

Welcher Dreizehnjährige zeichnete sich schon aus dem Spiegel? Als Erster tat das 1484 der 1471 in Nürnberg geborene Albrecht Dürer. Und zwar mit feinsten, klarsten Strichen, die möglich sind, mit den zarten Linien vom Silberstift. Das ist ein Metallgriffel mit angeschmolzener Silberspitze. Heute kann es ein Druck- oder Drehstift sein, der keine Bleistiftmine, sondern ein Endchen nicht zu nadelspitz geglätteten Silberdrahtes enthält. Auf besonders grundiertem oder nicht zu glattem „gestrichenem“ Kunstdruckpapier gibt er zarteste silbergraue Linien ab. Anders als unsere mit Graphit-Ton-Mischungen gefüllten „Blei“stifte, die einst aus Blei waren, ist der Silberstift unradierbar: man muss also überlegt damit zeichnen. Zu Dürers Zeit gab es noch kein maschinell fabriziertes Silberstiftpapier. Man musste Pergament (enthaarte, geglättete, ungegerbte Tierhaut der Schafe, Ziegen oder Kälber) oder aus gekochtem Leinen-Lumpen-Faserbrei handgeschöpfte Büttenpapiere selbst glätten, mehrmals grundieren und schleifen. Albrecht konnte das wohl nahe seines Elternhauses unterhalb der Nürnberger Burg in der Gasse „Unter der Veste“ bei dem berühmten Maler Michael Wolgemut, seinem späteren verehrten Lehrherrn, beobachten. Gelernt hat er die Silberstifttechnik in der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters Albrecht Dürer d. Ä. Der hat den aufgeweckten Sechsjährigen 1477 in der Lateinschule fleißig lernen lassen und ihn 1484 in die eigene Lehre genommen, damit er sein Nachfolger werde. Albrecht zeichnete sich also im Jahr des Lehrbeginns. Gern wäre er gleich Malerlehrling geworden.

Damals zeichnete man meist mit Schilfrohr oder Gänsefedern, die in besonderer Art zugespitzt wurden. Doch für genaue, feine Entwürfe nahm auch der Goldschmied den Silberstift, so waren Tintenfass und Tinte entbehrlich. Da das Grundieren Zubereitungszeit kostete, grundierte man auf Vorrat. Als Grund wurde ein Brei von im Feuer schneeweiß gebrannten, feinst zerriebenen Hühnerrippen mit Leimwasser angeteigt. Heut besteht er nur aus Gips und aus in heißem Wasserbad gelöstem möglichst klarem Knochen- oder Perlleim. Dieser Grund wird als Paste mit dem Messer glatt aufgestrichen oder verdünnt mit breitem Pinsel mehrmals in gegenläufigen Schichten aufgetragen, jedes Mal getrocknet und geschliffen. Eine feste, glatte aber zartraue Fläche soll es werden, dass der Stift nicht abgleitet. Er soll einen Silberabrieb als feine Linie ergeben. Diese lässt sich nicht wischen und durch Aufdrücken weder dunkler noch breiter ziehen. Versucht man das, so splittert, bröckelt oder reibt der Grund ab. Dunkelheit übersetzt man daher in klare Schraffuren, gerade oder gekrümmte oder sich kreuzende Strichlagen. Fleckhaft-enge, den Grund abdeckende Strichverdichtung könnte ihn später ebenfalls springen lassen. Denn die Silberspuren, die an der Luft oxydieren und reizvoll bräunlich werden, greifen wohl bei größter Dichte nach vielen Jahren der Aufbewahrung den Grund an. Solche Stellen dürften etwa die weißen Punkte im dunklen Schatten am Wangenprofil des Bildnisses sein.

Die feine Silberstiftarbeit des kleinen Dürer erweist große Zartheit bei äußerster Beobachtungsschärfe. Diese nun seit 504 Jahren für ein Kind außergewöhnliche Leistung bezeugt unbändigen Drang zum Zeichnen und mehr als Goldschmiede zum Entwerfen und Gravieren brauchen, nämlich Fähigkeiten zum Porträtieren, und dies mit dem strengsten zeichnerischen Element, mit der Silberstiftlinie. In ihre Sprache übersetzt er Hell und Dunkel, Plastizität und Unterscheidung von Haut, Haar, Tuch, Fransen und Faltenwurf. Vor allem gibt er uns ein Bild seines Wesens. Wie seine Augen staunen, gefesselt sind von dem gespiegelten Selbst! Und es packt ihn, sein „Konterfei“, sein getreues Abbild im zweidimensionalen Wechselspiel der Linien- und Flächenform zu fas- sen. Es ist fast nicht zu glauben, dass eine „Kinderzeichnung“ so viel hingebungsvollen Ernst ausstrahlen kann, wie sie von der Zeichnung dieses Gesichts und der Einheitlichkeit des Ganzen ausgeht. Doch die so kleine Hand, manche Vorsichtigkeit in den Strichlagen und die herantastenden Spuren am Umriss der Fransenmütze und Figur sind kindlich. Da diese Striche den abwägen- den Beginn des Zeichenvorgangs zeigen, das Verhältnis der Darstellung zum Blattformat ermitteln, sollte man nicht sie, sondern nur die an der Spitze des Zeigefingers „Pentimenti“ nennen (italien. pentimento „Reue“, vom Künstler bereute Fehler). Alles hier erweist das selbstständig-ernsthafte Bemühen eines Kindes, das ein Meister werden will und wird. Nicht ohne Stolz hat Albrecht Dürer im Bewusstsein dessen mit Tinte und Feder in die rechte obere Ecke angefügt: „Dz hab Ich aws eim spigell nach mir selbs kunterfet Im 1484 Jar Do ich noch ein kint was, Albrecht Dürer“.

Wie aber hat sich der Junge „aus einem Spiegel“ selbst gezeichnet, wenn doch in seinem nach rechts gerichteten Dreiviertelprofil die Augen wegsehen und nicht nach vorn zur Spiegelfläche? Bei solcher Kopfdrehung sieht man sein Spiegelbild nur zur Seite schielend. Selbstbilder im Dreiviertelprofil mit Blick zur Seite wie dieses werden leichter aus dem Konvexspiegel „konterfeit“, am besten aber aus zwei Flachspiegeln. Auch sie zeigen den Blick zur Seite, doch seitenrichtig, dass die rechte Hand die rechte bleibt. Im Einzelspiegel erscheint die linke als rechte Hand und kann mit der rechten gezeichnet werden, die bei zwei Spiegeln linkshän- dig zu zeichnen wäre – oder aus dem Gedächtnis und wie die Augäpfel aus der Vorstellung. Dürer hat hier wohl seine rechte Hand versteckt. In seinem noch spätgotischen Zeichenstil zeigen sich zum Fleiß und Lernwillen Dürers Vorstellungsgabe und Formge- dächtnis unter anderem durch die Nähe zu des Straßburger Meisters E. S. und des Kolmarers Martin Schongauer Kupferstichen (MdK 25-09/1977). Solche gelangten durch die auf jede Lehre folgende Wanderzeit zum Beispiel aus oberrheinischen Kunstzent- ren wie Basel, Straßburg, Kolmar und andere wie denen in Köln und den Niederlanden, welch Letztere auch Dürers Vater kannte, in Nürnbergs Werkstätten. Dazu kam geschäftlicher Austausch dieser Blätter, die den Handwerk und Kunst zugleich betreiben- den Meistern als Beispiele und Vorlagen dienten. Das galt auch für den Paten des jungen Dürer Anton Koberger, der als Verleger eine große Druckerei mit weit verzweigten Verbindungen betrieb und Holzschnitte zur Illustration der Druckwerke brauchte, unter anderem 1483 für die Deutsche Bibel Holzstöcke der Kölner Bibel von 1479. Diese wurden, wie andere zum „Schatzbehälter“ von 1491 oder zu „Dr. Hartmann Schedels Weltchronik“ von 1493 von Wolgemut oder von ihm mit Pleydenwurff d. J. geschnittene, ge- raume Zeit vor Druckbeginn erbracht. Da mag manches der Junge bald schon beim Paten Koberger und dem so brennend als Lehrmeister erhofften Wolgemut in der Nachbarschaft erspäht haben, so die Art, eine Figur als Büste mit „sprechender“ Geste der Hand und leicht eckig gebrochenem Faltenwurf darzustellen. Ein Dürer zugeschriebenes „Silberstiftporträt des Vaters“ 1486 (Wien, Albertina) zeigt den herben Goldschmiedemeister, der endlich Albrecht nach zwei Lehrjahren am 30. November 1486 in Michael Wolgemuts Malerlehre entließ.

