

DER FRÜHE  
DÜRER

GERMANISCHES  
NATIONAL  
MUSEUM

## DAS FORSCHUNGSPROJEKT

### *Der frühe Dürer*

Historiografische Modelle für ein erweitertes  
Verständnis von Albrecht Dürers Frühwerk  
(2009 bis 2011)

#### **Projektleitung und Konzeption**

Daniel Hess und Thomas Eser unter Mitwirkung von Dagmar Hirschfelder

#### **Wissenschaftliche Projektmitarbeiter im GNM**

Katrin Dyballa, Mark Fichtner, Peggy Große, Sebastian Gulden, Helen Kohler,  
Oliver Mack, Jessica Rentél, Monika Uliarczyk

#### **Externe wissenschaftliche Mitarbeiter**

Beate Böckem, Universität Basel  
Lothar Schmitt, ETH Zürich

#### **Dürer-Stipendiatinnen**

Shira Brisman, Yale University, New Haven, CT  
Catharine Ingersoll, University of Texas, Austin, TX  
Jaya Remond, Harvard University, Cambridge, MA

#### **Museumswissenschaftliche Praktika**

Judith Hentschel, Daniela Koch, Tanja Reindl, Sarah Wagner

#### **Forschungspartner**

The Courtauld Institute of Art, London  
Stephanie Buck, Stephanie Porras  
Universität Frankfurt, Kunstgeschichtliches Institut/Bayerische Akademie  
der Wissenschaften, München  
Peter Schmidt  
Centro Tedesco di Studi Veneziani - Deutsches Studienzentrum in Venedig  
Uwe Israel, Petra Schaefer  
Universität Würzburg, Lehrstuhl für neuere deutsche Literatur- und Ideengeschichte  
Jörg Robert, Julia Halbleib, Marie-Christin Neidert

#### **Wissenschaftliche Beratung und Vermittlung**

Frank Büttner, Anja Grebe, Joseph Leo Koerner, Michael Roth, Thomas Schauerte,  
Hartmut Scholz, Jeffrey Chipps Smith, Robert Suckale, Christopher S. Wood

#### **Förderinstitutionen**

Bundesrepublik Deutschland und Freistaat Bayern. Forschungsmittel  
aus der Exzellenzinitiative »Pakt für Forschung und Innovation«  
Senatsausschuss Wettbewerb (SAW) der Leibnizgemeinschaft (WGL).  
Förderung als Leibnizvorhaben  
Deutsche Forschungsgemeinschaft, Geistes- und Sozialwissenschaften.  
Förderung des Begleitprojekts zu Dürers frühen Tinten und Wasserzeichen

# DER FRÜHE DÜRER

Herausgegeben von Daniel Hess und Thomas Eser

Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum  
vom 24. Mai bis 2. September 2012

Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2012

GERMANISCHES  
NATIONAL  
MUSEUM

9 Vorwort  
G. ULRICH GROSSMANN

12 Einleitung  
DANIEL HESS/THOMAS ESER

## ESSAYS

- 18 Ein anderer »Früher Dürer«. Drei Vorschläge  
THOMAS ESER
- 29 Ideale Nachbarschaft. Das Wohnumfeld des jungen Dürer als Erfahrungsraum  
SEBASTIAN GULDEN
- 39 Albrecht Dürer und Straßburg  
MICHAEL ROTH
- 52 Der frühe Dürer und Italien. Italienerfahrung und Mobilitätsprozesse um 1500  
BEATE BÖCKEM
- 65 Dürer, Celtis und die Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist  
der »Germania illustrata«  
JÖRG ROBERT
- 78 »Anderer Apelles« und »haarig bärtiger Maler«. Dürer als Thema in der deutschen Literatur um 1500  
ANJA GREBE
- 90 Tradition als Herausforderung. Dürers früheste Figurenstudien  
STEPHANIE BUCK
- 101 Dürers frühe Privat- und Auftragsbildnisse zwischen Tradition und Innovation  
DAGMAR HIRSCHFELDER
- 117 Die Natur als vollkommene Lehrmeisterin der Kunst  
DANIEL HESS
- 132 Dürer und die Glasmalerei  
HARTMUT SCHOLZ
- 146 Wieso Holzschnitt? Dürer auf der Medien- und Rollensuche  
PETER SCHMIDT
- 160 Der frühe Dürer und der Kupferstich im 15. Jahrhundert  
LOTHAR SCHMITT
- 171 Dürer beim Malen. Das Frühwerk bis 1505  
DANIEL HESS/OLIVER MACK
- 194 Sternkraut: »Das lösende Wort« für Dürers Selbstbildnis von 1493  
SHIRA BRISMAN
- 208 Peripeteia. Konrad Celtis, die Nürnberger Poetenschule und Dürers »Ercules«  
THOMAS SCHAUERTE
- 221 Die Architektur im Werk des jungen Dürer  
G. ULRICH GROSSMANN
- 236 Dürers Madonnen?  
PEGGY GROSSE
- 245 »ein freie hant«: Autonomie, Zeichnen und der junge Dürer  
STEPHANIE PORRAS

**KATALOG****260 SEKTION I: DAS ICH UND SEINE NEUEN MEDIEN**

*Dürers Selbstdarstellungen und die Tradition der Ego-Dokumente in der spätmittelalterlichen Stadt*

Thomas Eser: ICH – Dürers Selbstbildnisse und schriftliche Selbstzeugnisse (KAT. 1–6) · Dagmar Hirschfelder: Erste Schritte als Maler: Dürers Elternbildnisse (KAT. 7–8) · Thomas Eser: Das Ich und seine neuen Medien (KAT. 9–12) · Jörg Robert: Das frühe Dürer-Lob (KAT. 13–16) · Sebastian Gulden: Nürnberger Eliten – Dürers Vorbilder und Auftraggeber (KAT. 17–24)

**296 SEKTION II: ABMACHEN UND NEUMACHEN**

Daniel Hess: Der gemalte Flügelalter als Hauptaufgabe der Malerei vor Dürer (KAT. 25–28) · Stephanie Buck: Drei Kreuzigungen: Fränkische Wurzeln für Dürers Kunst (KAT. 29–31) · Lothar Schmitt: Dürer und der Meister LCz (KAT. 32–34) · Lothar Schmitt: Dürer und Schongauer (KAT. 35–45) · Beate Böckem: Italien als Richtschnur? Mantegna und Barbari (KAT. 46–52) · Peggy Große: Dürers italienische Madonnen (KAT. 53–55) · Dagmar Hirschfelder: Vorläufer Dürers in der Nürnberger Bildnismalerei (KAT. 56–59) · Dagmar Hirschfelder: Die Bildnisse der Familie Tucher (KAT. 60–65) · Stephan Kemperdick: Ergänzende Beobachtungen zum Dessauer Doppelbildnis (KAT. 62) · Dagmar Hirschfelder: Dürers Gemälde auf Leinwand (KAT. 66–71) · Thomas Eser: Gewandstudien und Sittenbilder: Dürers frühe Kostümdarstellungen (KAT. 72–76) · Peggy Große: Bild des Nackten (KAT. 77–83) · Daniel Hess: Natur und Landschaft (KAT. 84–92) · Yasmin Doosry: Der Barbari-Plan (KAT. 93–94) · Daniel Hess: Städte und Gebäude (KAT. 95–104)

**414 SEKTION III: »GWALTIGE KUNST«. DÜRER ALS DRAMATIKER**

Daniel Hess: Die sakralen Gemälde (KAT. 105–111) · Peter Schmidt: Die Oberrhein-Frage: Dürers Basler Buchillustrationen (KAT. 112–120) · Anna Scherbaum: Die frühen Zyklen: Apokalypse und Marienleben (KAT. 121–141) · Lothar Schmitt: Religiöse Einblattdrucke (KAT. 142–145) · Thomas Schauerte: Versuchsanordnungen: Die mythologischen Einblattdrucke (KAT. 146–154) · Jaya Remond: Dürers Entwurfszeichnungen für Glasmalerei und Kunsthandwerk (KAT. 155–157) · Hartmut Scholz: Glasmalereien für prominente Auftraggeber (KAT. 158–163) · Hartmut Scholz: Bilder aus dem Leben des heiligen Benedikt (KAT. 164–168) · Hartmut Scholz: Das Mosesfenster (KAT. 169)

**498 SEKTION IV: WAS IST KUNST?**

Jaya Remond: Norm (KAT. 170–174) · Daniel Hess: Der Karlsruher Schmerzensmann (KAT. 175) · Stephanie Buck/Stephanie Porras: Ambition (KAT. 176–178) · Daniel Hess: Bilder der Wildnis (KAT. 179–182) · Jaya Remond: Perfektion (KAT. 183–187) · Stephanie Porras: Autonomie (KAT. 188–192)

**ANHANG****536 Materialien für eine Dürer-Matrix von 1471 bis 1505**

THOMAS ESER

**553 Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur****582 Quellenverzeichnis****583 Werke Albrecht Dürers****586 Personenregister****593 Ortsregister****596 Dürers Nachbarschaft (»Nachbarschaftskarte«)**

