memoria-Konzept spiegelt sich in seinem literarischen Werk und geht bis zur biographischen Selbststilisierung. Vor allem aber nutzt der Humanist für sein wirkungsgeschichtlich kaum zu überschätzendes Bildnis von 1507 erstmals konsequent die Reproduktionstechnik des Holzschnitts (Abb. 31). Celtis wiederum steht in besonderer Gunst bei jenem Herrscher, dessen lange Regentschaft auch einen Großteil von Dürers Schaffenszeit umfasst: Kaiser Maximilian I. Seine »Gedechtnus« nimmt derart ausgreifende Formen an, dass jedes seiner künstlerischen Großprojekte davon dominiert wird. Von 1512 an wird Dürer dafür intensiv herangezogen, und neben manch anderem entsteht dabei mit der *Ehrenpforte* eine riesige Bilderwand, die

Maximilians Leben und Werk in Form des größten jemals geschaffenen Holzschnitts für die Ewigkeit festhält. Wenn also auf diesen Seiten mit besonderem Nachdruck von Dürers Anstrengungen zur Verbreitung und inhaltlichen Kontrolle seines Nachlebens die Rede ist, dann geht es hier weniger um eine zwanghafte Perspektivierung bemerkenswerter Ergebnisse der Memoria-Forschung auf den Maler; vielmehr ist es die in ihrer Gesamtschau wahrhaft staunenswerte Dichte, mit der dieses Memoria-Phänomen gerade bei Dürer begegnet, die nach einer solchen Zuordnung und Deutung verlangt.

Doch erhält der Künstler durch seine Nähe zu Celtis und Maximilian nicht nur wichtige Impulse, sondern er wird auch aus nächster Nähe mit einer Memorialkultur vertraut, die ihm selbst, dem Handwerkersohn, nur sehr bedingt zugänglich ist, weil sie in der Sphäre des Hochadels und des Humanismus angesiedelt ist. Ein kleines Gedankenexperiment mag verdeutlichen, dass hier ein echtes Problem der Dürer-Biographik liegt. Vermutlich hat jeder diese Situation irgendwie schon einmal erlebt: Man ist mit einem sprachkundigen Gefährten im Ausland, und auf eine Frage an einen Einheimischen hin entwickelt sich ein Gespräch, bei dem man selbst mit höflicher Aufmerksamkeit daneben steht, verlegen darum bemüht, durch aufgeschnappte Worte dem Gang der Unterhaltung wenigstens ansatzweise zu folgen. Projiziert man diese Alltagsszene nun ein gutes halbes Jahrtausend zurück und denkt man sich an die eigene Stelle den jungen Albrecht Dürer, an die des Weggefährten aber einen Humanistenfreund wie Celtis oder Pirckheimer, dann mag sich ähnliches zugetragen haben, wenn jene zufällig einem anderen Akademiker über den Weg liefen und beim Gespräch unversehens ins Lateinische verfielen. In dieser fingierten Situation ist die Frage nach Art und Grad von Dürers Teilhabe am humanistischen Diskurs seiner Zeit enthalten, ebenso die nach seiner Abhängigkeit von anderen auf der Suche nach gelehrten Bildsujets. Das damalige Sozialgefüge kennt das Phänomen der Autodidaxe nicht; es gab den »zweiten Bildungsweg« ebenso wenig wie den »Ehrendok-

tor«, und wer sich in der Jugend keinen akademischen Grad erwarb, konnte ihn niemals besitzen. Dürers Humanistenfreunde mochten ihn später – namentlich in all den Epicedien, Threnodien und Elegien auf seinen Tod – zwar wie einen der Ihren behandeln; doch wenn sie ihre lateinischen Briefe und Schriften tauschten, blieb der Maler in den meisten Fällen außen vor.