Der 15-jährige Dürer muss die Malerlehre ganz von vorn mit Farbenreiben und Werkstattputzen anfangen. Da er Feder und Stift schon so gut handhabt, erfährt er bald gegen neidische Gesellen Meister Wolgemuts Schutz. Er hat es dem Meister Michael, von dem er viel lernen durfte, zeitlebens gedankt und ihn, der 85-jährig 1519 starb, 1516 in einem meisterlichen Bildnis geehrt. Als Wolgemut erste 96 ganzseitige Holzschnitte zum Schatzbehälter entwirft, lernt Dürer die Holzschnitt-Technik zu verfeinern. Das Malen zu lernen und die gemeinsame Arbeit an großen Altarvorhaben des Meisters erfüllen ihn ganz. Am Ende der Lehre malt er sein frühestdatiertes signiertes Ölbild „Porträt des Vaters“ 1490 (Florenz, Uffizien). Am 11. April 1490, fünfzig Tage vor seinem 19. Geburtstag, geht er auf Gesellenwanderschaft, um wohl auch in den Niederlanden, am Mittelrhein im Wirkungsbereich des „Hausbuchmeisters“ und

beim damals größten Kupferstecher, dem Maler Martin Schongauer in Kolmar (Elsass) zu arbeiten. Da Schongauer inzwischen gestorben war, studierte er bei den Brüdern des Meisters die hinterlassenen Werke. Dürers „Selbstbildnis mit Stirnbinde“ (Graph. Sammlung. der Universitätsbibliothek Erlangen), eine Federzeichnung aus der Wanderzeit um 1492, zeigt im grübelnd-selbstprüfenden Ausdruck die seelische Vertiefung seines Porträtierens. Im Winter 1491/92 schafft er in der Gelehrtenstadt Basel, wo sein erster „Hieronymus“ und nachweisbarer Holzschnitt entsteht, Titelbild zur Ausgabe von dessen Briefen. Seine berühmteste Darstellung des Heiligen ist der Kupferstich „Hieronymus im Gehäuse“1514 (MdK 04-01/1956). – Dürer zeichnet als „Rei-

ßer“ auf den Holzstock, danach arbeiten „Formschneider“ das Bild erhaben zum Abdruck heraus. So druckt der Verleger Joh. Amerbach mit Dürers Bildern das schönste illustrierte Buch des 15. Jahrhunderts „Der Ritter vom Turn“ und dann die Komödien des Terenz, wofür der Frühhumanist Sebastian Brant Dürer Hinweise gibt. Dürer zeichnet zu Brants „Narrenschiff“ fast 80 Holzschnitte und zur Ausgabe der Werke des mystischen Theologen, Kanzlers der Sorbonne und Verteidigers der Jungfrau von Orleans, Johannes Gerson, das Titelbild „Kanzler Gerson als Pilger“. Dieser vom Formschneider zwar verschnittene Riss Dürers steht nahe der Qualität seiner „Apokalypse“ von 1498, der im Eigenverlag erschienenen 15 foliogroßen Bilder zur Offenbarung des Johannes. Dürer hat in Basel und im Winter 1493/94 in Straßburg tüchtig gezeichnet, porträtiert und figürlich studiert. Davon zeugen beachtliche Federzeichnungen, das „Selbstbildnis“ in Lemberg, selbstbildnishaft „Ein junges Paar“ (Kunsthalle Hamburg) und 1493 das Gemälde „Selbstbildnis mit Eryngium“, die erste Selbstbildnistafel überhaupt (Paris, Louvre)! Das „Oben“ der Inschrift heißt „in Gottes Rat“: „My sach die gat als es oben stat“ – ein Verlobungsbild? Die Pflanze in Dürers Hand heißt „Mannstreu“! Als junger Mann kehrt er 1494 heim, heiratet die von den Eltern bestimmte Agnes Frey aus angesehener Familie, gründet seine Werkstatt und malt erste Landschaftsaquarelle. Berichte humanistisch Gebildeter und seines Schulfreundes Willibald Pirckheimer, Student in Italien, italienische Terenz-Illustrationen, Mantegnas Stiche, alles weist ihn auf Italien. Als im Herbst die Pest in Nürnberg ausbricht, reist er über Innsbruck nach Venedig. Seine Reiseaquarelle entwickelt er zu den ersten und bedeutendsten Landschaftsbildern in dieser Technik und ist, wie so oft, der Zeit und seinen Landsleuten weit voraus (MdK 21- 1/1973 und MdK 31-01/1983). Aus Venedig zurück, macht er sich an größere Aufgaben: Er führt den Holzschnitt und den Kupferstich auf unerreichte Höhe, porträtiert und schafft Altäre, gestaltet Tier- und Pflanzenstudien und arbeitet unendlich vielseitig und fleißig. Die zweiten Reisen nach Italien und in die Niederlande und herrliche Werke für Bürger, Ratsherren, Fürsten, Kirche und Kaiser machen ihn über seinen Tod am 6. April 1528 hinaus, vor dem er die theoretischen Werke und die monumentalen „Vier Apostel“ noch beenden kann, als den bedeutendsten deutschen Künstler seiner Zeit weltberühmt.



Selbstbildnis des Dreizehnjährigen (1484) Silberstift auf weiß grundiertem Papier 27,5 × 19,6 cm; Wien, Graphische Sammlung Albertina

Text: Bernhard Schmoll gen. Eisenwerth, MdK 36/1988-9 Bild: Wikipedia



Albrecht kommt am 21. Mai 1471 als drittes von 18 Kindern (15 sterben im Kindesalter) in Nürnberg zur Welt. Sein Vater, aus Ungarn eingewanderter Goldschmied, wird es zu einem gewissen Wohlstand bringen. Er hatte Barbara, die Tochter seines Meisters Hieronymus Holper geheiratet. 1475 zieht die Familie aus dem Hinterhaus, das der Patrizierfamilie Pirkheimer gehört, in das neu erworbene Haus „unter den vesten“ (unterhalb der Burg) ein - in bester Wohnlage. Das Ansehen des älteren Dürer steigt stetig. Er wird Obmann der Goldschmiede, schließlich Gassenhauptmann (Kommandant einer Einheit wehrfähiger Bürger) und Mitglied im „Großen Rat“ der freien Reichsstadt Nürnberg.

Vater Dürer nimmt seinen Sohn mit dreizehn Jahren als Lehrling in seiner Werkstatt auf. Aber es *„trug mich meine Lust mehr zu der Malerei dann zum Goldschmiedwerk“*, vermerkt Dürer später. Mit 15 liegt er seinem Vater so lange in den Ohren, bis er ihn 1486 zu dem Maler Michael Wolgemut in die Lehre gibt. Wolgemut, dessen Werkstatt zwei Häuser entfernt liegt, fertigt hauptsächlich Altäre an, orientiert an den spätgotischen Formen, die eigentlich schon verbraucht sind. Bald kann Albrecht hier nichts mehr lernen, abgesehen von handwerklichen Techniken und dem Holzschnitt, dem anderen Teil der Produktion aus der Werkstatt Wolgemut.

1490 geht Albrecht auf Wanderschaft, wie es für junge Handwerker üblich ist, erst nach Basel, dann nach Colmar und Straßburg. 1494 kehrt er zurück und heiratet sieben Wochen später die 19-jährige Agnes, Tochter des angesehenen Handelsherren Hans Frey. Mit dieser Heirat zählt Dürer zur Oberschicht der Stadt. Die Mitgift ist ansehnlich: 200 Gulden. Soviel hatte das Dürer-Haus, das sein Vater erworben hatte, gekostet.

Dürer verlässt seine Frau schon wenige Wochen nach der Hochzeit, vordergründig wegen der Pest die wieder in Nürnberg wütet, eigentlich, um die Malerei der Italiener kennen zu lernen. Die *„nacketen Bilder der Walchen“* (die Italiener entdecken gerade die Antike wieder) interessieren den jungen Maler. Vielleicht stehen auch geschäftliche Interessen seines Taufpaten Anton Koberger, mittlerweile Europas größter Verleger und Kunde bei Wolgemut hinter der Reise. 1495 kehrt er zurück.