SEBASTIAN GULDEN

**604 Abbildungsnachweis/Impressum**

## CELTIS' »AMORES« – EIN MANIFEST DES DEUTSCHEN HUMANISMUS

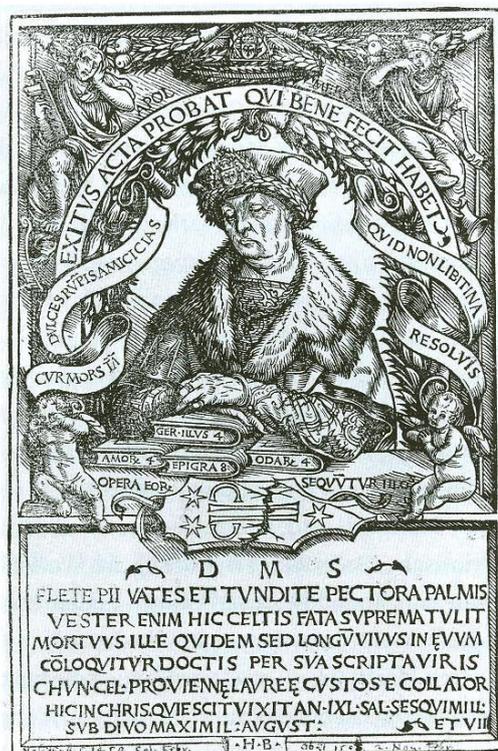
Der 5. April 1502 markiert in der Geschichte des deutschen Humanismus eine Epochenscheide. An diesem Tag erscheint in Nürnberg der prachtvoll illustrierte Band des deutschen »Erzhumanisten« Conradus Celtis Protucius, der am 1. Februar 1459 als Konrad Bickel (Pickel), Sohn eines Weinbauern, in Wipfeld bei Schweinfurt zur Welt gekommen war. Kaiser Friedrich III. hatte ihn am 18. April 1487 auf der Nürnberger Burg als ersten Deutschen zum Dichter gekrönt, worauf das Titelblatt (Abb. 1) stolz verweist.<sup>1</sup> Mit der Drucklegung dieses umfangreichen Sammelbandes im Auftrag der *Sodalitas Celtica* (»Freundeskreis des Celtis«) erfüllte sich für den umtriebigen Dichter und Netzwerker ein lange gehegter Traum: Der Druck der vier Bücher Liebeselegien bildete den Kern einer geplanten Werkausgabe, die neben den Elegien auch die Oden (»Libri Odarum quatuor«) und einen Band Epigramme (»Libri quinque Epigrammatum«) enthalten sollte, und die noch in seinem Sterbebild als wichtigstes Attribut imaginiert werden (Abb. 2). Erhalten haben sich lediglich zwei, schon äußerlich ganz unterschiedliche Manuskripte aus verschiedenen Arbeitsphasen.<sup>2</sup> Das erste, aufbewahrt in der Nürnberger Stadtbibliothek,<sup>3</sup> enthält laut Index »Quinque libri epigrammatum«. Eine spätere Fassung ist in einer Prachthandschrift erhalten, die in der Landesbibliothek zu Kassel aufbewahrt wird und durch Dieter Wuttke in die Forschung eingeführt worden ist. Bei ihr handelt es sich um eine vorläufige Reinschrift der letztgültigen Fassung der Epigramme, erweitert um ein fragmentarisches sechstes Buch (Kat. 13).<sup>4</sup> Anhand dieser Aus-

JÖRG ROBERT

### Dürer, Celtis und die Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist der »Germania illustrata«

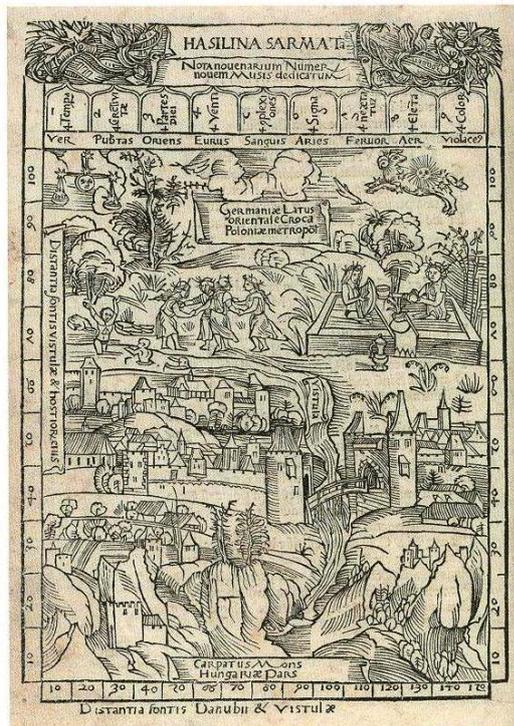
Abb. 1  
Titelholzschnitt in Konrad Celtis: *Quatuor libri Amorum*, Nürnberg: *Sodalitas Celtica* 1502, vgl. Kat. 20

Abb. 2  
Hans Burgkmair: »Sterbebild« des Konrad Celtis im 3. Zustand, Holzschnitt, ca. 1507. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 18-3



- 1 Ats der neueren Celtis-Literatur siehe Müller 2001; Robert 2003 sowie Ausst. Kat. Schweinfurt 2002; eine vollständige Dokumentation von Celtis' Werk und Leben in Robert 2008. Die Ergebnisse dieses Beitrages wurden in einem Kooperationsprojekt zwischen dem Germanischen Nationalmuseum und dem Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur- und Ideengeschichte der Universität Würzburg vorbereitet. Ich danke den Verantwortlichen des Gesamtprojekts »Der frühe Dürer«, Thomas Eser und Daniel Hess, für die Einladung zur Teilnahme und für zahlreiche Anregungen und Impulse. Den Würzburger Projektmitarbeitern Julia Halbleib, Marie Neidert und Johanna Franzkowiak danke ich für ihre kompetente Mitarbeit bei der Vorbereitung dieses Beitrages.
- 2 Zur Entstehungsgeschichte der »Amores« und der »Opera in poetica« zwischen »Säkular-« und »Maximilianphase« vgl. Robert 2003, S. 161–171. Die beiden Begriffe nach Schäfer 2000, S. 235.
- 3 Celtis/Nürnberg, Bl. 82r–111r.
- 4 Wuttke 1967.

Abb. 3  
Celtis-Meister: *Hasilina Sarmata*, Holzschnitt in *Conrad Celtis: Quatuor libri Amorum*, Nürnberg: *Sodalitas Celtica* 1502, fol. 8v, vgl. Kat. 20



gabe lässt sich rekonstruieren, dass Celtis eine Gesamtausgabe seiner Dichtungen für das Jahr 1500 geplant hatte. Individuelle und welt-historische Epochenwende sollten zusammen-treffen, wofür Celtis sogar ein ›Jahrhundert-lied‹ (*carmen saeculare*) im Stile des Horaz verfasste. Dass die Jahrhundertwende auch für Celtis' Nürnberger Freund Albrecht Dürer eine symbolische Bedeutung besaß, zeigt sein auf das Jahr 1500 datiertes Münchner Selbst-bildnis (Abb. 4), das den Maler in Aufsehen erregender Weise in christomorpher Gestalt und Anmutung zeigt. Trifft die These Dieter Wuttkes zu – woran zumindest für Celtis kein Zweifel besteht –, hätten beide Künstler den Versuch unternommen, die Jahrhundertfeier zur »symbolischen Form« zu erheben und mit ihr ein Fanal für die »jtzige wiedererwaxung« der Künste zu setzen.<sup>5</sup> Celtis' Kasseler Hand-schrift unterstrich mit ihrer Gesamtzahl von

fünfhundert Epigrammen schon numerisch die Bedeutung des *annus saecularis* 1500.

Dritter im Bunde der Jahrhundertfeier war als Mäzen Kurfürst Friedrich (III.) von Sachsen, der Celtis seit dessen Leipziger Zeit gefördert und die *laureatio* durch Kaiser Friedrich III. in Nürnberg vermittelt hatte.<sup>6</sup> Er finanzierte 1501 den repräsentativen Druck der Komödien der Hrosvit von Gandersheim (›Opera Hrosvite‹),<sup>7</sup> der Dürer und Celtis zum ersten Mal in einer konzertierten vaterländischen Mission zusammenführte. Die erhoffte Unterstützung durch den Kurfürsten blieb jedoch – aus ungeklärten Gründen – aus. Schon während der von Celtis besorgten Drucklegung der ›Opera Hrosvite‹, die Dürer mit zwei Holzschnitten ausgestattet hatte,<sup>8</sup> kam es zu einer Neuorien-tierung im Plan der Werkausgabe. In Kaiser Maximilian I. fanden Celtis und seine »prokaiserlich gesinnte«<sup>9</sup> *Sodalitas* nun den erhofften Mäzen. Mit der Stiftung des Collegium poetarum et mathe-maticorum<sup>10</sup> trat Celtis' Werkausgabe endgültig von der Säkular- bzw. Friedrichphase in die Maxi-milianphase ein. Maximilian bestritt die Kosten für die aufwendige Drucklegung der ›Amores‹, die auf das bedeutsame Datum des 1. Februars 1502 datiert wird. Es handelt sich nicht nur um Cel-tis' 43. Geburtstag, sondern zugleich um den Tag der feierlichen Einweihung des Dichterkollegs.

Der Nürnberger Druck der ›Amores‹ von 1502 ist nicht nur ein »Manifest des deutschen Huma-nismus«<sup>11</sup>, er stellt vor allem *das* Schlüsseldokument im Hinblick auf die Nürnberger Konstellatio-nen um 1500 dar. Es war Celtis (nicht Pirckheimer), dem Dürer die Initiation in den humanisti-schen Bildungs- und Themenhorizont verdankte. Diese Initiation vollzog sich in einem Klima patriotischer Selbstvergewisserung. Im Wettstreit mit Italien suchten die Humanisten die eigene Kultur und Tradition zu verteidigen und zu dokumentieren.<sup>12</sup> Kunst und Kultur wurden zu Argu-menten einer Diskussion, in der die deutschen Humanisten den Anspruch erhoben, neben der poli-tischen Macht (*translatio imperii*) auch die kulturelle Hegemonie von den Römern bzw. Italienern übernommen zu haben (*translatio artium* oder *studii*). Um 1500 tritt Dürer daher nicht einfach als ›neuer‹, sondern vor allem als ›deutscher‹ Apelles hervor.

- 5 Wuttke 1996. Zitat nach Rupprich II, S. 144, Z. 29 (verworfenes Konzept einer Einleitung in die Proportionslehre). Christoph Scheurl spricht in seiner Lobrede (›Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae‹, 2. Fassung, Leipzig 1508, vgl. Kat. 16) von einer Wiedererweckung der Künste: ›Tantum pingendi artem, multis saeculis intermissam, per Norimbergenses revocatam‹.
- 6 Zur Dichterkrönung des Celtis vgl. Mertens 2004.
- 7 Dazu umfassend Grimm 1974.
- 8 Zu den Holzschnitten, die Dürer beisteuerte, vgl. Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 268.
- 9 Grimm 1974, S. 18.
- 10 Stiftungsurkunde Kaiser Maximilians I., datiert vom 31.10.1501; abgedruckt in Rupprich 1934, S. 458–460, Nr. 266. Zum Kolleg Graf-Stuhlhofer 1998 und 1999. – Wiener 2002.
- 11 So der Ausst. Kat. Schweinfurt 2002 im Titel.
- 12 Worstbrock 1974. Am Beginn der inzwischen umfangreichen Literatur zum Thema Humanismus und Nation Münkler/Grünberger 1994; Grünberger/Mayer 1998. Im Hinblick auf den Celtis-Kreis Müller 2001 und zusammenfassend Hirschi 2005. Im Hinblick auf den Kontext des frühen Dürer zuletzt Mertens 2005; Robert 2011.