Es wäre erstaunlich, wenn sich Dürer dieses Dilemmas nicht bewusst gewesen wäre, ja eigentlich ist es kaum vorstellbar: Denn schon mit dem graphischen Frühwerk zielt er konsequent auf genau diesen gebildeten und wohlhabenden Abnehmerkreis – und eröffnet sich damit die Möglichkeit, sein Defizit an klassischer Bildung durch sein Schaffen zu kompensieren. So liegen Dürers künstlerische Anfänge mit der denkbar größten Konsequenz in der Buchillustration. Angefangen mit dem Basler Titelholzschnitt für die Briefe des hl. Hieronymus von 1492 (Abb. 5) erklärt sich so auch der etwas unspektakuläre Verlauf seiner Wanderjahre: Dürer arbeitete in einem Gewerbe, für das es noch nicht einmal eine zeitgenössische Fachbezeichnung gab, das andererseits aber auch keine Zugangsbeschränkungen kannte. Dabei erhielt er zugleich tiefen Einblick in Absatz und Vertrieb an jene Kunden, die alsbald und mit stetig wachsendem Erfolg auch die Abnehmer seiner Einblattdrucke in Holzschnitt und Kupferstich sein würden. 1498 wagte er sich erstmals selbst mit einem Buchprojekt hervor, der Apokalypse, bei dem nur der Text nicht von ihm stammt (Abb. 17, 18). 1511 folgen in einem bis heute staunenswerten Kraftakt nicht weniger als vier weitere Buchpublikationen mit Kleiner und Großer Holzschnitt-Passion, dem Marienleben und einer Neuauflage der Apokalypse. Krönung und Endpunkt von Dürers wissenschaftlichem Werk aber sind die drei Lehrbücher, die 1525–28 erschienen und Ergebnisse von drei Jahrzehnten theoretischer Auseinandersetzung zusammenfassten. Mit Joachim Camerarius fand sich noch bei Lebzeiten Dürers ein Mitglied der geistigen Elite der Stadt bereit, die Werke ins Lateinische zu übertragen. Bis 1538 waren sie alle

erschienen und machten Dürer auch als Theoretiker weltbekannt. Auch sonst folgen die Lehrbücher in allem den humanistischen Gepflogenheiten: Sie sind als Briefe an seinen Freund Pirckheimer sowie an König Ferdinand abgefasst.

Doch gab es neben den Büchern für Dürer noch einen anderen Weg, um mit seiner gelehrten Mitwelt in einen intellektuellen Austausch zu treten: seine vertrackten, technisch brillanten Kupferstiche. Aus der Warte von Dürers Hauptwerk, der berühmten *Melencolia I* von 1514 (Abb. 41), dem wohl meistbegrübelten Bild der Kunstgeschichte, sind sie allem Anschein nach – Jahrhunderte vor den ersten abstrakten Kunstwerken – wohl bewusst sinnoffen konzipiert. Dies bedeutet nichts anderes, als dass mit großer Wahrscheinlichkeit Dürers, Pirckheimers oder Celtis' verlorene Konzepte für Werke wie die *Vier nackten Frauen* (Abb. 14), die *Nemesis* (Abb. 26) oder eben die Melancholie niemals auftauchen werden, weil es sie wohl nicht gegeben hat. Stattdessen überließ es Dürer seinen Betrachtern, die ihm an klassischer und literarischer Bildung im Zweifelsfall ja überlegen waren, den Kupferstichen einen jeweils individuellen Sinn beizumessen. Dass derartiges zu seiner Zeit durchaus denkbar war, zeigt die illustrierte Übersetzung der *Hieroglyphica* des Horapoll, die aus der Zusammenarbeit mit Pirckheimer im Auftrag Maximilians 1513 hervorgegangen war: Die Hieroglyphen wurden seinerzeit als jene geheime Bildersprache angesehen, mit Hilfe derer die altägyptische Priesterkaste die Urgründe der Philosophie gelegt hätte. Nach damaliger Überzeugung also standen am Beginn allen Philosophierens nicht Worte, sondern Bilder.