Einer der ersten Aufträge der eigenen Werkstatt, vermittelt durch den Freund, den Humanisten Conrad Celtis, ist vom Feinsten: Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen hält sich in Nürnberg auf. Er ist mit seinem Porträt höchst zufrieden. Das spricht sich schnell herum. Die vornehmen Nürnberger Familien wollen Dürers Werke, vorallem Portraits - allein drei die Familie Tucher.

Seinen größten Ruhm erwirbt sich Dürer als Kupferstecher und Holzschneider. Dabei kommt ihm zu Gute, dass in Nürnberg besonders fein gehämmertes Kupfer und ausgezeichnetes Papier hergestellt wird. Die grafischen Arbeiten werden vervielfältigt. Dürer entwickelt regelrecht Verlegertätigkeit. Auch seine Frau Agnes hilft beim Vertrieb und reist mit den Drucken zu anderen Messen. Einer seiner ersten Aufträge ist die Darstellung eines syphilitischen Mannes für ein aufklärerisches Flugblatt (Die Syphilis verbreitet sich mit der Entdeckung Amerikas rasant.).



Das Ehepaar Dürer hat ihr gutes Auskommen. Albrecht veranschlagt für den Haushalt einen Gulden pro Woche. Das entspricht dem Einkommen eines Handwerkers. Während ein Lehrling 52 Gulden für zwei Lehrjahre bringt, brauchen die zwei, zeitweise drei Gesellen Lohn. Die Gesellen sind überdurchschnittlich begabt; einer von ihnen ist Hans Baldung Grien, der selbst zu einem der Großen der deutschen Malerei wird.

Das Haus „unter den vesten“ wird zu klein. Dürer kauft für 275 Gulden das große Haus in der Zisselgasse, einen mehrstöckigen Fachwerkbau, der im Zweiten Weltkrieg zerstört, danach originalgetreu wieder aufgebaut wird. Heute ist das „Dürerhaus“ eine Attraktion der Stadt. Man schätzt, dass Dürer zu dieser Zeit Jahresfixkosten von 350 Gulden hat. Um diese Summe zu erwirtschaften, muss er 800 Grafikblätter verkaufen oder zwei bis drei große Gemäldeaufträge einholen.

„Ich hab kein anderen frewnt awff erden denn ewch“, schreibt Dürer 1506 von seiner zweiten Italienreise an Willibald Pirkheimer, den Patrizier, Diplomaten, Juristen und Gelehrten. Man trifft sich regelmäßig in der „Herrentrinkstube“ um bis zur Polizeistunde zu diskutieren. Dann geht es meist bei Pirkheimer weiter. Diese Oberschicht, die im Geiste des Humanismus und der Renaissance entsteht, kennt auch Neider. So ist ein Raufhandel zwischen Dürer und einem Jörg Vierling bekannt, der Vierling eine Gefängnisstrafe einbringt. Vierling „sitzt“ vier Wochen, bis Dürer um Straferlass bittet. Später gerät Dürer selbst mit der Justiz in Konflikt. Er hatte wider die städtische Bauordnung einen Abort in seinem Haus einbauen lassen.

1514 fertigt Dürer einen schwer zu enträtselnden Stich, den er „Melancholia I“ bezeichnet (neben „Ritter, Tod und Teufel“ und „Hieronymus im Gehäuse“ einer von drei Meisterstichen). Er mag den Tod seiner Mutter im selben Jahr, den Tod seines Paten Koberger betrauert haben, auch an Midlife-Crises könnte man denken. Tatsache ist, dass sich Dürer für einen „melancolicus“ hält. Er sieht das nicht als Gemütskrankheit, sonder im Sinne von Aristoteles, demzufolge Melancholiker zum geistigen Schaffen veranlagte Naturen sind.

Die zutiefst fromme Geisteshaltung, die ihm sein Vater mitgegeben hatte, hilft Dürer über solche Stimmungen hinweg, bringt ihn aber auch manche innere Kämpfe. Denn die große Umwälzung der Kirche steht unmittelbar bevor: Die Reformation. Nürnberg steht rasch auf Seiten Luthers, hatte schon Johann von Staupitz, der Mentor Luthers gepredigt. Dürer ist einer der ersten, der die 95 Thesen, gedruckt in Nürnberg, zu lesen bekommt. Er verehrt fortan Luther zu tiefst, schickt ihm mehrere Grafiken und bietet ihm an, ihn zu porträtieren, wozu es aber nie kommt.

Auf seiner letzten großen Reise in die Niederlande, diesmal in Begleitung von Agnes, trifft er Erasmus von Rotterdam, die Stadthalterin Margarethe von Österreich und König Christian von Dänemark. Fürstliche Aufträge erhält er nicht denn in den Sümpfen Seelands, wo er einen gestrandeten Wal besichtigt, holt er sich eine Infektion: Bis an sein Lebensende wird er von Malariaanschüben gequält. Auf jener Reise nimmt er an der Krönung Karls V. teil, der ihm nun endlich die kaiserliche Rente bestätigt, um die er schon lange angesucht hatte.

Für Kaiser Maximilian I., den Vorgänger Karl V., hatte Dürer jahrelang Arbeiten ausgeführt. Diese ehrenvolle Beziehung hatte sein Freund Pirkheimer vermittelt. Hohe Honorare bringt sie nicht ein, leidet doch das Kaiserhaus an großen Geldnöten. Dürer fertigt die „Ehrenpforte“ an, den größten Holzschnitt der europäischen Kunstgeschichte, illustriert ein Gebetbuch Maximilians und porträtiert ihn. Dieses Porträt, 1518 entstanden, ist das einzige lebensgetreue Abbild des Kaisers.

1522 erwartet man Karl V. in Nürnberg zu seinem ersten Reichstag. Dürer erhält den Auftrag, den großen Saalbau des Rathauses prunkvoll auszustatten. Es gelingt ihm zu aller Zufriedenheit eine überzeugende Präsentation der Stadt gegen ein vergleichsweise bescheidenes Honorar von 100 Gulden. Allerdings verwendet Dürer gegen seine Erfahrung eine Öl-Tempera-Mischung anstatt der bewährten Freskotechnik. Das Bild muss bald restauriert werden. Was davon übrig bleibt, wird im Zweiten Weltkrieg zerstört. Um die Finanzen Dürers kann es zu dieser Zeit trotzdem nicht schlecht stehen. 1524 nimmt die Stadt Nürnberg ein Darlehen von 2000 Gulden bei ihm auf und verzinst es mit fünfzig Gulden pro Jahr. Nach Dürers Tod wandelt seine Witwe Agnes die Zinszahlungen in ein Stipendium für Theologiestudenten in Wittenberg um. Die Familie bleibt dem Luthertum treu.

Nur einmal gerät Dürer in einen Glaubenskonflikt, als Karlstadt, der Doktorvater Luthers seinen bilderfeindlichen Traktat veröffentlicht: Bilder in der Kirche würden nur zum Götzendienst verleiten. Sache wahrer Kunst sei es, argumentiert Dürer, die Menschen zu Gott hinzuführen. Er schafft eines seiner größten Werke: die „Vier Apostel“ als überlebensgroße Gemäldestatuen, die im Rathaus zu seinem „gedechtnus“ hängen sollten - bis 1627. Dann presst der bayrische Kurfürst den Nürnbergern die Bilder ab. Heute hängen sie in der Alten Pinakothek.

Die letzten Jahre seines Lebens sind immer mehr von Krankheit gezeichnet. Dürer arbeitet unentwegt bis zuletzt. Wenige Wochen vor seinem Tod gelingt es ihm noch sein großes Lehrwerk „Vier Bücher von menschlichen Proportionen“ zu vollenden. Am 6. April 1528 stirbt Dürer eines raschen Todes. Willibald Pirkheimer dichtet die Trauerrede auf den lebenslangen Freund: *„Ach, man konnte das Haupt nicht, nicht dir die rechte berühren, dir, dem Sterbenden sagen ein letztes Lebewohl. Hattest kaum dir die Glieder, die matten zur Ruhe gebettet, da auch schon nahte der Tod, raffte dich plötzlich hinweg.“*

Quelle: P.M. HISTORY, Dezember 2002: „Albrecht Dürer Superstar. Die ungelösten Rätsel um Deutschlands großen Maler.“ Bild: Wikipedia

Die vier Apostel, linke Tafel: Die Heiligen Johannes und Petrus Diptychon
1526
Öl auf Holz 216 x 76 cm
Alte Pinakothek, München



Von den Nationalsozialisten zu Propagandazwecken missbraucht, von der Nachkriegsgeneration zum Idol der Besinnlichkeit verkitscht: Welche Rolle spielt der Renaissance-Meister Albrecht Dürer im heutigen Kunstbetrieb? Die Albertina zeigt eine umfassende Schau.