Die Rede von Dürer als *Apelles Teutonicus* stand von Anfang an im Zeichen des humanistischen Gemeinschaftsprojekts einer illustrierten Landesdarstellung. Celtis hatte es in Anlehnung an Flavio Biondos »Italia illustrata« unter den Arbeitstitel »Germania illustrata« gestellt.<sup>13</sup> Ziel und Absicht war die *laus patriae*, das Lob und die Verteidigung des Vaterlandes. Das neue Deutschland sollte sich abheben von dem ambivalenten Bild des alten, das der Geschichtsschreiber Tacitus in seiner »Germania« (»De origine et situ Germanorum«, ca. 98 n.Chr.) gezeichnet hatte. Celtis hatte den Text, der schon 1473 in Nürnberg gedruckt worden war, in einer neuen Edition zugänglich gemacht, die sich in die Zeit der größten Nähe zu Dürer (zwischen 1498 und 1500) datieren lässt.<sup>14</sup> Tacitus' Schrift war Quelle, Ausgangs- und Orientierungspunkt für *alle* patriotischen Bemühungen der deutschen Humanisten – auch die des Celtis und seiner Nürnberger Freunde. Diese Vision eines erfreulichen Bilds des neuen Deutschlands und seiner »Metropolen« bildet auch den Mittelpunkt des Nürnberger Celtis-Druckes von 1502. Die »vier Bücher Liebeselegien nach den vier Grenzregionen Deutschlands« (Titelblatt) werden flankiert von Texten, die in Fortsetzung und Korrektur der Taciteischen *Germania* die Vision einer blühenden Kulturnation entwarfen. Zu diesem Korpus gehörte ein kleines Lehrgedicht mit dem Titel »Germania generalis«, das zuerst in der erwähnten Tacitus-Ausgabe des Celtis erschienen war, auf die es schon im lateinischen Titel (»De situ et moribus Germaniae additiones«) verweist.<sup>15</sup> In denselben Kontext gehörte eine Schrift, die bereits im Titel an Tacitus anschloss: »De origine, situ, moribus et institutis Norimbergae libellus«, kurz: »Norimberga« (entstanden 1494/1495; Kat. 20). Die Widmungsvorrede der »Amores« empfiehlt die »Germania illustrata« dem Mäzen Maximilian als Teil seiner weit verzweigten Memorialprojekte (»gedechtnus«). Die vier Bücher zeigen den Protagonisten in vier Lebensaltern, vier Städten und Regionen Deutschlands, mit vier Geliebten, zu vier verschiedenen Jahreszeiten und Himmelsrichtungen bzw. *latera Germaniae* usw.<sup>16</sup> Celtis konstruierte eine Symbolstruktur, die auf dem pythagoreischen Primat der Vierzahl (*tetraktys*) und der Siebenzahl (*hebdomas*) beruht. Am klarsten zeichnet sich diese Struktur in den vier »Regionenholzschnitten« ab, die ein unbekannter »Celtis-Meister« nach Vorgaben des Dichters entworfen hat (Abb. 3).<sup>17</sup> Sie fassen als »bildliches *argumentum*«<sup>18</sup> die Handlung der »Amores« zusammen und lokalisieren sie in einer – mit damaligen Mitteln – geografisch-kartografischen Raumordnung, indem sie am Rande präzise Entfernungsangaben notieren. Den Zusammenhang dieser heterogenen Elemente stellte die Person (*persona*) des Dichters her, der zugleich Protagonist der Liebeshandlung ist. Der Leser sieht Deutschland mit den Augen des Helden, der die vier Flanken des Reiches und deren Hauptstädte (Krakau, Regensburg, Mainz, Lübeck) durchwandert.<sup>19</sup> Erfahrung hing dabei eng mit *Erfahren* zusammen. Autopsie und Empirie gehören zu den Voraussetzungen der »Germania illustrata«: »Es gibt genug Leute, die sich rühmen Gallien, Spanien, Polen und Ungarn, ja sogar die Länder in Übersee bereist zu haben. Ich aber halte einen deutschen Philosophen für ebenso rühmenswert, der die Grenzen seines Sprachraums, die verschiedenen Bräuche, Gesetze, Sprachen, Regionen, das Aussehen schließlich, die Affekte und die verschiedenen körperlichen Eigenheiten selbst gesehen und beobachtet hat.«<sup>20</sup>

### DEUTSCHER APELLES – DÜRER, DAS MÜNCHNER SELBSTBILDNIS UND DIE KASSELER HANDSCHRIFT

Dass auch das bedeutsamste Gemälde des frühen Dürer – das Münchner Selbstbildnis im Pelzrock – auf die Zusammenarbeit mit Celtis zurückgeht, hat sich unlängst weiter erhärtet (Abb. 4).<sup>21</sup> Eine zentrale Rolle spielen dabei die vier Dürer-Würdigungen des 5. Buches in Celtis' Kasseler Epigramm-Kodex (Nr. 67, 69–71; Kat. 13), die sich auf »1499, spätestens Anfang 1500«<sup>22</sup> datieren lassen:

<sup>13</sup> Zu Voraussetzungen, Modellen und Vorbildern Müller 2001, S. 233–267; zur Fortsetzung Müller 2004.

<sup>14</sup> Cornelij Taciti. De origine et situ Germanorum Liber incipit [...]. Wien: Johann Winterburg [zw. 1498 und 1500]. Hain 15225. GW M44723. Müller 2001, S. 29–31.

<sup>15</sup> Edition und Übersetzung nach dem Erstdruck bei Müller 2001, S. 90–109.

<sup>16</sup> Zur Umsetzung des Programms in den Elegien selbst Robert 2003, S. 345–439.

<sup>17</sup> Vgl. Mende 2002.

<sup>18</sup> Luh 2001, S. 156–189.

<sup>19</sup> Robert 2004.

<sup>20</sup> Amores, Praefatio § 53, Celtis/Pindter 1502/1934, S. 6–7.

<sup>21</sup> Neben der schon genannten Studie von Wuttke 1996 verfolgt der Aufsatz von Sebastian Schmidt (2011) umfassend die Bedeutung des Celtis für Dürer. Im Hinblick auf die *Apelles-imitatio* zusammenfassend Pfisterer 2010, S. 11–14.

<sup>22</sup> Wuttke 1967, S. 322.

Abb. 4  
 Albrecht Dürer: Selbstbildnis,  
 Tafelgemälde, 1500. München,  
 Bayerische Staatsgemälde-  
 sammlungen, Alte Pinakothek,  
 Nr. 537



69. De eodem Alberto Durer

Quis specula et liquidas quis nunc mirabitur undas  
 Et tersum quicquid reddere membra potest,  
 Albertus tanta cum pingit corpora in arte,  
 Uiuat ut crediderim, si mihi uerba darent?

Wer wird noch Spiegel und flüssige Wellen bewundern und was sonst Formen reflektieren kann, wo doch Albrecht [Dürer] die Körper mit solch künstlerischem Geschick malt, dass ich sie für lebendig halten würde, wenn sie zu mir sprächen.

70. De cane eiusdem

Tantus peniculo est, sic lineamenta colorat

Albertus miro præditus ingenio,

Ut, cum se nuper ficto depinxerat ore

Expressa et facies jam sua tota foret,

Mox canis accurrit, dominum et vivum esse putabat,

Blandiciasque sibi corpore et ore dabat [corr. daret].<sup>23</sup>

So glänzend führt Albrecht, das wunderbare Genie, seinen Pinsel, so glänzend ist seine Farbgebung, dass kürzlich, als er sich selbst malte und bereits sein ganzes Gesicht konterfeit war, sein Hund herbeilief. In der Annahme, sein Herrchen sei lebendig, schmiegte er sich an ihn und liebte ihn mit der Schnauze.

Epigramm Nr. 70 verweist auf ein in zeitlicher Nähe (»nuper«) zum Epigramm, also ein ca. 1499 gemaltes Selbstbildnis.<sup>24</sup> Aus dem Text geht hervor, dass es sich um ein autonomes und lebensgroßes Gemälde gehandelt haben muss, keine Selbstdarstellung *in assistenza*. Damit kommen aus chronologischen Gründen von den drei gemalten Selbstporträts der 1490er Jahre nur das Bildnis im Prado von 1498 und das Münchner Selbstporträt von 1500 in Frage. Das 1493 entstandene Pariser Bild mit Eryngium liegt zeitlich zu entfernt, um unter dem – freilich dehnbaren – lateinischen »nuper« gemeint gewesen zu sein. Für das Münchner Porträt spricht das annähernd lebensgroße Format (67 x 49 cm gegenüber 52 x 41 cm des Madrider Bildes). Den entscheidenden Hinweis gibt jedoch die Signatur, die neueren Untersuchungen zufolge (wie auch die Datierung) »als ursprünglich« anzusehen ist.<sup>25</sup> Sie lautet: »Albertus Durerus Noricus / ipsum me proprijs sic effin- / gebam coloribus aetatis / anno xxviii« (»Ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, habe mich so mit realistischen Farben dargestellt, als ich 28 Jahre alt war«<sup>26</sup>). Die Wahl der Sprache und die dreiteilige Namensform, wie sie sich auch Celtis gab, weisen den Maler als Humanisten aus. An die Stelle des charakterisierenden Beinamens (*cognomen*) tritt das Toponym (»Noricus«), das einmal mehr die (lokal-) patriotische Verbundenheit und Bindung ausdrückt. Dürer hat die elaborierte Formel sicher nicht selbst entworfen. Neben der humanistischen Antiqua-Schrifttype weisen auch sprachliche Eigenheiten – um nicht zu sagen: Inkorrektheiten – auf Celtis hin, der hier nicht nur als »Berater«,<sup>27</sup> sondern als Entwerfer und Übersetzer gewirkt hat. Er – nicht erst Christoph Scheurl<sup>28</sup> – wird Dürer auf die Gewohnheit des Apelles hingewiesen haben, seine Gemälde im Imperfekt zu signieren (»faciebat«), um ihre Unvollendung hervorzuheben.<sup>29</sup> Andere Indizien deuten auf eine *imitatio Apellis* hin: Die Beschränkung auf vier Elementarfarben, der mimetische Anspruch (»proprijs coloribus« – was doch wohl im Sinne von »realistischen / echten Farben« zu verstehen ist<sup>30</sup>) und die Feinheit der Linienführung vor allem in Pelz und Haaren. Die Beischrift unterstreicht den humanistischen Anspruch. Sie ist in einer Humanistenschrift gehalten, die aus »antik-römischen Grabdenkmälern und karolingischen Handschriften« heraus entwickelt ist.<sup>31</sup> Sie ähnelt der Antiqua-Type, die im Druck der »Opera Hrosvite« und der »Amores« verwendet wird, aber auch der Kursive, die Celtis' Sekretär Johannes Rosenperger in der Kasseler Handschrift verwendet. Es ist also mehr als wahrscheinlich, dass Dürer eine Art »Inschriften-Vorlage« von Celtis ins Bild übertragen hat.<sup>32</sup>