Es ist schwer zu sagen, welchen Erfolg Dürers »Denkbilder« damals jenseits ihrer künstlerischen Wertschätzung gehabt haben; fest steht aber, dass die Übersetzung der *Hieroglyphica* niemals gedruckt wurde und dass diese Bildgattung mit der Melancholie 1514 abrupt aufhört – was letztlich ein Scheitern des »Denkens mit Bildern« nahelegt. Und damit ist ein weiteres Problem aller Dürer-Biographik angesprochen: Sein Leben und Schaffen lässt sich zwar durchaus linear und ohne

nennenswerte Brüche als eine klassische Aufsteigergeschichte vom gehänselten Malerlehrling der Wolgemut-Werkstatt bis zum triumphal empfangenen Kunstheroen in den Niederlanden erzählen; und sieht man von seiner Kinderlosigkeit ab, dann blieben nennenswerte äußere Schicksalsschläge auch tatsächlich aus. Doch für Dürers intellektuelle Entwicklung steht zu vermuten, dass sie bei weitem nicht so bruchlos verlaufen ist. Das Abreißen der »Denkbilder« deutet dies an, ebenso aber auch das abrupte Ende der gemalten Selbstbildnisse im Jahre 1500 (Taf. 7): Das hochgemute Konzept dafür, das der neue »deutsche Apelles« Albrecht Dürer hier nach neueren Forschungen gemeinsam mit Celtis für Kurfürst Friedrich den Weisen entwickelt hat, fand offenbar keinen Anklang. Dürer gelang es damit also nicht, eine völlig neuartige, durch die revolutionäre – und damals vermutlich irritierende – Frontalität geprägte Art des Bildnisses zu etablieren. Und noch ein weiteres wichtiges Projekt musste Dürer scheitern sehen: der von Jacopo de' Barbari und Konrad Celtis etwa in denselben Jahren unternommene Versuch, die Bildenden Künste von einem bloßen Lehr- zu einem akademischen Fach zu machen. Dies alles waren vermutlich Rückschläge, die Dürer zu schaffen gemacht haben; doch folgten ihnen jeweils Neuorientierungen, die es so anderenfalls vielleicht nicht gegeben hätte: Nach dem Ende der Denkbilder schließen sich die capriccesken Experimente mit der Eisenradierung an (Abb. 44), später noch klassische Bildfindungen zu christlichen Themen sowie die Intensivierung seiner mathematischen und geometrischen Studien; letzteres war wohl auch die logische Konsequenz auf das Ausbleiben der akademischen Verortung seines Metiers. Immerhin konnte er mit den Lehrbüchern künftigen Akademiegründungen das theoretische Rüstzeug an die Hand geben – was mit der Eröffnung der ersten deutschen Kunstakademie in Nürnberg ja dann 1662 auch tatsächlich gelingen sollte. Und schließlich führte auch die fehlgeschlagene Schaffung einer neuartigen Porträtmalerei doch noch zur Begründung einer Gattung: dem gestochenen Bildnis (Abb. 45, 50, 51).

Vor allem die ältere Künstlerbiographik hat bis weit in die Romantik hinein ihre Tücken, für deren Nachwirkungen erst allmählich ein Ende abzusehen ist. Dies betrifft Dürer in ganz besonderem Maße, weil er schon vor dem 19. Jahrhundert zur Projektionsfläche eines vor allem patriotisch und konfessionell determinierten Geniekults gemacht worden ist. Das Problem liegt aber auch in dem kaum zu überschätzenden Eigenwert literarischer Stereotypen, die den Verfassern bei der erzählerischen Überbrückung zahlloser biographischer Lücken so überaus willkommen waren. Nichts zeigt dies gegenwärtig deutlicher als die voranschreitende, kommentierte Neuübersetzung von Giorgio Vasaris Künstlerviten aus dem späteren 16. Jahrhundert, die auch beachtenswerte Nachrichten über Dürer enthalten: Jetzt erst wird nachvollziehbar, wo echtes Faktenwissen verarbeitet wird und wo eine literarische Wirkungsästhetik dieses überlagert oder sein Fehlen kompensiert. Und doch ist Dürer auch hier anscheinend wieder ein Sonderfall. Denn offenbar ist bei ihm ja tatsächlich alles, was der hergebrachte Geniekult von seinen Helden verlangt, in überreichem Maße vorhanden: Aufstieg aus der Bedeutungslosigkeit zum Weltruhm, Durchbrechen der ständischen Hierarchien, eine idealische Künstlerfreundschaft mit Pirckheimer und die »Sehnsuchtsreise« des Künstlers nach Italien; zudem Selbstzweifel, Schaffenskrisen und die intellektuelle Einsamkeit des Pioniers inmitten weiten Neulands. Diese staunenswerte Modernität von Dürers Denken und Schaffen erzeugt unweigerlich ein Nahverhältnis, das – auch und nicht zuletzt – Sympathie hervorrufen kann. Diese Sympathie war eine Voraussetzung dafür, dieses Buch zu schreiben, und sie mag auch der Anlass dafür sein, es zu lesen.