Agnes Dürer, die Frau des Künstlers, spricht nicht nur deutsch, sondern auch englisch, französisch und italienisch. Die freundliche Dame trägt ein historisch korrektes Hausfrauenkleid und führt, einen klimpernden Schlüsselbund am Rock, dreimal pro Woche staunende Touristen durch das Haus in Nürnberg, in dem das Ehepaar Dürer fast zwanzig Jahre verbrachte. Da in der Geburtsstadt des deutschen Renaissance-Malers nur noch wenige Arbeiten von der Hand des Meisters existieren, verlegte sich das Stadtmarketing vom Original auf die Kopie: Seit Mai 1999, dem 528. Geburtstag des Künstlers, führt die Hausherrin in Gestalt einer Schauspielerin wieder höchstpersönlich durch die ehelichen Gemächer. Seit fast 200 Jahren feiert Nürnberg den großen Sohn der Stadt zu allen möglichen Gelegenheiten und entwickelt mit schöner Regelmäßigkeit aufwändige PR-Strategien. Kuriose Festbälle, spektakuläre Festivals mit Konzerten und Theateraufführungen und theatralische Morgenfeiern am Grabe des Meisters sollen diesem die angemessene Ehrerbietung erweisen.

Albrecht Dürer eignet sich offenbar hervorragend für Merchandising-Artikel aller Art. Bereits 1840 wurden Anstecknadeln, Weingläser und Metallkopien von Statuen als Dürer-Devotionalien angeboten, Konditoreien buken Albrecht-Dürer-Torten und -Lebkuchen – frühe Formen einer kultischen, wenn auch etwas verständnisarmen Künstlerverehrung, die heute allgemein das Sortiment von Museumsshops bestimmt und als wichtige Einnahmequelle im Kunstbetrieb nicht mehr wegzudenken ist. Herrgott. Wer kennt sie nicht, die „Betenden Hände“, ursprünglich nur eine Studie für Dürers im 18. Jahrhundert zerstörten Heller-Altar? In ihren unzähligen Reproduktionen hängen die Hände im deutschen Herrgottswinkel oder liegen als Stickvorlage im Schaufenster von Handarbeitsgeschäften. Im kollektiven Gedächtnis vieler Generationen fest verankert, wurde das Image zum „bildlichen Synonym des Betens“ und zu einem „Symbol gelebter Frömmigkeit“, wie Dürer-Expertin Karin Wimmer formuliert. Die „Betenden Hände“, oft auch in dreidimensionaler Form, als Relief oder gar als Skulptur dargeboten, gelten als Inbegriff des Kitsches und entfalten ein überraschend reaktionäres Potenzial: Der Dürer-Forscher Bernhard Decker sieht in der massenhaft reproduzierten „nationalen Schicksalsikone der Deutschen“ auch ein „totalisierend-totalitäres Motiv“, das möglicherweise eher „stellvertretend für die ersehnte Rechtfertigung einer fatalistischen Lebenshaltung“ steht, „die man besser mit unerbittlicher Selbstdisziplin, fleißigem Schaffen und Schuften bis ins Grab umschreibt“. Kurz: Dürers „Betende Hände“ wurden zum Emblem der Nachkriegsgeneration. Taugt Albrecht Dürer, der alte Hase, heute tatsächlich bloß noch als Amusement fürs Volk? Oder versorgt der Meister aus Nürnberg heutige Künstler noch mit Inspiration? Die Albertina präsentiert in einer groß angelegten Schau mit 16 Gemälden und 200 Aquarellen, Zeichnungen und Druckgrafiken ab 5. September (2003) das Werk eines Meisters, der die Wende von der Spätgotik zur Renaissance einläutete und in vielerlei Hinsicht revolutionär war – als Maler und als Künstlerfigur.

Als Albrecht Dürer 1471 in Nürnberg als drittes von 18 Kindern geboren wurde, erlernte er zunächst das Handwerk der Goldschmiede in der Werkstatt seines Vaters. Sehr früh allerdings stellte sich seine enorme künstlerische Begabung heraus: Bereits im Alter von 13 Jahren zeichnete er, stilsicher wie sonst bloß reife Meister seiner Zunft, sein erstes Selbstporträt. Der Teenager eignete sich bei dem Maler Michael Wolgemut die handwerklichen Voraussetzungen für sein Schaffen an. Wie damals üblich, ging der Gesell nach der Lehre auf Wanderschaft quer durch Deutschland und kehrte 1494 wieder nach Nürnberg zurück. Nur wenige Jahre später verhalf ihm die massenhafte Verbreitung seiner Grafiken, vor allem seiner Holzschnittapokalypse, zu internationaler Bekanntheit: Ab 1512 arbeitete er als kaiserlicher Hofmaler für Maximilian I. Als dieser sieben Jahre später verstarb, pilgerte Dürer in die Niederlande, um beim Thronfolger Karl persönlich um die Fortzahlung seines Gehalts zu bitten. Dort zog er sich eine Malariainfektion zu, von der er sich bis zu seinem Tod 1528 nicht mehr ganz erholte.

Albrecht Dürer prägte – zur selben Zeit wie Leonardo da Vinci – die Vorstellung vom Künstler als Universalgenie: Nicht nur waren seine Arbeiten wegweisend für Druckgrafik und Malerei, Dürer befasste sich auch intensiv mit Naturwissenschaften, Technik und dem Problem der Perspektive, entwickelte in seinen – erst posthum erschienenen – theoretischen Schriften eine folgeschwere Proportionslehre des menschlichen Körpers und verfasste sogar eine „Befestigungslehre“. Gern und oft reflektierte Dürer über sich selbst und seine Rolle – anhand seiner Selbstbildnisse, die er als erster Künstler in enormer Zahl und Komplexität schuf, wie etwa das „Selbstbildnis als Dreizehnjähriger“. Mit unbekümmerter Geste erlöste er die Kunst aus ihrem Frondienst an der Religion: In seinem bekannten Selbstbildnis von 1500 stilisierte sich Dürer als Jesus Christus und formulierte so seine Vorstellung vom Universalgenie aus: der Künstler als Auserwählter, der, mit göttlicher Inspiration versehen, schöpferisch und fromm im Sinne des göttlichen Willens handelt, dabei aber auch eine große Verantwortung gegenüber der Menschheit trägt. Die Schattenseite künstlerischer Genialität, einen existenziellen Zustand der Melancholie, betont Dürer in anderen Selbstporträts, die einen wesentlichen Schwerpunkt in der Albertina-Ausstellung bilden.

Noch nie zuvor war der Mensch moderner gesehen worden: Zwar sind Dürers Porträts und Aktdarstellungen im Großen und Ganzen gemäß seiner Proportionslehre komponiert, sie besitzen aber eine neue Lockerheit und psychologische Empathie. Wie sein Zeitgenosse Leonardo nicht nur an Idealbildern interessiert, stellte Dürer in seiner Porträtmalerei auch Alter und Tragik dar, so etwa in den in der Albertina erstmals seit 1600 wieder gemeinsam präsentierten Zeichnungen seiner betagten Eltern. Dürers Werk war wegweisend für eine ganze Malergeneration, nicht zuletzt seine Naturdarstellungen leisteten Pionierarbeit. Einerseits schuf er mit Aquarellen wie dem „Großen Rasenstück“ präzise, detailgetreue Wiedergaben, deren Neuerung in der Nobilitierung des scheinbar Banalen lag, andererseits entwickelte er in seinen spontan und frei gemalten Landschaftsaquarellen eine Modernität, die als Vorform impressionistischer Landschaftsmalerei gilt.