<sup>23</sup> Abgedruckt in Wuttke 1967, S. 322. Interpunktion nach der Handschrift korrigiert. – Übersetzung der Epigramme durch den Autor.

<sup>24</sup> Christoph Scheurl nimmt die Anekdote in seinem »Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae« (Leipzig 1508), auf. Rupprich I, S. 290–291.

<sup>25</sup> Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 316. – Zu Dürers Signaturpraxis Wuttke 1996, S. 319–343. – Burg 2007, S. 477–481.

<sup>26</sup> Rupprich I, S. 211.

<sup>27</sup> Wuttke 1996, S. 337.

<sup>28</sup> Oratio attingens litterarum praestantiam nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenbergensis (Leipzig 1509), nach Rupprich III, S. 292: »Quemadmodum autem Apelles operibus suis, tribus exceptis, subscribebat: Apelles faciebat, id quod Durerum nostrum Pirchamerus, vir et latine et graece vehementer eruditus, et ego te quoque ab illo mutuare iussimus«.

<sup>29</sup> Nach Plinius: Historia naturalis, Praefatio, § 26.

<sup>30</sup> So die – auch aus sprachlicher Sicht – zwingende Lesart von Pfisterer 2010, S. 12.

<sup>31</sup> Wuttke 1996, S. 323.

<sup>32</sup> Kopp-Schmidt 2004, S. 8.

<sup>33</sup> Vgl. die chronologische Zusammenstellung der Beischriften und Zeichnungen in Rupprich III, S. 205–213. Neu im Vergleich mit der deutschen Beischrift auf dem Bildnis im Prado: bei im Kern ähnlicher Struktur völliger Verzicht auf humanistische Bezüge: »Das malt jch nach meiner gestalt, / Ich was sex vnd zwenzig jor alt.« Die Schrift ist die »geläufige deutsche, gotische Gebrauchsschrift« (Wuttke 1996, S. 321), im gleichen Typus wie auf der Silberstiftzeichnung des Bruders Andreas (Endres) von 1514 (W. 558) oder dem Bildnis des Michael Wolgemut (A. 132, Kat. 22).

<sup>34</sup> Die meisten Interpreten folgen der »starken« Auslegung, die den *pictor creator* und *alter deus* in den Vordergrund rückt. Vgl. Wuttke 1996, S. 336. – Hess 1990, S. 80–83 oder Preimesberger 1998, bes. S. 295–296. Celtis' Wortgebrauch spricht durchaus für eine zurückhaltendere Übersetzung. *Effingere* im Sinn von (poetisch) »darstellen« finden wir in Celtis' Verslehre »Ars Versificandi et carminum« (Leipzig: Martin Landsberg ca. 1492–1495, zuerst 1486). GW 6461, fol. A 6v – B 1r. (1): »[O]fficiu[m] poete est figurato atque decoro orationis et carminis contextu mores: actus: res gestas: loca: gentes: terrarum situs: flumina: siderum cursus: rerum naturas translatis signis: mencium animorumque affectus effingere.«

<sup>35</sup> Ullmann 1994, S. 9. In diesem Sinne neben Wuttke 1996 v.a. Koerner 1993, S. 187–202 im Hinblick auf frühe Proportionsstudien Dürers (»Representative Man«).

<sup>36</sup> Eine entscheidende *äußere* Evidenz ist jedoch die Chronologie. Hält man die Datierung der Epigramme um 1499/1500 aufrecht (wofür angesichts der Kontextepigramme alles spricht), gelangt man unmittelbar in die Entstehungszeit des Münchner Porträts. Laut Beischrift ist Dürer bei Vollendung des Bildes 28 Jahre alt (nicht im 28. Jahr) und das Jahr 1500 angebrochen. Da das Jahr in Nürnberg am 25.12. begann, muss das Gemälde – bei korrekter Datierung – zwischen 25.12.1499 und 21.5.1500, Dürers 29. Geburtstag, entstanden sein. Gerade von Celtis' Epigrammkodex aus muss Zitzlspergers Versuch, das Bild auf Grund der Rückenmarderschaube ins Jahr 1509 (Dürers Aufnahme als »Genannter« in den Großen

In Dürers Signierpraxis nimmt diese *adscriptio* eine Sonderstellung ein, da es sich um die erste lateinische Beischrift in Dürers Werk *überhaupt* handelt.<sup>33</sup> Eine Verbindung zwischen Epigramm und Gemälde deutet auch das Verbum *effingere* an, das in der Wendung »ficto ore« wiederkehrt. Über seine Bedeutung ist viel diskutiert worden. Grundsätzlich lässt es sich schwach oder stark interpretieren: im Sinne von »(täuschend echt) darstellen« oder von »erschaffen«.<sup>34</sup> Im Celtis-Epigramm ist die Lösung eindeutig: Hier wird das Gelingen des *Trompe-l'œil* als Ausweis höchster künstlerischer Qualität betont. Alle (kunst-)religiösen Deutungen fehlen. Es geht allein um Illusion, nicht um die »Steigerung des Individuellen zu einem Idealen.«<sup>35</sup> Das lebensgroße Abbild wird zum Stellvertreter des Individuum Dürers (der Hund erkennt ja ihn, nicht den idealen Menschen!). Das Epigramm betont nachdrücklich (zweimal) und ausschließlich die lebensechte Darstellung des Antlitzes (*os* und *facies tota*), die durch die Frontalität und den dunklen Grund im Münchner Porträt in besonderer Weise hervortritt. Die Suggestion der lebendigen Stellvertretung wird durch das Fehlen einer rahmenden Begrenzung innerhalb der Bildfläche selbst verstärkt. Der Porträtierte wird nicht – wie auf dem Bildnis im Prado – in einen räumlichen Kontext eingerückt mit einer Art Brüstung, auf welcher der Unterarm des Künstlers ruht und mit Fensterausblick. Das Münchner Bild zeigt dagegen nicht das Abbild, es *ist* die Person Dürers. Im Epigramm sieht Celtis die illusionistische Wirkung in der Farbgebung (»colorat«) begründet, die auch in der Inschrift (»proprijis coloribus«) wiederkehrt und im Bild in der äußerst sorgfältigen Unterzeichnung und Farbgebung der Haare Ausdruck findet.<sup>36</sup> Die Täuschungsanekdote selbst ist topisch; ihr erster Beleg ist ein griechisches Epigramm der »Anthologia Palatina« (IX, 604). Neben anderen Anekdoten – Zeuxis' Weintrauben<sup>37</sup>, Parrhasios' Vorhang – zählt sie zum festen Repertoire des humanistischen, an Plinius' »Historia naturalis« geschulten Künstlerlobs seit dem 15. Jahrhundert.<sup>38</sup>

Über die Funktion des Münchner Selbstbildnisses ist viel spekuliert worden. Die für den modernen Betrachter irritierende Selbststilisierung (»self-fashioning«) nach dem Vorbild der *vera icon* lässt sich wahlweise als entschieden religiöse oder säkulare Aussage deuten: Als Ausdruck »renais-sancemäßige(r) Selbsterkenntnis«<sup>39</sup> oder als religiöses Bekenntnis im Sinne einer *imitatio Christi*, die dann auf Dürers Verwurzelung in spätmittelalterlicher Gläubigkeit verweist.<sup>40</sup> Neben und *gegen* solche emphatischen Deutungen sind zuletzt pragmatische und kontextbezogene Lesarten vorgeschlagen worden. Stellt man Dürer als »Unternehmer«<sup>41</sup> heraus, kann man in der Tafel ein »Probestück« sehen, das potentiellen Käufern oder Mäzenen die Apelles-gleichen Fähigkeiten des Malers demonstrieren sollte.<sup>42</sup> Sebastian Schmidt hat zuletzt mit guten Gründen die Beziehung des Bildes zu den Projekten des Celtis gestärkt. Die (Selbst-)Stilisierung Dürers zum neuen bzw. deutschen Apelles erfüllte nicht nur den Zweck, ein rinascimentales Künstlerbewusstsein (»alter deus«<sup>43</sup>) zu artikulieren, sondern konfigurierte das Verhältnis zwischen Künstler und Mäzen, Kurfürst Friedrich von Sachsen. Wie Celtis sich in Hrosvit und Kurfürst Friedrich in Otto I. spiegelte, so besetzte Dürer »die Position des neuen Apelles als idealer Porträtmaler am Hofe.«<sup>44</sup> Er folgte seinem antiken Vorbild dabei gleich doppelt: Indem er einerseits nach dessen Vorbild ein ideales Selbstbildnis anfertigte und sich andererseits anschickte, zum exklusiven Hofmaler zu werden. Eine Probe der eigenen Fähigkeiten gab das Bildnis des Kurfürsten, das Dürer in eben dieser Zeit anfertigte. Für den Mäzen war die komplexe Nachfolge-Inszenierung schmeichelhaft, rückte er doch so in die Rolle des »neuen (d.h. deutschen) Alexander«. Dies lässt die Symbolsprache des Münchner Selbstbildnisses in einem neuen Licht erscheinen.