Wenn aber für diese Biographie dennoch der vielleicht ungewollt etwas mystisch klingende Untertitel vom »fernen Genie« gewählt wurde, so deshalb, weil er zu dieser subjektiv empfundenen Nähe ein Gegengewicht setzen soll. Er ist Ausdruck des Respekts vor jenem halben Jahrtausend Mentalitätsgeschichte, das unsere vollständig säkularisierte Weltsicht von

den Menschen und Werken trennt, von denen im folgenden die Rede sein wird. Dieser Respekt scheint gerade Albrecht Dürer gegenüber höchst angebracht, denn so verlockend nah und vertraut uns viele seiner Kunstwerke und Schriften erscheinen, so gänzlich fremd muss uns die Zeit vorkommen, in der sie entstanden sind. Dies gilt für den universalen Gottesbezug, der – vor wie nach der Reformation – alle Bereiche des menschlichen Lebens und Sterbens bis in die kleinsten Alltäglichkeiten durchdringen konnte; für ein Geschichtsverständnis, das durch eben diesen Gottesbezug als zielgerichtet und sinnhaft empfunden wird; für eine ständische Hierarchie von geringer sozialer Durchlässigkeit; und schließlich für ein hochkompliziertes, vielfach agonales, monarchisches Staatsgefüge, das sich unter dem Einfluss der Humanisten soeben anschickt, ein gemeinsames Nationalgefühl zu konstruieren. Nur zur Erinnerung: Noch immer und oft vergebens versuchen wir, die Verheerungen allein des vergangenen 20. Jahrhunderts mit seinen Diktaturen, Weltkriegen und Völkermorden zu begreifen – trotz der noch immer relativ großen zeitlichen Nähe so vieler Ereignisse und der Überfülle an historischem Quellenmaterial bis hin zur authentischen Zeitzeugenschaft. Gerade diese Gegenüberstellung der »Dürerzeit« mit jener quellensatten Mikrogeschichte des 20. Jahrhunderts liefert uns den Maßstab dafür, was in einem halben Jahrtausend alles verloren gegangen sein muss, vieles davon gerade in allerjüngster Zeit. Denn wie der Zenit all dieser Katastrophen steht uns die unüberbrückbare Tatsache vor Augen, dass kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs mit der Nürnberger Altstadt die bis dahin noch weitgehend intakte Lebenswelt Albrecht Dürers – vielfach unerforscht – für immer unterging.

Dass angesichts des handlichen Formats dieser Reihe im folgenden keine spektakulären Umwertungen mit entsprechend platzgreifenden Beweisführungen zu erwarten sind, versteht sich von selbst. Es ging auch nicht darum, ein Höchstmaß an Fakten zwischen zwei Buchdeckeln zu komprimieren. Zahl-

reiche Dürer-Biographien bieten dieses Faktenwissen in hervorragender Weise und mit teils opulenter Bebilderung. Ihnen zur Seite stehen die Corpora der Werke und Schriften, die zwar nicht durchwegs neu, aber doch noch weitgehend brauchbar sind. Dennoch ergibt sich aus dem bisher Gesagten, dass in der Gesamtschau auf das Leben und Schaffen Albrecht Dürers einige Akzentverschiebungen vorgenommen werden können.