Dürers Präzision, das Ebenmaß seiner Bildkompositionen und nicht zuletzt seine lebenslange Treue zu Nürnberg machten es den Nationalsozialisten hunderte Jahre später leicht, Albrecht Dürer – wider alle kunsthistorische Legitimität – zu einer idealen Werbefigur für das Dritte Reich zu stilisieren. Willy Liebel, Oberbürgermeister der „Stadt der Reichsparteitage“, schenkte Adolf Hitler einen Originalabzug der Grafik „Ritter, Tod und Teufel“, deren Schöpfer als „deutschester aller deutschen Künstler“ und in einer Rede von Propagandaminister Josef Goebbels als völkisches Vorbild gefeiert wurde: „Treue zu wahren, wenn es auf alles ankommt und die Gefahr von allen Seiten lauert, so wie auf dem Blatt des großen Nürnbergers, hindurchzuschreiten, unerschüttert und unerschütterlich, und an die große Sache zu glauben, dafür zu kämpfen und einzutreten – das ist eine stolze Tugend, die den Manne ziert und die Ehre der Frau und der Jugend ist!“ Schon 1937 wurde ein Selbstporträt von Albrecht Dürer auf der Titelseite des Blattes „Volk und Rasse“ abgebildet. Trotz der ungarischen Herkunft seines Vaters galt Dürer im Dritten Reich als Vertreter eines „gesunden Deutschtums“. Der Ritter in seinem Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ wurde als Siegfried interpretiert, als Miles Christianus und als Personifikation des Sieges. Zu allem Überfluss verwendeten nationalsozialistische Maler die Komposition von „Ritter, Tod und Teufel“ oder Teile daraus als Vorlage für ihre Hitler-Glorifizierungen; auf einem der ungeschickten Gemälde des Tiroler Malers Hubert Lanzinger (Bild rechts) etwa nimmt Hitler die Haltung des Ritters ein – ein wahrhaft „heroisches“ Porträt. Wie gehen heutige Maler mit der dunklen Rezeptionsgeschichte Dürers um? Welchen Blick werfen die Kollegen auf Dürer, dessen Werk von Nazis missbraucht und von der Nachkriegsgeneration verkitscht wurde? Klaus Albrecht Schröder, selbst Kurator der Ausstellung, stellt fest, dass sich Künstler vor allem in ihrer Motivwahl an Dürer orientieren. Ein Trend zeitgenössischer Kunst sei das „Sich-abarbeiten an bekannten Motiven“, und gerade Dürer habe mit seinen „Betenden Händen“ und dem „Feldhasen“ Ikonen geschaffen, die jeder kenne und die daher in ihrer künstlerischen Rezeption sofort verständlich seien. In der Dürer-Stadt Nürnberg erinnerte bis vor kurzem eine Hommage mit dem Titel „Das große Hasenstück“ so wohl an den „Feldhasen“ als auch an das „Große Rasenstück“: Ottmar Hörl, Professor an der dortigen Akademie der bildenden Künste und hauptsächlich im öffentlichen Raum arbeitender Bildhauer, installierte 7000 dreidimensionale Dürer-Hasen in vier verschiedenen Grüntönen auf einem Markt: von oben betrachtet ein riesiger künstlicher Rasen, der auf die Trivialisierung und Popularisierung Dürer’scher Motive anspielte, gleichwohl aber zur Teilnahme des Publikums aufrief, das die in Konsumobjekte umgedeuteten Feldhasen berühren und zum Preis von 90 Euro auch erwerben konnte. In der Kunsthalle Nürnberg konnte man in einer Ausstellung mit dem signalhaften Titel „I Believe in Dürer“ die Beobachtung machen, dass eine ganze Reihe deutscher Künstler unterschiedlichste Ansätze in ihrem Umgang mit dem alten Meister gefunden hatten. Georg Herold etwa baute Dürers Hasen mit Dachlatten nach und vereinte so das alltägliche, billige Material mit dem trivial-

isierten Motiv. In Zeichnungen erfand er dazu einen „Dürer-Esel“ – ein hintergründiger Witz, der einen augenzwinkernden Blick auf die sprichwörtliche Messlatte deutscher Kunst wirft. In einer komplexeren Arbeit bezieht sich Rosemarie Trockel auf andere, weitaus weniger bekannte Tierstudien von Dürer: Auf Xerox-Papier doppelt durchgezeichnet, werden die Köpfe von Gämsen, Rehböcken oder Storchen mit einem Torso in lockeren Linien versehen – eine Anspielung auf die Reproduktionstechnik Dürers. In den Schattenwürfen spiegeln sich die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Melancholie und sein Selbstbild.

Sogar der große Joseph Beuys, wie Dürer ein Aushängeschild der deutschen Kunst, befasste sich mit dessen Künstlerbild. So kleidete sich der ansonsten passionierte Fischerjackett- und Hutträger auf einer Vortragsreise in den USA nach Dürers Selbstporträt. Angetan mit überdimensionalem Pelzkragen, näherte er sich so als deutscher Botschafter in Sachen Kunst Dürers traditioneller, teilweise bis heute anhaltender, schwärmeri-



scher Vorstellung vom Künstler als messianisch Auserwähltem. Doch nicht von ungefähr wurde der angeblich deutscheste Künstler vor allem in politisch und gesellschaftskritisch motivierten Arbeiten rezipiert: Dürer auf sein Kitschpotenzial zu reduzieren hieße, ihn misszuverstehen. Klaus Staeck ließ 1971 in Nürnberg ein Poster plakatieren, auf dem über einem Druck von Dürers Mutter kurz vor ihrem Tod in knallig roten Lettern die Frage formuliert war: „Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?“ Was unter den konservativen Bürgern der Stadt nicht nur Begeisterungstürme hervorrief. Freundlicher wirkt da schon Agnes Dürer, wenn sie in der Albrecht-Dürer-Straße „aus dem Nähkästchen plaudert“. Demnächst angeblich auch auf Japanisch.

profil 23.8.2003



Das erste autonome Selbstbildnis der abendländischen Kunst wurde von Dürer gegen Ende seiner Wanderjahre wahrscheinlich in Straßburg geschaffen.

Das ursprüngliche Fehlen der linken, in Wahrheit der rechten, arbeitenden Hand beweist, dass Dürer das Selbstbildnis vor dem Spiegel sitzend gemalt oder wenigstens entworfen hat. Die Verwendung und damit auch vorausgehende Entstehung des Selbstbildnisses in New York und der Zeichnung des jungen Paares in Hamburg, die von E. Panofsky betont wurde, ist damit nicht zwingend gegeben.

Das Bild war ursprünglich auf Pergament gemalt, ebenso wie die (...) die Dürer von seinem Straßburger Lehrer und dessen Frau gemalt hat. Die Verwendung des für Bilder solcher Größe durchaus ungebräuchlichen Materials lässt den Schluss zu, dass Dürer in einer Werkstatt tätig war, die auch zum Buchdruck Verbindung hatte.

Das Ungewöhnliche dieses ersten autonomen Selbstbildnisses der abendländischen Kunst wurde damit erklärt, dass es sich um ein Brautwerbungsbild handle, das Dürer im Hinblick auf die Absprache seines Vaters mit Hans Frey, die nach Dürers Eintragung in die Familienchronik allerdings erst nach der Rückkehr stattfand, nach Nürnberg geschickt habe. Eine Bestätigung dieser Annahme wurde in dem Eryngium in der Hand des jungen Mannes gesehen, das bereits von Goethe, der eine Kopie des Bildes bei Hofrat Bareis in Helmstedt gesehen hatte, als Mannestreu bezeichnet wurde. Da das Eryngium vieldeutig ist - L. Grothe sah in dem Distelgewächs zusammen mit der Inschrift ein Zeichen christlicher Demut -, das Material wahrscheinlich durch die Werkstatt nahegelegt wurde, erscheint die konstruierte Verbindung zu Agnes Frey als romantische Spekulation. Der Schritt vom gezeichneten zum gemalten Selbstbildnis bedurfte bei einem Mann, der sich zeit seines Lebens in erster Linie als Maler empfunden hat, eines äußeren Anlasses nicht. J. Pope-Hennessys Meinung, dass es sich um ein Verlobungsbild mit Agnes Frey als verschollenem Gegenstück handeln müsse, lässt sich kaum mit dem echten Datum und der Heimkehr Dürers nach Pfingsten 1494 in Einklang bringen.