Die Anspielung auf die *vera icon* und den Typus Christi, wie Dürer ihn von byzantinischen Ikonen kannte,<sup>45</sup> ließe sich auch als Versuch deuten, durch eine diffus altertümlich wirkende,

»für einen Westeuropäer zunächst fremde Bildgattung«<sup>46</sup>, wie sie die Ikone darstellte, »der Vorstellung von einem griechisch-antiken Porträt möglichst nahe zu kommen«<sup>47</sup>. Die *vera icon* füllte die Leerstelle, die durch den Verlust der antiken Porträtmalerei hinterlassen worden war. Die vermeintliche *imitatio Christi* wurde zum – dann ganz säkularen – Medium der *imitatio Apellis*. Damit ist über die konkrete Bestimmung des Gemäldes freilich noch nichts gesagt: Ob es als »Widmungsgeschenk«<sup>48</sup> (mit welchem Zweck?) oder als »Probstück« des eigenen Könnens intendiert war, bleibt ebenso offen wie der Zusammenhang mit Celtis' Editionsprojekten.

Zumindest der ideengeschichtliche Kontext lässt sich indes genauer bezeichnen. Dürers Apelles-Nachfolge ist nicht ästhetischer Selbstzweck, sondern ein patriotischer Akt. Nicht der »neue« Apelles, sondern der »deutsche« Apelles war das Beweisziel. Mit dem Stichwort »Germania illustrata« ist ein Deutungsrahmen aufgerufen, in den Celtis' Editionsprojekte, Dürers Beitrag dazu *und* das Münchner Selbstbildnis gleichermaßen eingebunden sind. Das gilt auch für die Epigramme zum Lob Dürers und die Kasseler Handschrift insgesamt. Die Epigramme des fünften Buches bildeten ein patriotisches Archiv, aus dem sich bei Bedarf Material für paratextuelle Rahmungen von Ausgaben des Celtis und der *Sodalitas Celtica* schöpfen ließen. So auch im Falle Dürers: Im Rahmen der Deutschlandbeschreibung fand hier ein illustrierender Künstler *und* Gelehrter seine Würdigung – wie Hrosvit im Druck von 1501 von den versammelten Sodalen gefeiert wurde. In einem solchen Rahmen ließe sich das erste und längste der Dürer-Epigramme (Nr. 67, fol. 69v) gut denken:

67. Ad Pictorem Albertum Durer Nurnbergensem

Alberte, Almanis pictor clarissime terris,  
Norica ubi urbs celsum tollit in astra caput,  
Alter ades nobis Phidias et alter Apelles  
Et quos miratur Grecia docta manu.  
Italia haud talem nec lubrica Gallia uidit  
Et neque in Hispanis quisque uidebit agris.  
Pannonios superas et quos modo Teutonius ora  
Continet et si quos Sarmatis ora colit.  
Des operam, nostram depinges Philosophiam,  
cognita, quæ faciet cuncta sub orbe tibi.

Albrecht, hochberühmter Maler in deutschen Landen, [insbesondere] dort, wo Nürnberg sein hohes Haupt in den Himmel erhebt. Du bist uns ein zweiter Phidias und zweiter Apelles, oder wie einer der anderen, welche man im gelehrten Griechenland für ihre Künstlerhand bewundert. Keinen wie dich hat Italien oder das feuchte Frankreich je gesehen, nie wird man einen solchen Künstler wie dich in Spanien erblicken. Du übertriffst die ungarischen und die heutigen deutschen Maler und die, die man in Polen verehrt. Mach dich ans Werk, male unsere Philosophie, die dir alles Wissen der ganzen Welt vermittelt.

Der Bezug auf die »Philosophia« der »Amores« (Kat. 14) steht hier außer Zweifel. Da es sich um eine Aufforderung handelt, scheint die Ausfertigung des Holzschnitts noch bevorzuzustehen. Einzelheiten des späteren Bildes sind noch nicht deutlich, doch werden Dürer Vorzeichnungen des Celtis vorgelegen haben.<sup>49</sup> Das Epigramm spricht immerhin von einem Gemeinschaftswerk (»unsere Philosophie«), was sich allgemeiner auch so verstehen lässt, dass die Philosophie und »Symmetrie« ein gemeinsames Anliegen beider Freunde darstellt. Dürer wird nicht nur zum Maler und

Rat der Stadt) zu datieren, als äußerst fragwürdig erscheinen. Zitzlsperger 2008, S. 71, zum Problem der Datierung S. 63–76.

<sup>37</sup> Plinius: *Historia naturalis*, XXXV, § 65.

<sup>38</sup> Kris/Kurz 1995, S. 90–92.

<sup>39</sup> Ullmann 1994, S. 10.

<sup>40</sup> Beide Pole hat Leo Koerner in seiner einflussreichen Darstellung (1993, S. 63–246) zu verbinden versucht, wenn er etwa (Koerner 1993, S. 220) von einer »transumption of the religious by the personal« spricht. Die Botschaft des Bildes sei es, »to found exemplarily and upon quasi-theological principles the Renaissance fiction of the presence and value of the individual self in the work of art.«

<sup>41</sup> Schmid 2003.

<sup>42</sup> Zuletzt Eser 2011.

<sup>43</sup> Dazu eingehend Hess 1990.

<sup>44</sup> Schmidt 2010, S. 73. Dies bezieht sich auf einen Bericht bei Plinius (*Historia naturalis*, VII, § 125), wonach Alexander d. Gr. verfügt habe, nur Apelles dürfe ihn malen, nur Pyrgoteles ihn plastisch darstellen und nur Lysippos in Bronze gießen.

<sup>45</sup> Zur Konstruktion Hess 1990, S. 64–68.

<sup>46</sup> Hess 1990, S. 67.

<sup>47</sup> Schmidt 2010, S. 74.

<sup>48</sup> So Schmidt 2010, S. 76–78.

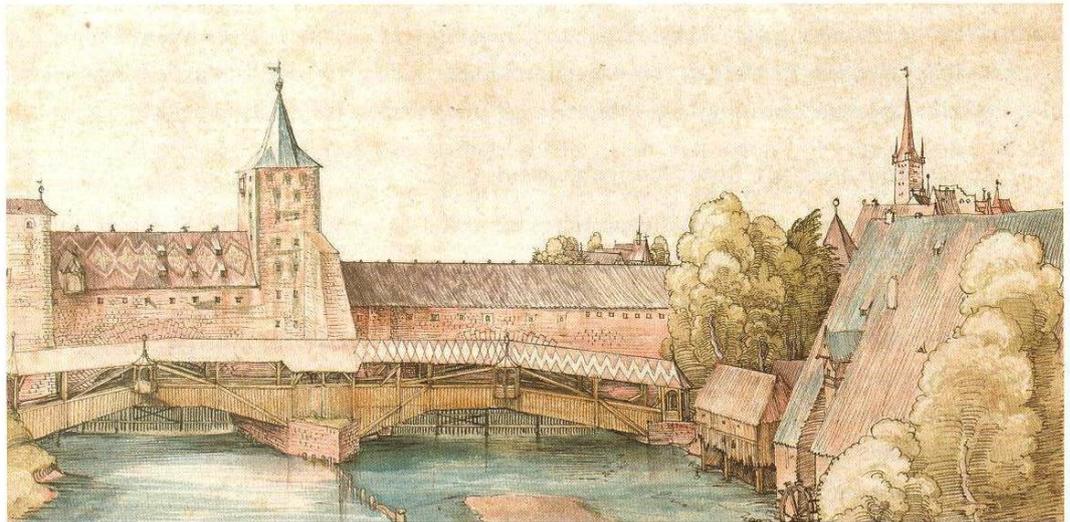
<sup>49</sup> Der Text wird wie die anderen Stücke in die Zeit kurz vor und um 1500 zu datieren sein, also noch vor der Mitarbeit Dürers an der Hrosvit-Ausgabe. Zum Holzschnitt vgl. Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 269.2.

Humanisten geadelt, sondern auch zum Naturforscher und *physicus*, der seine Kunst auf eine fundierte wissenschaftliche Grundlage stellt – man denke an die Proportionsstudien, die in genau diesen Jahren um 1500 einsetzen (vgl. Kat. 170–171).<sup>50</sup> Ein weiteres Epigramm (Nr. 71) vergleicht ihn daher mit seinem Namensvetter, dem mittelalterlichen Philosophen Albertus Magnus. In Personalunion erscheint er mit diesem auf dem »Philosophia«-Holzschnitt als Vertreter der »deutschen Philosophen«. Dürers gelungene Apelles-Nachfolge soll die europäische Überlegenheit des Nürnberger Künstlers und damit die vollzogene *translatio artium et sapientiae* erweisen.