So wurde der Schwerpunkt auf Dürers »intellektuelle Biographie« gelegt, eine Aufgabe, die hier natürlich nicht vollständig gelöst, aber doch vielleicht in ihren wichtigsten Umrissen skizziert werden kann. Ihre weitere Verfolgung soll einer umfangreicheren Arbeit vorbehalten bleiben. Bei dieser Form der Annäherung an Dürer muss davon abgesehen werden, die Malerei als »Königsdisziplin« zu behandeln, denn sie ist – mit den Ausnahmen des *Selbstbildnisses im Pelzrock* und den *Vier Aposteln* – für gewöhnlich nicht Dürers Ausdrucksmedium bei der Auseinandersetzung mit den geistigen Strömungen seiner Zeit. Dementsprechend liegt das Gewicht hier stärker auf der Druckgraphik und betrifft zunächst Dürers Anfänge als Buchillustrator, die die unklaren Verläufe seiner Gesellenwanderung und der ersten Zeit der Nürnberger Selbständigkeit wohl doch sehr stark bestimmt haben dürften. Im Zuge dessen wird auch die in letzter Zeit immer deutlicher betonte Rolle des Mediums Buch für Dürers Gesamtwerk mit aller Konsequenz übernommen. Damit in engem Zusammenhang steht wiederum die Rolle des Konrad Celtis im Frühwerk. Über die gut nachweisbare, intensive Zusammenarbeit bereits beim *Ercules*-Holzschnitt von 1496 (Abb. 10) und seinen maßgeblichen Anteil am »Apelles-Projekt« von 1500 verstärkt sich seine – auch bisher ja nicht gering zu veranschlagende – Bedeutung für den jungen Dürer noch einmal erheblich. Auch wenn dieser Faden nach den mutmaßlichen Fehlschlägen ihrer gemeinsamen Ambitionen gegen 1502 reißt, hat die memoriale Selbststilisierung des Humanisten den Künstler auch durch die zweite Lebenshälfte begleitet, in der der planvolle Entwurf sei-

nes eigenen Nachlebens einen immer höheren Stellenwert gewinnt. Ebenso haben seine späteren Ansätze für eine Intellektualisierung der Bildenden Künste zahlreiche Wurzeln in dieser kongenialen Zusammenarbeit. So erschien es auch hilfreich, den Begriff des »Denkbildes«, den Peter-Klaus Schuster für die *Melencolia* von 1514 geprägt hat, auch auf die vorhergehenden, ähnlich sinnoffenen Kupferstiche Dürers auszuweiten.

Wenn es überhaupt sinnvoll ist, das Leben Albrecht Dürers in Abschnitte einzuteilen, dann haben am ehesten vielleicht die Jahre 1500 und 1514 Zäsurcharakter. Sie bringen Momente höchster Steigerung und Vervollkommnung, die in den Jahrhundertwerken des Selbstbildnisses von 1500 und dem Kupferstich *Melencolia I* von 1514 greifbar werden. Zugleich aber verbinden sich mit ihnen auch Aspekte des Scheiterns, des Innehaltens und der Neuorientierung. Dazwischen liegen knapp anderthalb Jahrzehnte, die äußerlich von wachsendem Wohlstand, bürgerlicher Reputation und einsetzendem Weltruhm, innerlich vor allem durch das unablässige, fast schon obsessive Nachdenken über die Aussagefähigkeit und Ausdrucksmöglichkeit von Kunst und Künstler geprägt sind. An ihrem Beginn stehen als die herausragenden Begleitfiguren Konrad Celtis und Friedrich der Weise, denen später Willibald Pirckheimer und Kaiser Maximilian I. folgen. Die klassische Dreiteilung der Künstlerbiographik nach Frühwerk, Reifezeit und Spätwerk ergab sich dadurch quasi als Nebenprodukt und wurde hier der Übersichtlichkeit halber beibehalten.

Auf die summarische Nennung von Dürerwerken, die weder abgebildet noch eingehender beschrieben hätten werden können, um der bloßen Vollständigkeit willen wurde hier verzichtet, da die erwähnten Corpora hierfür leicht greifbar sind. Im übrigen wurde bei der Auswahl der eingehender besprochenen Werke darauf geachtet, dass Zuschreibung und Datierung im wesentlichen gesichert sind.