Quelle: Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, Albrecht Dürer 1471-1971, Prestel-Verlag München, 1971

Selbstbildnis mit Eryngium
1493
von Pergament auf Leinwand übertragen
56,5 x 44,5 cm
Paris, Musée National du Louvre



Elegant gekleidet und mit sorgsam gepflegtem Haar stellt sich der junge Dürer in diesem Bild vor. Er hat sich im Dreiviertelprofil dem Beschauer zugewandt, sitzt schräg vor einem Tisch, der als schmale Brüstung unten durch die Bildfläche geht. Der Arm ist aufgelegt. Die Hände sind in weißen Lederhandschuhen ineinander verschränkt. Durch ein Fenster sieht man in eine Fluss- und Gebirgslandschaft hinaus. Über dem dicht gefältelten weißen Hemd, das oben von einer in Rot und Gold gewebten Borte abgeschlossen ist, liegt eine ebenso weiße, weit geöffnete Ärmelweste, die recht wirkungsvoll von schwarzen Streifen gefasst und durchzogen ist. Zur Weste paßt die schwarzweiße Zipfelmütze, die weich auf dem Kopf liegt. Über der Schulter wird ein brauner Mantel, ein Umhang, von einer blauweißen Schnur zusammengehalten, die durch eine runde Öse gezogen ist. Der Mantel hängt so, dass er rechts Schulter und Arm deckt, links ist er nur in einem kleinen Rest hinter Ellbogen und Tischkante sichtbar. Reich fällt das lange, sorgfältig gelockte Haar auf die Schultern. Die Art, wie Dürer Haar und Bart trägt, war damals ungewöhnlich. Es fiel in Nürnberg als Dürers Eigenwilligkeit auf, und er musste sich einigen Spott gefallen lassen, wie wir aus Briefen seiner Humanisten- freunde wissen. Er wurde lateinisch unser „barbatus“ genannt, deutsch der „haarig bartet Maler“. Dr. Lorenz Beheim, der damals Domkapitular in Bamberg war, mokierte sich immer wieder über Dürers Bart. In einem Brief an den gemeinsamen Freund Pirck- heimer, in dem er sich nach einer Zeichnung erkundigt, die er bei Dürer bestellt hatte, meint er, Dürer habe wohl keine Zeit, sei mit seinem Bart beschäftigt, den er alle Tage drehen und kräuseln müsse. Beheim hatte die große Welt noch zu einer Zeit kennen gelernt – er war in Rom bei Papst Alexander VI. Haushofmeister gewesen – da der feine Mann sich rasierte. Erst Julius II. hat in Rom den Bart eingeführt, und 1515 hatte der vorbildlich elegante Graf Castiglione einen Vollbart und auch Raffael. Und von da an ist dann das ganze Jahrhundert gebartet. Normaltypen wie Vasari und Cellini hatten Riesenbärte wie der Andreas Hofer. Dieses Selbstbildnis ist das erste gemalte Bild, das Dürer signiert hat. Über dem Signet hat er später eine Beischrift zugefügt: „1498 Das malt ich nach meiner gestalt Ich war sex und zwanzig Jor alt, Albrecht Dürer“. Da Dürer im Mai 1471 geboren ist, muss das Bild in den ersten Monaten des Jahres 1498 entstanden sein.

Die Formensprache liegt in einer nachdrücklich an die Gegenständlichkeit hingegebenen Feinmalerei. Ein forschendes Auge ist auf Sichtbarkeiten, die plastischen Formen und die Stofflichkeit der Oberflächen gerichtet, und ein meisterlich ausgebildetes Können vermag es, das Ergebnis dieses forschenden Sehens überzeugend klar ins Bild zu bringen. Es ist ein Selbstbildnis, und es geht Dürer um die Darstellung der Person. Er ist überzeugt, da gibt es für ihn keinen Zweifel und keine Frage, dass es sich lohnt, die Sichtbarkeit der Person im Bild zu gestalten. Und gestalten heißt für Dürer einfach darstellen, wiedergeben. Was wir heute „Gestaltung“ heißen, und auf einen schöpferischen Komplex zielt, der über die Wiedergabe hinausgeht, entsteht hier in der Wiedergabe von selbst, weil es Dürer ist, der den Pinsel in der Hand hat; also jemand, unter dessen Händen „Kunst“ entsteht. Dürer benützt die bildnerischen Mittel, die im 15. Jahrhundert von den Malern in den Niederlanden ausgebildet worden sind; mal- technisch die zweckmäßige und ergebige Verbindung der plastischen Kraft einer weißhöhenden Temperauntermalung mit der farbigen Intensität darüber gelegter Harz- und Öl-Lasuren und die zeichnerische Schärfe des Wasserfarbenstrichs, der in diese Lasuren gesetzt wird, solange sie noch nass sind. Mit diesen Mitteln ist der bildnerische Realismus möglich, den Dürer will: De- tailschärfe, plastische Rundung in reicher Tonabstufung und den vollen Farbklang stofflicher Oberflächen. Überall und bis an den Rand ist das Bild mit Gegenständlichkeit gesättigt. Dass es trotzdem so jugendlich frisch wirkt, verdankt es der beträchtlichen Ökonomie in den Anordnungen, die durch kühne Kontraste die Genauigkeiten und die Ausführlichkeit nicht zur Ermüdung führen lässt. Mit Glück benützt Dürer in seiner Malerei, was er als Graphiker gelernt hat: energisch geführte lineare Zusammenhänge, den Gegensatz von komplizierten Formen und ruhigen Flächen, vor allem ein festes Gerüst von Hell und Dunkel. Die Buntwerte der Farbe treten bemerkenswert zurück.

Der junge Dürer stellt sich in diesem Bild in einer Art vor, die sein soziales Selbstbewusstsein und sein Können als Maler zeigt. Beides wohl auch ganz ausdrücklich zeigen will. Geradezu provozierend wird die elegant modische, auch teure Kleidung und die sorgsam gepflegte Frisur in einer so in Nürnberg gewiss noch nie gesehenen Art in einem gemalten Bild vorgeführt. Man tut gut daran, sich klarzumachen: wer war eigentlich der Auftraggeber? Doch ganz sicher der Maler selbst. Er malt sich selbst. In diesem Bild wird sichtbar, dass in Nürnberg um 1500 in der zunftgebundenen Handwerkerschaft, die Aufträge ausführt, ein freier Maler auftaucht, dem Probleme wichtig sind, die nicht von Auftraggebern bestimmt werden. Das Selbstbewusstsein ist das zunächst Auffallende, was uns als Ausdruckswert dieses Bildes entgegentritt. Schon durch die Kleidung zeigt sich der Maler als jemand, der zu der sozial führenden Schicht gehört, dass er ein Herr und kein Knecht ist. Das war für Nürnberg, wo Dürer in recht engen Verhältnissen aufgewachsen war, nicht selbstverständlich. Das musste deshalb auch so betont werden. Dürer hat dieses neue Standesbewusstsein aus Venedig mitgebracht, wohin er gleich, nachdem er sich in Nürnberg selbständig gemacht hatte, auf ein halbes Jahr gefahren war. Er fühlte sich als „Tzentilam“, wie er schrieb, als „gentiluomo“, als Edelmann, also als Herr. Uns interes- siert heute an dem jungen Dürer mehr als das Sozialwesen das rein Menschliche, das als Kern des Bildes bestehen bleibt, wenn wir die Aufmachung als ganz selbstverständlich nehmen, also annehmen, alle jungen Leute seien in Nürnberg am Sonntag so ausgegangen. Dürer ist nicht nur ein Glied der Gesellschaft, nicht nur jemand, der sich zwar durch seine Kleidung, durch seine Nasenform und dergleichen von anderen unterscheidet, aber im Grunde und in erster Linie doch dazugehört. Dürer wird sich klar, dass er selber etwas ist, eine eigenständige Person und damit zugleich etwas Rätselhaftes, in das er eindringen will. Hinter dem betonten Aufwand ist er als junger Mensch eher scheu; neugierig, was da eigentlich ist und werden wird. Die Kleidung ist mit einer Entschiedenheit gewählt, das Goldhaar mit einem Nachdruck gedreht, den nur trotziger Widerstand gegen herablassenden Spott ganz verständlich macht. Doch das eigentlich Persönliche, der Blick und die Gesichtsformen, die sich im Licht wölben und dehnen, haben nichts Auftrumpfendes. Sie sind zart und leise, mit einer Empfindung gemalt, die subtile Werte sucht. Kein Zweifel, dass der Ausdruck des Bildes wesentlich mitbestimmt, sozusagen zusammengefasst wird durch die elementare Freude des jun- gen Malers am Können. Es ist nicht eine äußerliche Virtuosität, Drusch auf leeres Stroh. Es ist eine eben erwachende und in der Arbeit selbst entstehende und wachsende Kraft, die zur Betätigung drängt und sich im Gelingen bewährt und steigert.