### DÜRERS LANDSCHAFT(EN) ALS TEIL DER »GERMANIA ILLUSTRATA«

Welchen eigenen Beitrag aber leistete Dürer selbst zum Diskurs um die *patria* und näherhin zu Celtis' Projekt einer »Germania illustrata«? Zunächst ist nicht zu übersehen, dass »Dürers Künstlerstolz deutlich patriotische Färbung trägt.«<sup>51</sup> Die Italienreisen brachten ambivalente Erfahrungen, in denen sich offene Geringschätzung mit heimlichem Plagiat verbanden.<sup>52</sup>

Abb. 5  
Albrecht Dürer: Der Trockensteg  
beim Hallertor, kolorierte  
Federzeichnung, 1496. Wien,  
Albertina, Nr. 3065 D 43



Den Glauben an ein Aufblühen der deutschen Kunst artikuliert Dürer noch in der Proportionslehre. Hier findet sich Hinweis und Hoffnung, »daß die teutschen Maler mit ihr Hand und Brauch der Farben nit wenig geschickt sind« und »mit der Zeit keiner anderen Nation den Preis von ihnen lassen« werden.<sup>53</sup> Stolz und *aemulatio* beziehen sich jedoch, soweit die Quellen dies bezeugen, immer auf ästhetische Leistung und ökonomische Geltung (bzw. Entgeltung), nie auf ein konkretes patriotisches Programm, etwa im Sinne einer »Germania illustrata«. Dennoch gibt es einen Werkteil, der sich chronologisch und thematisch dem Celtis-Projekt zuordnen lässt – die so genannten »Landschaftsaquarelle«. <sup>54</sup> Es handelt sich um ein Korpus von rund dreißig Aquarellen, die im zeitlichen Umfeld der ersten Italienreise 1494/1496 entstanden sind (vgl. Kat. 101–104). Sie lassen sich grob zwei Gruppen zuordnen.<sup>55</sup> Die erste umfasst Lokalitäten in Nürnberg und im näheren Umkreis, die zweite dagegen Örtlichkeiten, die Dürer auf der Reise nach Venedig (bzw. auf der Rückreise) aufnahm. Es handelt sich um Darstellungen der Stadt Innsbruck, der Burgen von Arco und Trient nebst mehreren Gebirgslandschaften (»welsch pürg« / Val di Cembra). Ihnen schließen sich nach der Rückkehr Motive aus dem heimatlichen Nürnberg an, so etwa die Ansicht der Stadt von Westen oder der Trockensteg am Hallertor (Abb. 5). Rang und Bedeutung dieses Korpus sind in der

<sup>50</sup> Wuttke 1996, S. 340–341.

<sup>51</sup> Rebel 1996, S. 128.

<sup>52</sup> So kopierte Marcantonio Raimondi nach 1504 ganze Serien wie das »Marienleben« (unter Einschluss des bekannten Dürer-Signets). Dürer reagierte mit einer Beschwerde vor der Signoria in Venedig. Es war der erste Plagiatsprozess der Kunstgeschichte. Eingehend Pon 2004; Koerner 1993, S. 203–223, ausgehend von der Signaturpraxis. Zum Phänomen der Dürer-*imitatio* illustrativ Ausst. Kat. Nürnberg 1978.

<sup>53</sup> Ullmann 1989, S. 223.

<sup>54</sup> Dokumentation in Koschatzky 1971. Die Frage der technischen Ausführung ist differenziert zu behandeln. Siehe ebd. S. 10–12.

<sup>55</sup> Zur Differenzierung Koschatzky 1971, S. 14–15.

Geschichte der Landschaftsmalerei unangefochten. Stets sind die singulären Stücke als »die ersten neuzeitlichen Landschaften« apostrophiert worden.<sup>56</sup> In Dürer, so schon Moriz Thausing, »erwacht der moderne Mensch, der in der Landschaft das Gegenbild seiner Gemütsstimmung sieht, in ihrem Anschauen einen Quell seelenbefreiender Wirkungen findet.«<sup>57</sup> Erlebnis, Realismus und neue Sehgewohnheiten sind die bestimmenden Schlagworte. Überall wirkt Jacob Burckhardts »Cultur der Renaissance in Italien« und die These von der »Entdeckung der Welt und des Menschen« fort: »Die Italiener sind die frühesten unter den Modernen, welche die Gestalt der Landschaft als etwas mehr oder weniger Schönes wahrgenommen haben.«<sup>58</sup> Mit Burckhardt und Panofsky schien es konsequent, in den Dürerschen Aquarellen »einen neuen Zugang zu dem Problem der Landschaft als solcher«<sup>59</sup> zu sehen. Im Aquarell »welsch pirg« (d.h. Val di Cembra) findet Panofsky eine »panoramatische oder sogar kosmische Landschaft«.<sup>60</sup> Die spekulative Naturphilosophie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts – Spinozismus, Pantheismus, Identitätsphilosophie – wird auf Dürer rückdatiert. Im Kern ist diese Position schon bei Carl Gustav Carus angelegt, der in seinen »Briefen über die Landschaftsmalerei« (1815–1824) die Landschaftsmalerei als »Erdlebensbildkunst«<sup>61</sup> bezeichnet. Diese idealistisch-kunstreligiöse Deutung wirkt fort im Topos von Dürers »fast religiös-inbrünstige[m] Naturgefühl«.<sup>62</sup>

Solchen Superlativen steht, wie gesagt, das Schweigen der Quellen gegenüber. Von Dürers eigener Auffassung landschaftlicher Natur ist nur soviel greifbar, dass er als erster den Terminus »landschaft mahler« verwendet, dies jedoch erst im Tagebuch der Reise in die Niederlande (1521), also 25 Jahre nach den eigenen Studien.<sup>63</sup> Wir wissen mithin nicht, ob und inwiefern Dürer selbst seine Zeichnungen als Korpus eigenen Rechts aufgefasst hat. »Dürer selbst mag sie in einer Mappe bewahrt haben, die er gelegentlich – wohl um geeignetes Kompositionsmaterial zu gewinnen – durchblättert«, schreibt Koschatzky.<sup>64</sup> Erstaunen muss die Kurzlebigkeit der neuen Gattung, die Tatsache, dass Dürer nach 1500 solche »Doppelvorstöße auf Landschaft und Einfühlung«<sup>65</sup> nicht weiter verfolgt hat. So unvermittelt Thema und Technik 1494/1495 auftreten, so plötzlich scheinen sie nach 1501/1502 wieder zu verschwinden. Dieser Zeitraum deckt sich mit der Phase der Selbstbildnisse und gibt so Konturen einer »Celtis-Phase« im Werk Dürers frei. Ähnlich offen wie bei den Selbstbildnissen bleibt die Frage nach der Funktion. In keinem Fall handelt es sich um autonome Bilder, »Werke« in einem emphatischen Sinne. Wenn man die technische Seite betont, kann man in ihnen unvollendete Skizzen und Naturstudien oder reines »Kompositionsmaterial«<sup>66</sup> sehen. Denkbar ist jedoch auch eine pragmatische Lesart: Vielleicht besaßen die Landschaften für Dürer vor allem dokumentarischen Wert. Als gemalte Ego-Dokumente bewahrten sie, ein Leben lang sorgsam gehütet, persönliche Erinnerungen an Stationen der eigenen *peregrinatio*. Die Tatsache, dass Dürer aus der Erinnerung die dargestellten Lokalitäten benannte (ohne sie zu datieren!), macht sie zum Medium von Andenken. Sie entsprechen damit Dürers Selbstzeugnissen wie Tage- und Gedenkbuch, Familienchronik, Briefwechsel, Traumgesicht usw. Auch hier fällt die zeitliche Koinzidenz auf: Die schriftlichen Dokumente setzen in dem Moment ein, als die Selbstzeugnisse im Bild aussetzen: »Die literarisch-biographische »Selbsterfassung« folgt der bildnerischen.«<sup>67</sup> Dürer wird – zunächst im Bild, dann im Text – zum Chronisten seiner selbst.<sup>68</sup>

Die Frage nach der Funktion der Landschaften führt aber auch zu Konrad Celtis zurück. Ernst Rebel hat nicht zu Unrecht Dürers Landschaften als »Celtis-Erlebnisse«<sup>69</sup> bezeichnet und von einer »Reisereportage«<sup>70</sup> gesprochen. Diese These lässt sich präzisieren, wenn man die Zeichnungen in den Zusammenhang der »Germania illustrata« rückt. Was sie mit dieser verbinden, ist das Verhältnis zur Topografie. Dies läuft einer in der Forschung lange eingewurzelten Lesart zuwider, die

<sup>56</sup> Eberle 1980, S. 152.

<sup>57</sup> Thausing 1884, Bd. 1, S. 122.

<sup>58</sup> Burckhardt/Günther 1877–1878/1997, S. 292.

<sup>59</sup> Panofsky 1977, S. 50

<sup>60</sup> Panofsky 1977, S. 50.

<sup>61</sup> Carus 1831, S. 118.

<sup>62</sup> Winzinger 1971, S. 31.

<sup>63</sup> Rupprich I, S. 169: »Jtem am sonndag vor der creutzwochen hat mich maister Joachim, der gut landschaft mahler, auf sein hochzeit geladen und mir alle ehr erbotten«.

<sup>64</sup> Koschatzky 1971, S. 10.

<sup>65</sup> Rebel 1996, S. 96.

<sup>66</sup> Koschatzky 1971, S. 10.

<sup>67</sup> Löcher 1993, S. 275. – Ullmann 1994, S. 11.

<sup>68</sup> Heike Sahn 2002, S. 186 deutet Dürers Bemühungen um authentische Dokumentation seines Lebens und seiner Leistungen als »typisches Aufsteigerphänomen«. Ihre Studie zu den »kleineren Texten« fügt sich in die neuere Tendenz zu einer funktional-pragmatischen Dürer-Interpretation. Sie betont, »daß die kleineren Texte sich den wechselnden Erfordernissen der Lebenspraxis verdanken und nicht einem einheitlichen Werkbegriff unterzuordnen sind« (S. 4). Die Frage nach dem Werkbegriff wäre mit Gewinn auch an Bildnisse und Selbstbildnisse Dürers heranzutragen, die Sahn nicht eigens einbezieht. Eines der eindrucklichsten Porträts Dürers – das seines Lehrers Wolgemut (Kat. 22) – ist ein vollkommenes Porträt, aber *kein* autonomes Gemälde. Dass Dürer es nach dem Tode des Meisters noch einmal »aktualisiert«, weist auf seinen Gebrauchswert als »Privat-Porträt« zu Erinnerungszwecken hin. Kopp-Schmidt 2004, S. 5. Dass Dürer sein Leben und Werk in besonderer Weise »historisch« gesehen und dokumentiert hat, belegen die nachträgliche Signierung und vor allem *Datierung* nicht nur so bemerkenswerter Selbstporträts wie der Silberstiftzeichnung als 12- oder 13-jährige Knabe (Kat. 2). Rupprich I, S. 205.

<sup>69</sup> Rebel 1996, S. 130.

<sup>70</sup> Rebel 1996, S. 82.