Diese kleine Biographie greift gelegentlich auf eigene Forschungsergebnisse zurück, von denen noch nicht alle publiziert sind. Sie profitiert selbstverständlich von gleichgearteten Publikationen der Kolleginnen und Kollegen, wie sie gerade in den vergangenen zwanzig Jahren in großer Dichte erschienen sind. Vieles aber verdankt sich klugen Gesprächen mit Gleichgesinnten. Hier ist an erster Stelle Fedja Anzelewskis (†) zu gedenken, der meiner Auseinandersetzung mit Dürer seit den Zeiten der Dissertation freundschaftliches Interesse entgegengebracht hat; sodann seien Birgit Ulrike Münch von der Universität Trier, Jeffrey Chipps Smith von der Universität Austin (Texas) und Thomas Eser vom Germanischen Nationalmuseum, Christian von Heusinger und Kurt Löcher (†), vor allem aber Matthias Mende und seine lebenslange, wegweisende Auseinandersetzung mit Albrecht Dürer dankbar erwähnt. Ihm ist dieses Buch zum 75. Geburtstag gewidmet.

1. Familie, Kindheit, Lehrzeit

Die Albertina in Wien bewahrt eine ziemlich große Silberstiftzeichnung auf, die einen langhaarigen Knaben mit Kappe und weitärmeligem Gewand zeigt (Abb. 1). Wäre sie ihm später nicht noch einmal in die Hände gefallen und hätte sich Dürers Hang zur Selbstdokumentation nicht in der eigenhändigen Erläuterung niedergeschlagen – das Blatt wäre heute vielleicht nur Spezialisten bekannt. Doch dank seiner Notiz, er habe dies 1484 – »als ich noch ein Kind war« – aus dem Spiegel nach sich selbst konterfeit, kann die Zeichnung in keiner Annäherung an den jungen Künstler fehlen.

Entsprechend viel wurde hineininterpretiert: Das junge Genie kündige sich an, das sich hier erstmals, fernab vom väterlichen Werkstattbetrieb und der ungeliebten Goldschmiedekunst, gewissermaßen heimlich zu seiner eigentlichen Berufung bekenne und visionär Blick und Geste in Richtung des Kommenden wende. Dies muss nicht falsch sein, doch bleiben Fragen offen, die eigentlich – das übliche Dilemma – kaum noch zu beantworten sind. Zunächst wäre zu klären, inwieweit derartige Selbstporträts nicht ohnehin zum Ausbildungsgang der kunsthandwerklichen Berufe zählten. Sodann wurde auch schon festgestellt, dass Kopf und Körper nicht unbedingt in einem Zuge entstanden sein müssen; ebenso erinnert die hartbrüchige Gewandstudie in ihrer Freiheit von modischen Bändseln, Knöpfen oder Säumen eher an Gewänder in biblischen Szenen; und die schematische, stark überlängte Hand ruft gerade nicht den Eindruck von Naturbeobachtung hervor. Das Gesicht dagegen zeigt einen höheren Grad an Durcharbeitung, Differenzierung der Stricharten und plastischer Präsenz. Vor allem aber verrät es die Schwierigkeiten, mit denen der Lehrjunge zu kämpfen hatte: Bei dem gewählten Dreiviertelprofil neigt er wie jeder Zeichner dazu, den Kopf beim Kontrollblick in den Spiegel um ein paar Grad in die Frontale zurückzuwenden, was dem allzu weit auseinanderliegenden,