Selbstbildnis mit Landschaft
1498
Mischtechnik auf Holz 52 × 45 cm
Madrid, Museo del Prado

In der Kunstgeschichte ist Dürers Selbstbildnis von 1498 ein wichtiges Denkmal. Die ausführliche Gegenständlichkeit der Bildsprache und die Freude am Detail gehört noch ins 15. Jahr- hundert. Aber in der Halbfigur mit Arm und Hand und dazu im bekenntnishaft Persönlichen wird eine Bildform zum ersten Mal sichtbar, die in der Mona Lisa des Leonardo, dem Castiglione des Raffael (Mdk 19-02/1961), dem Tommaso Mosti des Tizian glanzvoll kulminiert. Dazu ist das Bild als Selbstbildnis etwas Besonderes. Selbstbildnisse von Malern gab es vorher nur in der so genannten Assistenz. Unter den Nebenfiguren im Bild- geschehen tauchen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts Figu- ren auf, die in auffallender Weise aus dem Bild heraus auf den Beschauer blicken und als Selbstbildnisse der Maler gedeutet werden. Mit ihnen signiert der Maler sozusagen sein Bild. Als eigenständiges Bild gibt es vor Dürer das Selbstbildnis nur in dem kleinen Rundbild des Fouquet, der sich mit Pinselgold auf dunkles Email gestrichelt hat. Das Bild hat 7 cm Durchmesser, also die Größe einer Denkmünze. Dürer hat schon als Dreizehn- jähriger ein ganz erstaunliches Selbstbildnis (Mdk 36-09/1988) gezeichnet: „Das hab ich aus einem Spiegel nach mir selbst gemacht im Jahre 1484, da ich noch ein Kind war“, hat Dürer später auf das Blatt geschrieben. In der Universitätsbibliothek in Erlangen wird ein Blatt aufbewahrt, das ihn etwa zwanzig- jährig zeigt.

Wie er da nachdenklich fragend aus dem hingewühlten Gewirr von Strichen in den Spiegel blickt, ist nicht weniger erstaun- lich. Um die gleiche Zeit ist das so genann- te Lemberger Selbst- bildnis entstanden. Im Jahr 1493 datiert ist das erste gemalte Selbstbildnis, das jetzt im Louvre hängt.

Es ist also eine ganz dichte Serie von Selbstbildnissen des jun- gen Dürer erhalten, aus dieser Zeit etwas Einzigartiges. Dass es sie vereinzelt wohl auch sonst gab, dafür ist das Selbstbild- nis des Pinturicchio aus dem Jahre 1501 ein Beleg. In Spello in Umbrien hat er auf einem Verkündigungsfresco sein Selbstbild- nis im Goldrahmen als Ge- genstand der Zimmereinrichtung an der Wand hängen. Sonst gibt es, abgesehen von den Assis- tenzdarstellungen, Selbst- bildnisse in selbständigen Bildern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur selten. Vom jungen Lukas von Leyden eines aus den Jahren 1509–1514, von Andrea del Sarto das Fresko auf dem Ziegelstein um 1520, vom Parmi- gianino das Wiener Bild im Konvexspiegel (Mdk 35-02/1987) bald danach. In Tizians Ate- lier hat Vasari 1542 ein Selbstbild- nis gesehen, wahrscheinlich jenes, das jetzt in Dahlem hängt. Erst von der Jahrhundertmitte an werden die Selbstbildnisse der Maler zahlreich.



Annäherung an das Bild

Dürer malte sich in reiner Frontalansicht. Das Gesicht wird von einer für unsungewöhnlichen langhaarigen Frisur umrahmt. Gol- den glänzende Locken, in Strähnen gebündelt und gedreht, fallen bis über die Schultern. Dürer trägt einen gepflegten Kinn- und Lippenbart. Von seinen Freunden ist er wegen seiner Haar- und Bartpflege verspottet worden. Er selbst nennt sich einmal einen „haarig bartet Maler“. Modisch und spaßig wirkt die Haartracht auf diesem Bild jedoch nicht. Das braune Gewand hat einen Pelz- besatz als Kragen und geschlitzte Ärmel. Es wirkt vornehm und doch zurückhaltend. Zwischen dem übereinander ge- schlagenen Pelzkragen schaut, klein aber unübersehbar, ein Zwickel des weißen Untergewandes hervor. Die linke Hand kommt aus den Fal- ten der Ärmel und liegt mit einer eigenartigen Fingerhaltung auf dem Pelzstreifen. Die rechte ist nicht abgebildet, nur der Ansatz der Ärmelöffnung ist am unteren Bildrand zu sehen.

Das Brustbildnis Dürers ist rechts, links und unten bei den angewinkelten Armen vom Bildrand angeschnitten, und wird da- durch ruhig und kräftig ins Bildformat eingespannt. Unangenehm auffallend ist der Bildrand, als hätte man das Bild aus einem Rahmen gerissen. Der unschöne Rand ist leicht zu erklären. Dürer malte das Bild auf eine Tafel aus Lindenholz. Bereits zum Grundieren und Malen steckte die Tafel in einer Nutleiste, um ein Verziehen des Holzes zu verhindern. Dieser Rand wurde spä- ter auch vom Rahmen überdeckt. Bei unserer Reproduktion fehlt jede Rahmung. Die Inschriften Auf dem dunklen Hintergrund, in Höhe der Au- gen, befinden sich zwei Inschriften: Links Dürers Monogramm, seine Unterschrift, sein Markenzeichen mit der Jahreszahl 1500. Rechts eine vierzeilige lateinische Inschrift: „*Albertus Durerus Noricus / ipsum me proprijs sic effin / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII*“. „So malte ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, mich selbst mit den mir eigentümlichen Farben im Al- ter von 28 Jahren.“ Wer sich die Mühe macht, Dürers Zahlenangaben nachzuprüfen, wird auf einen Widerspruch stoßen. Dürer wurde 1471 geboren. Da müsste er im Jahre 1500 eigentlich 29 Jahre alt gewesen sein. Offensichtlich hat Dürer nicht mit dem Kalenderjahr sondern mit seinen Lebensjahren gerechnet. Erst am 21. Mai 1500 konnte er seinen 29. Geburtstag feiern. Und wir können daraus kriminalis- tisch folgern: Das Bild muss zwischen dem 1. Januar und dem 20. Mai im Jahre 1500 gemalt worden sein.

Dürers Meisterschaft als Maler

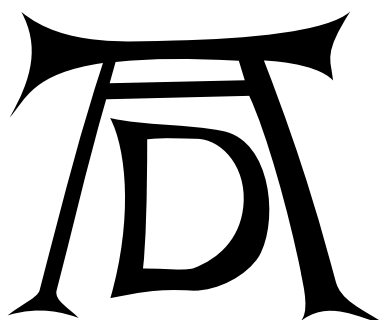
Unser Druck kann mit der Verkleinerung des Originals die Meisterschaft der Hand Dürers trotz bester Qualität nicht wieder- geben. Fein und mit zügigem Rhythmus sind die Haarsträhnen und die Barthaare gemalt. Noch viel feiner und vielfältiger ist der Pelzbe- satz behandelt. Sehr lange und mit höchster Sorgfalt arbeitete Dürer am Gesicht. Mit feinsten Pinselstrichen, durch Farbabtönun- gen und Höhungen modellierte er die Hautoberfläche und das Inkarnat, die Gesichtsfarbe. Die gemalte Haut wirkt lebendig, echt wie aus Fleisch und Blut. Wie die lateinische Inschrift besagt, war es Dürers ganz besonderes Anliegen, die ihm eigene Farbigkeit möglichst wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Dürer ist ein Wunderwerk der Malerei gelungen. Das Bild als Ganzes und in allen seinen Einzelheiten gibt uns eine ungetrübte und unverfälschte Vorstellung seines außergewöhnlichen künstlerischen Könnens und auch seiner künstlerischen Absichten.

Selbstbildnis als Spiegelbild?

Zum Malen des Bildes wird Dürer einen Spiegel benutzt haben. Der Spiegel, wie er Dürer zur Verfügung stand, muss so aus- sehen haben wie er auf dem Bild des Jan van Eyck und dem Selbstbildnis des Parmigianino bei MdK 35-02/1987 zu sehen ist. Es gab zu der Zeit nur gewölbte Spiegel, Konvexspiegel, von relativ geringem Durchmesser. Ähnlich wie auf einer Christ- baumkugel wurden darauf die Gegenstände verzerrt abgebildet. Ebene Spiegel sind erst aus der Zeit nach Dürer aus Venedig bekannt. Dürer musste das, was er von sich verzerrt im Spiegel sah, auf dem Bild entzerren und mit Hilfe seiner geistigen Vor- stellung, seiner Projektionsleistung, richtig zusammensetzen und darstellen.