Walter Koschatzky so zusammenfasst: »Hatte der Bogen bei der topografischen Vedute begonnen, so endet er bei der nun von farbigen Flächen gebildeten reinen Landschaft.«<sup>71</sup> An dieser Behauptung ist sowohl der Begriff der Autonomie als auch der des Werks problematisch, weil anachronistisch. Beides findet sich bei Panofsky, der sich zu der von Carus inspirierten Formulierung versteigt: »Die Zeichnung hat keinen Darstellungsgegenstand außer der atmenden Bewegung der Erde selbst.«<sup>72</sup>

Um das Funktions- und Kontextproblem in den Griff zu bekommen, empfiehlt es sich, zum Ausgangspunkt, d.h. zur topografischen (»chorografischen«) Vedute, zurückzukehren. Einen ersten Schritt in diese Richtung geht Nils Büttner, wenn er beide Gruppen innerhalb der Dürerschen Landschaftsaquarelle als »topographische Aufnahmen« bezeichnet und vor dem Hintergrund der geografischen und wissenschaftlichen Ambitionen der Nürnberger Humanisten neu deutet.<sup>73</sup> Der Detailreichtum und die »klare Identifizierbarkeit der Silhouette des Burgbergs«<sup>74</sup> im Fall der Ansicht von Burg und Stadt Arco sprechen ebenso für diese These wie Dürers auch sonst belegtes Interesse an der Popularisierung neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse – man denke an die Sternenkarten oder die Kugelprojektion der Erde.<sup>75</sup> Vor allem aber – dieser Bezug fehlt bei Büttner – fügen sich die Dürerschen Arbeiten zwanglos in die Bemühungen um eine »Erhellung« und Vermessung der *patria* ein. Die so genannten Regionenholzschnitte des Celtis-Meisters belegen, wie Landschaftsdarstellung und Kartographie bzw. Kunst und Wissenschaft einander ergänzen konnten. Im Sinne der zeitgenössischen Systematik sind Dürers Landschaften dabei nicht kosmografisch (oder gar »kosmologisch«), sondern topografisch-chorografisch. Diese Unterscheidung zwischen Kosmografie und Chorografie verdankt sich der »Cosmographia« des Ptolemäus. Ziel der »Chorografie« im Unterschied zur Kosmografie sei es, so die Definition des Ptolemäus, »einen Teil des Ganzen Punkt für Punkt zu behandeln; etwa so, als ob man nur ein Ohr oder ein Auge malte. Aufgabe der Kosmografie ist es jedoch, das Ganze hinsichtlich seiner Anordnung darzustellen, als ob man ein vollständiges Haupt zeichnen wollte.«<sup>76</sup> Die Chorografie zielte auf detailgetreue Wiedergabe eines konkreten Ausschnitts, z.B. die Ansicht einer Burg, Stadt, einer landschaftlichen Formation usw. In diesem Sinne lassen sich Dürers Landschaften tatsächlich – mit Büttner – »als Chorographien beschreiben«.<sup>77</sup>

Dürers Landschaftszeichnungen sind Chorografien und sie sind unmittelbar auf Celtis' Projekt einer »Germania illustrata« bezogen. Schon die chronologische Evidenz deutet in diese Richtung. Die Landschaften entstehen in der Phase der engsten Zusammenarbeit mit Celtis (ca. 1494 bis 1501/1502). Als sich die Bande zu Celtis lockerten und dieser sich nach Augsburg orientierte, gab Dürer das Gattungsexperiment ebenso auf wie das des autonomen Selbstbildnisses. Ist es also denkbar, dass Dürer seine Reise dazu genutzt hat, im Auftrag *von* oder in Abstimmung *mit* Celtis topografische bzw. chorografische Ansichten zu liefern, die dann im Rahmen der »Germania illustrata« Verwendung gefunden hätten? Es ist gut dokumentiert, dass Celtis zur Entstehungszeit des Hrosvit-Druckes wiederholt seine Sodalen animierte, autoptische Beschreibungen und Materialien aller Art zur »Germania illustrata« beizusteuern. Zahlreiche Briefe belegen, dass Celtis sein expandierendes Projekt zunehmend zum Gemeinschaftswerk der Sodalen machte.<sup>78</sup> Aus einem Brief seines Schülers Siegmund von Windeck (Innsbruck 5.9.1500) geht etwa hervor, dass Celtis um die Beschreibung merkwürdiger Bräuche in verschiedenen Südtiroler Burgen (Persen, Beseno, Stein am Kallian) gebeten hatte.<sup>79</sup> Einen anderen Sodalen, einen gewissen Johannes Jacobus a Cruce, bat er um eine poetische Beschreibung der Stadt Nonsberg in Südtirol.<sup>80</sup> Landschaft im Sinne von Chorografie ist auch ein wichtiges Element in den »Amores«. Rhetorisch-systematisch verwirklicht sie sich in der Form der *descriptio*, d.h. der Ekphrasis. Die poetische Landesbeschreibung liefert ein »Bild Deutschlands im Kleinen«<sup>81</sup>. Die Vorrede kündigt Beschreibungen von »Flüssen, Gebirgen,

71 Koschatzky 1971, S. 24.

72 Panofsky 1977, S. 50.

73 Büttner 2006, S. 86–91, Zitat S. 86.

74 Büttner 2006, S. 87.

75 Hamann 1971.

76 Ptolemaeus 1482, fol. A 2v:

»Finis corographie est partem totius sigillatim animaduertere: vt si quis aurem tantum aut oculum pingat. Cosmographie vero totum inspicere iuxta proportionem: vt si integrum quis caput designaret.« Das Text-Bild-Ensemble der »Amores« bietet beides: chorografische Aufnahmen im Detail und kosmografische Ausblicke und Anknüpfungen auf der Ebene der Astronomie.

77 Büttner 2006, S. 90.

78 Müller 2001, S. 465–483.

79 Rupprich 1934, S. 414–416 (BW Nr. 247).

80 Rupprich 1934, S. 471–472 (BW Nr. 269); vgl. auch Nr. 242, Nr. 282 sowie das Schreiben des Sigismund von Windeck bezüglich der Beschreibung dreier Südtiroler Burgen (Nr. 248).

81 Amores, Praefatio § 49,

Celtis/Pindter 1502/1934, S. 7: »Germaniam nostram in paruae tabulae modum et sua quattuor latera depictam.«

Seen, Wäldern, Sümpfen und Einöden«<sup>82</sup> ausdrücklich an. Allein im ersten Buch finden sich zahlreiche – mitunter skurrile – Beispiele wie die Expedition in die berühmte Saline im polnischen Wieliczka, 13 km südöstlich von Krakau (1, 6). Wie Dürers Landschaften setzen die des Celtis Autopsie, den beweglichen Stand- und Augenpunkt des (er)fahrenden Individuums voraus. Wo eigene Anschauung fehlt, assistieren die Sodalen. Die eben zitierten Stellen aus dem Briefwechsel führen auch topografisch auf die Spur von Dürers Landschaften, die demselben Landschafts- und Grenzraum zuzuordnen sind.<sup>83</sup> Es ist auffällig, dass die ›welschen‹ Landschaftspunkte der Dürer-Aquarelle – Arco, Trient (Schloss und Ansicht von Norden; Abb. 6 und Kat. 104), Dosso di Trento, Burg Segonzano (Kat. 102 und 103) oder das Val di Cembra – sich zu einer Linie verbinden lassen, die sich weithin mit dem deckt, was Celtis als Südgrenze seiner »Germania« ansetzt. Beleg ist der Holzschnitt des Celtis-Meisters zu Buch I der »Amores« (Abb. 7), der den Süden Deutschlands darstellt. Der Bild- und Landschaftsausschnitt ist halb Karte, halb Chorografie. Er wird am oberen Rand durch die Alpen (»Alpes«) begrenzt, zu deren Füßen im rechten oberen Bildwinkel eine Ansicht der Stadt Trient (lat. Tridentum) zu erkennen ist, die »um 1500 an der keinesfalls unumstrittenen Grenze des Reichsgebietes zum Territorium Venedigs« lag.<sup>84</sup> Dürer hat ihr allein drei seiner Aquarelle gewidmet.

Die geografische bezeichnet zugleich eine Sprachgrenze. Für Celtis' Deutschlandkonstruktion sind die »Grenzen und Schranken unserer Muttersprache« ein wichtiges Kriterium – trotz aller Vorbehalte gegenüber der ›barbarischen‹ Volkssprache. Für den *peregrinator* Dürer war die Sprach- und Kulturgrenze nach Süden von ähnlicher Bedeutung. Mehrfach wird vermerkt, dass es sich um ein »welsch pirg« (Val di Cembra) (S. 27, Abb. 3), »ein welsch schlos« (Kat. 102) oder die »fenedier klausen« (S. 124, Abb. 7) handelt. Beide, Dürer und Celtis, interessieren sich in besonderer Weise für die Grenzen des Reiches. So verwundert es nicht, dass die Dürerschen Chorografien auch bei

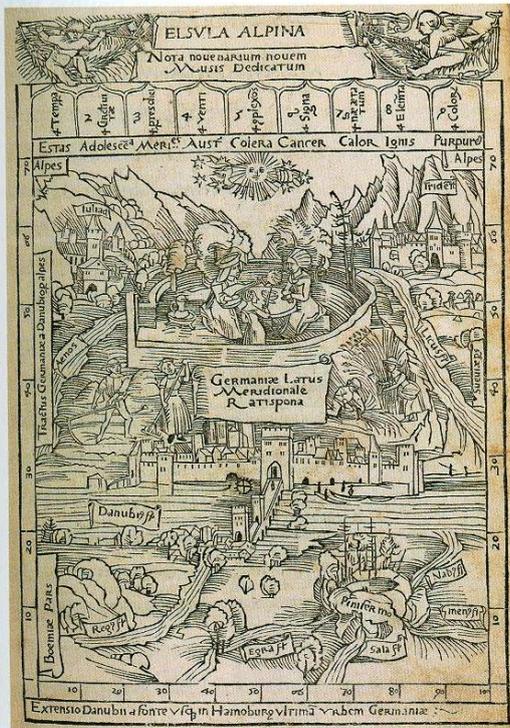
Celtis wiederkehren. In Amores 4,14 erteilt der Gott Merkur dem Dichter-Liebhaber den Auftrag, aus dem hohen Norden den Weg in den Süden anzutreten, von Thyle nach Tirol, um dort vom »Vater der Musen, Maximilian« den Auftrag zur Leitung des Collegium poetarum et mathematicorum zu erhalten.<sup>85</sup> Bei dieser Gelegenheit entwirft Merkur eine topografische Skizze des typischen Reiseweges mit den Flussläufen und wichtigsten ›Metropolen‹ der Südgrenze des Reiches: von Bozen über Sterzing, Görz, Cividale bis hin zu Brixen und Trient. An keiner Stelle kommen sich die beiden *peregrinatores* Dürer und Celtis auch räumlich näher. Sind die Landschaften keine Auftragsarbeit für Celtis, so muss man doch von einem kongenialen und konspirativen Interesse sprechen.