eher von vorne gesehenen Augenpaar unschwer anzumerken ist. Zu beachten ist auch, dass die Inschrift nicht den Stolz des Dreizehnjährigen, sondern den eher sachlichen, Anflügen von Rührung weitgehend abholden Umgang des späteren Dürer mit den eigenen »Ego-Dokumenten« zum Ausdruck bringt. Nur so schließlich sicherte er – und hier wohl willentlich – dieser an sich unscheinbaren Zeichnung, die man in Unkenntnis ihres Schöpfers aus sich selbst heraus kaum als Meisterwerk klassifiziert hätte, jahrhundertelange Überlieferung. Dennoch sind es vielleicht nicht nur Dürers spätere, gleichsam naturwissenschaftliche Systematik und Ordnungsliebe, die ihn zu dieser Hervorhebung nötigen; denn schließlich entbehren andere, meist umstrittene Frühwerke vergleichbarer Kennzeichnung. Aber damit kommt zugleich die Ahnung auf, dass wir in der Wiener Zeichnung tatsächlich etwas ganz einmaliges besitzen: das erste erhaltene Werk am Beginn einer langen, ereignisreichen künstlerischen Entwicklung, das durch seine Aufschrift fast den Charakter eines »Opus eins« bekommt. Und ganz konkret tut man dem Blatt wohl tatsächlich keine Gewalt an, wenn man schon hier, am unmittelbaren Beginn, Hauptanliegen des späteren Künstlers in Ansätzen wahrnimmt: die knappe Konzentration auf das Wesentliche, in diesem Falle die Individualität der Gesichtszüge und die plastischen Qualitäten, die – trotz des Fehlens aller räumlichen Parameter – eine Figur im Raum entwickelt. Denn so schematisch Gewand und Oberkörper zunächst wirken mögen: Es wird nicht nur eine Klärung der Volumina einzelner Gliedmaßen vorgenommen, sondern es gibt in der räumlichen Gesamtdisposition ein klares »Vorne« und »Hinten« – deutlicher Hinweis darauf, dass hier kein angehender Maler, sondern ein plastisch denkender und arbeitender Goldschmied sein Talent erprobt. Sogar die Kante der Tischplatte, an der Dürer damals saß und die man vom malerischen Gesichtspunkt her zur Sachklärung erwarten würde, ist hier überflüssig und wird folglich fortgelassen. Und genau diese äußerst zeitökonomische Beschränkung auf das Wesentliche wird es in seinem ge-

samten Werk so unverhältnismäßig schwierig machen, Dürers Vorbilder und Anregungen zu benennen; denn fast immer erspart er sich den Umweg der Kopie und passt das Gesehene nicht erst in Form einer Vorstudie auf dem Papier, sondern gleich im Kopf seinen Erfordernissen an.

Zu den wenigen Ereignissen, die uns aus Dürers 1483 einsetzender Lehrzeit in der Goldschmiedewerkstatt des Vaters (1427–1502) überliefert sind, gehört ein merkwürdiger Auftrag, der 1486 an Dürer senior gelangt. Es handelt sich dabei um Dinge, die zu jener Zeit bei den Handwerkern und Künstlern diesseits der Alpen noch alles andere als selbstverständlich sind: Einer der angesehensten Bürger der Freien Reichsstadt Nürnberg, Hans VI. Tucher, hatte dem Goldschmied aufgetragen, 32 antike Münzen zu vergolden, deren Averse die Kaiserbildnisse des Imperium Romanum zeigen.

In diesem Jahr steht Dürer der Ältere als Vorsteher der Goldschmiede, als Hausbesitzer, Werkstattinhaber und Gassenhauptmann im Zenit seines Ansehens. Er stammt aus einer deutschen Familie im ungarischen Gyula und hatte sich als Zuwanderer 1455 mit Nürnberg für eine der damals führenden europäischen Handelsmetropolen entschieden, zugleich für eines der geistigen, kulturellen und technologischen Zentren des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Zuvor aber hatte er auf einer langen Gesellenwanderung auch jenes Land in Europa gesehen, das durch den Schlachtentod seines kriegerischen Herzogs 1477 bereits zur Legende geworden war: Burgund, das Leitbild spätmittelalterlicher Fürstenpracht und äußerster kultureller Verfeinerung. Dieser welterfahrene Mann heiratete 1467 die Goldschmiedstochter Barbara Holper, Dürers Mutter.

An Barbara ist ein Brief erhalten, der erneut von einer weiten Reise zeugt. Dürer schreibt ihn seiner Frau am 24. August 1492 aus dem kaiserlichen Hoflager zu Linz: Der höchste Monarch der Christenheit, Kaiser Friedrich III., hatte ihn zu sich gefordert, und der Meister aus Nürnberg tut die mühsame