Dies setzt sich in den Aquarellen fort, die nach Dürers Rückkehr in heimischer Umgebung entstehen. Schon Panofsky bemerkt, dass



Abb. 6  
Albrecht Dürer: Trient von Norden, Wasser- und Deckfarbenmalerei, 1495, vgl. Kat. 104

Abb. 7  
Celtis-Meister: *Elsula Alpina*, Holzschnitt in Konrad Celtis: *Quatuor libri Amorum*, Nürnberg: Sodalitas Celtica 1502, fol. 25r, vgl. Kat. 20



<sup>82</sup> Amores, Praefatio § 10, Celtis/Pindter 1502/1934, S. 2: »Flumina, montes, lacus, nemora, paludes et solitudines.«  
<sup>83</sup> Vgl. die topographische Übersicht bei Koschatzky 1971, S. 105.  
<sup>84</sup> Luh 2001, S. 162. In Amores II, 13 berichtet Celtis in Form einer imaginären Beschreibung des Flusslaufs der Donau von seiner Reise durch die »tridentinischen Alpen« (v. 35). In diese Reihe lässt sich auch der Reisebericht des Vinzenz Lang stellen, der 1500 über die alte Handelsstraße Wien – Venedig und schließlich weiter nach Rom reiste. Rupprich 1934, S. 435–443, Nr. 256.  
<sup>85</sup> Amores V, 153–154, Celtis/Pindter 1502/1934, S. 94.

Abb. 8  
Albrecht Dürer: Nürnbergerin  
im Tanzkleid, kolorierte  
Federzeichnung, 1500. Wien,  
Albertina, Nr. 3070



Dürer nun »sein heimatliches Franken mit neuen Augen« sah.<sup>86</sup> Diese neuen Sehgewohnheiten setzen jedoch die alten humanistischen Kontexte voraus, an die Dürer nahtlos anschließt. Es ist kein Zufall, dass die Ansichten Nürnbergs wohl in jenes Jahr fallen (1495), in dem Celtis seine »Norimberga« dem Nürnberger Rat zuerst vorlegt. Dürers Arbeiten dieser Zeit berühren sich vielfältig mit Celtis' Nürnbergschrift. Auch sie verbinden Topografie und Ethnografie, die Darstellung von *situs* und *mores* (bzw. *habitus*), wie sie die »Amores«-Vorrede im Gefolge des Tacitus ankündigt. Auch Dürer betreibt ethnografische Studien auf dem Boden der Heimat. Auf 1500 ist eine Reihe von Zeichnungen datiert, die Nürnbergerinnen in unterschiedlicher Tagestracht zeigen (Abb. 8; vgl. Kat. 74).<sup>87</sup> Die Zeichnungen sind eigenhändig beschriftet, z.B.: »Gedenckt mein In Ewerm Reych 1500 Also gett man zu Nörmerck In Die

Kirchn.« (W. 224).<sup>88</sup> In seinen zahlreichen Trachtenstudien erweist sich Dürer als vergleichender Ethnograf. Dies wird vor allem dort sichtbar, wo er heimische und venezianische Tracht kontrastiert (Kat. 73). Celtis liefert in seiner »Norimberga« ein literarisches Pendant im Stile des Tacitus. Am Ende des siebten Kapitels werden »Schmuck und Kleidung der Nürnbergerinnen« beschrieben; dabei wird die Sparsamkeit der Nürnbergerinnen in Aufwand und Luxus im Vergleich zu anderen Städten besonders gewürdigt.<sup>89</sup> Noch deutlicher treten Parallelen im Topografischen (Aspekt des *situs*) hervor. Dürers Nürnberg-Ansichten bieten geradezu Illustrationen zu Celtis' Monographie. Stücke wie die »nörmperg« überschriebene Ansicht der Stadt von Westen her folgen dem Typus der »Vorstadtlandschaft«<sup>90</sup>. Celtis' Beschreibung der Stadt im vierten Kapitel der »Norimberga« liefert auch hier ein literarisches Pendant.<sup>91</sup>

Solche topografischen Parallelaktionen zwischen Bild und Text verweisen auf jenes Projekt, das als »Nürnberger Gemeinschaftsleistung«<sup>92</sup> Auftakt und Rahmen für die Kooperationen zwischen Celtis und Dürer bildet – die »Schedelsche Weltchronik« (Kat. 18). Sie erfüllte in jeder Hinsicht eine Katalysator- und »Mittlerfunktion«<sup>93</sup> innerhalb des Nürnberger Netzwerkes. Die ganz- und doppelseitigen Stadtansichten und die dazugehörigen Texte bündelten die geografisch-topografischen Interessen, die Celtis und Dürer dann auf je eigenen Wegen weiter verfolgen sollten. Die »Schedelsche Weltchronik« war Ausgangspunkt und Vorstufe der »Germania illustrata«. Noch vor Abschluss der deutschen Ausgabe wurde Celtis mit Vertrag vom 23. November 1493 beauftragt, eine korrigierte lateinische Fassung »mit sampt ainer Newen Europa (!)«<sup>94</sup> zu entwerfen. Für seine Mühen sollte der Dichter mit 16 Gulden bei Vertragsabschluss und nach Vorlage der Korrekturen mit zweihundert rheinischen Gulden entschädigt werden. Diese »Europa illustrata« wird jedoch nicht mehr realisiert. Die »Amores« zeigen immerhin, dass Celtis sich anschickte, systematisch jene nördlichen und südlichen Randregionen zu erkunden, die in der Chronik noch gar nicht oder schwach ausgeleuchtet waren. Das vierte Buch der »Amores«, das die Nordflanke Deutschlands mit Lübeck als Zentrum darstellt, bietet daher ein poetisches Supplement zur Weltchronik. Die »Germania illustrata« gewinnt hier ein »jokoseriöses« Ansehen – lustige Landeskunde. Dies gilt für übermütige Stücke wie den Besuch einer unterirdischen Taverne mit Wurst- und Biersymposion in Lübeck (IV, 8), aber auch für die finale Exkursion zu den Trollen der mythischen Insel Thule am

<sup>86</sup> Panofsky 1977, S. 50.

<sup>87</sup> W. 224–228; Strauss 1500/2–7. Damit korrespondieren Darstellungen, die Kleidungen und Haltungen aus Venedig aufnehmen: Der Doge von Venedig (W. 131, Strauss 1495/63), Kavalier mit Pagen (W. 129; Strauss 1495/64) oder zwei Bildnisse junger Venezianerinnen (A. 92, A. 95).

<sup>88</sup> Thomas Eser danke ich für den Hinweis, dass damit zugleich alle erlaubten öffentlichen Erscheinungsbilder von Frauen in Nürnberg erfasst seien.

<sup>89</sup> Celtis/Werminghoff 1502/1921, S. 159: »Ornatus mulierum et corporis cultus, quod equidem in hoc sexu probaverim, parcissimus est.«

<sup>90</sup> Herrmann Fiore 1972, S. 39.

<sup>91</sup> Ausführlich zum Aufkommen topografisch identifizierbarer, fränkischer Stadtmotive in der Malerei zwischen 1450/1480 Suckale 2009, Bd. 1, S. 361–382.

<sup>92</sup> Füssel 2001, S. 18–21 zu einer Mitarbeit Dürers.

<sup>93</sup> Müller 2001, S. 286–289.

<sup>94</sup> Füssel 2001, S. 24.

<sup>95</sup> Koschatzky 1971, S. 23–24.

äußersten Rande der bewohnten Welt (IV, 14). In diesem vierten Buch finden sich jedoch auch jene Orte am Südrand der *Germania magna*, die – wie Italien überhaupt – in der Weltchronik fehlten. Celtis und Dürer übernahmen im Gleichschritt 1494/1495 ihre Beschreibung: der eine durch seine »Amores«, die in dieser Zeit im Kern abgeschlossen wurden, der andere durch seine Topografien bzw. Chorografien. Diese These widerspricht, wie gesagt, eingefleischten Thesen der älteren Kunstgeschichte. Wer Dürers Landschaften auf den Aspekt der Topografie beziehe, so schrieb Walter Koschatzky vor gut vierzig Jahren, »hat in der Tat nicht verstanden, worum es geht«. Denn »welcher Weiher, welcher Steinbruch, welches Tal, ist es am Morgen oder am Abend, diese Probleme werden zuletzt bedeutungslos.«<sup>95</sup> Wer sich auf Kontexte einlässt, die für den frühen Dürer prägend waren, muss sich über dieses Tabu hinwegsetzen. Dies gilt zumal für Dürers Projekte im engeren Umkreis seiner Celtis-Phase; ihr setzt der Maler wenige Jahre später (1508) mit dem Gemälde der »Marter der Zehntausend Christen« (Abb. 9) ein wehmütiges Denkmal. Das Bild bringt noch einmal das produktive Dreigespann der Jahre um 1500 zusammen: Die beiden Künstlerfreunde erscheinen auf einem Bild, das Kurfürst Friedrich von Sachsen für die Reliquiensammlung der Schlosskirche in Wittenberg anfertigen ließ. Es bewahrt die »gedächtnus« des Celtis und des »deutschen Apelles«, der noch einmal das »Jahrhundertprojekt« durch die auratische Apellesformel beschwört: »Iste faciebat anno Domini 1508 / Albertus Dürer alemanus«.



Abb. 9  
Albrecht Dürer: *Marter der zehntausend Christen*, Tafelgemälde, 1508. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Nr. GG 835