Auf der Suche nach mathematischer Schönheit

Der Kunsthistoriker Winzinger hat glaubhaft nachgewiesen, dass diesem Selbstbildnis eine mathematische Konstruktion zu- grun- de liegt. Kurz nach Dürers Tod erscheinen Dürers „Vier Bücher von menschlicher Proportion.“ Sie zeigen, wie viel Energie Dürer zeitlebens aufgewandt hat, um mathematisch geometrischen Gesetzen auf die Spur zu kommen. Auch dem flüchtigen Betrachter wird auffallen, dass der Kopf mit den wallenden Locken ein regelmäßiges Dreieck bildet. Bei einer genauen Vermes- sung wur- de festgestellt, dass es sich um ein gleichseitiges Dreieck handelt, dessen Spitze auf die Mitte des oberen Bildrandes fällt. Die Grundlinie des Dreiecks teilt die Gesamthöhe der Bildtafel genau im goldenen Schnitt. Die Proportionen des Gesichts werden nach einem alten Schema festgelegt, das Dürer im Dresdner Skizzenbuch so beschreibt: „*Der kopff pis zw end des kins würt teillt in 4 teyll nach dr leng im oberstn dz hor im andern dy stirn im trittn dy nas im firtn pie zw end des kins*“. (Der Kopf bis zum Ende des Kinns wird geteilt in 4 Teile nach der Länge, im obersten Teil das Haar, im andern die Stirn, im dritten die Nase, im vierten bis zum Ende des Kinns.). Das Grundmaß dieses Rasters wird durch den genauen Abstand der Pupillen festgelegt. Die Abbildung zeigt das Konstruktionsschema nach Winzinger. Man kann es mit einem Kopierer auf das Format unseres Bildes vergrößern, am besten auf eine durchsichtige Folie, und diese dann mit der Zeichnung auf das Selbst- bildnis legen. Oder man kopiert den Druck und versucht, das Schema in die Kopie hineinzukonstruieren.



Selbstbildnis im Pelzrock
1500
Öl auf Holz 67 × 49 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



Sonderstellung unter den Selbstbildnissen

Das Bild von München ist nicht das erste Selbstbildnis Dürers. Fünf weitere sind bekannt. Jedes ist berühmt, jedes ist schon oft beschrieben worden.

- 1484 Selbstbildnis des Dreizehnjährigen, Zeichnung (MdK 36-09/1987)
- 1492 Selbstbildnis mit Binde. Zeichnung
- 1493 Selbstbildnis und Kissen, Zeichnung
- 1493 Selbstbildnis mit Eryngium, Gemälde
- 1498 Selbstbildnis mit Landschaft, Gemälde (MdK 19-01/1971)

Die Tatsache, dass er, erst als Kind, dann als Jüngling, sich zu der damaligen Zeit selbst zeichnete, ist verwunderlich genug. In den beiden ersten gemalten Selbstbildnissen zeigt sich Dürer in vornehmer Kleidung mit dem Selbstbewusstsein eines jungen Künstlers, der die Herkunft aus dem Handwerk hinter sich gelassen hat. Der absolute Höhepunkt, wie Dürer sich selbst darstellt, ist unser Münchner Selbstbildnis von 1500. Schon von den Maßen ist es die größte Bildtafel. Nie sonst gibt er sich in solch strenger Frontalansicht wieder. Wie farbig und lebensfroh wirken jedoch die vorangegangenen Gemälde gegen unser Bild. Indem Dürer die Lebendigkeit und Realität seines Gesichtes einem geometrischen Proportionsschema anvertraut und im Gegensatz zu seinen anderen Selbstbildnissen auf Kopfbedeckung, Hintergrund und Landschaftsausblick verzichtet, wird deutlich, dass er mit diesem Bild etwas Besonderes darstellen und aussagen wollte. Wir wissen, es gab für dieses Bild keinen Auftraggeber außer ihm selbst. Es war zeitlebens in seinem Besitz, wie auch die Selbstbildnis-Zeichnungen, die er sorgsam aufbewahrt und in späteren Jahren beschriftet hat. Das kann nur heißen, dass Dürer sich selbst etwas sagen, sich selbst vergewissern wollte, wer er war, was er konnte, als Mensch und als Künstler. Er wollte hier ein Idealbild, ein Sinnbild von sich und seinem Selbstverständnis als Künstler erfinden.

Ein neues Selbstverständnis als Künstler

Alle, die sich bisher mit diesem Bild beschäftigten, haben die Ähnlichkeit Dürers mit alten Christusbildern festgestellt. Darin liegt etwas Irritierendes: Dürers Selbstbildnis tritt uns wie ein Kirchenbild gegenüber, feierlich und würdevoll. Wir können dieses Auftreten nur schwer erklären und verstehen. Zwei von Dürer niedergeschriebene Gedanken sollen hier angesprochen werden: Er schreibt über die Aufgabe, die ein Gemälde zu erfüllen habe: „Awch behelt daz gemell dy gestalt der menschen nach irem sterben.“ (Auch behält das Gemälde die Gestalt des Menschen nach ihrem Sterben.). Für sein Selbstbildnis bedeutet dies, Dürer wollte sich zweifellos, ganz bewusst, ein Denkmal setzen über den Tod hinaus. Weshalb er mathematische Gesetze und Christus als Vorbild benützte, kann das folgende Zitat erhellen: *„Dann zu gleicher Weis, wie sie die schönsten Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Abblo, also wollen wir diesselbe Maß brauchen zu Crysto dem Herren, der das schönste aller Welt ist.“* (Denn nach derselben Weise, wie sie ihrem Abgott Apollo die schönste Menschengestalt zugemessen haben, so wollen auch wir dieselben Maße (Proportionen) gebrauchen für Christus, den Herrn, der das Schönste von der Welt ist.) Im Schöpfungsbericht der Bibel steht, der Mensch ist als Ebenbild Gottes geschaffen. Dürer überträgt diesen Gedanken auf sein Selbstbildnis. Will Dürer damit gleichzeitig deutlich machen, dass er als Künstler auch teil hat an der Schöpferkraft Gottes? Gewiss ist das nicht eine Hybris, eine schrankenlose Selbstüberschätzung, wenn der tiefgläubige Dürer eine uralte, beziehungsreiche Symbolik auf sein eigenes Bildnis anwendet. Es zeugt von einem noch nie gehörten Sendungsbewusstsein, wie Dürer sich und seine Aufgabe als Künstler versteht.

Text: Reinhard Schuster, MdK 38/1990-2 Bild: Wikipedia



Matthias Mende *ist Kunsthistoriker und leitet die Grafische Sammlung der Museen der Stadt Nürnberg. In Fachkreisen ist er bekannt als einer der Herausgeber von Dürers Gesamtwerk. HISTORY-Autorin **Monika Weiner**, die auch das Protokoll verfasste, sprach mit ihm in Nürnberg über Ehe, Sex und Liebesleben des größten deutschen Malers.*

History: Dürer hatte ein Faible für nackte Körper. In seinem „Männerbad“ stellt er die männlichen Bizepse und Bauchmuskeln geradezu penetrant in den Vordergrund. Kann man aus solchen Darstellungen auf mögliche sexuelle Neigungen des Künstlers schließen?
Mende: Nicht unbedingt. Die detaillierte Ausführung der Figuren im „Männerbad“ ist kein Beweis für eine homosexuelle Veranlagung, denn der Künstler hat mit der gleichen Sorgfalt auch ein „Frauenbad“ gezeichnet. Aus heutiger Sicht wirken Dürers nackte Frauen zwar nicht übertrieben erotisch, aber sie entsprachen dem damaligen Schönheitsideal: runde Formen, ausgeprägter Bauch, eher breites Gesäß, kugelige Brüste. Dürers Aktzeichnungen geben keinen Hinweis auf seine sexuellen Präferenzen. Ihn faszinierte der menschliche Körper . egal, ob weiblich oder männlich. Dürer war aber auch nicht asexuell, das zeigen Zeichnungen wie die Weimarer Aktstudie. Hier hat er sich selbst in seiner ganzen Körperlichkeit dargestellt. Nicht nur der Kopf, sondern auch der Genitalbereich ist sehr genau herausgearbeitet.

History: Dieses Bild ist in den meisten Büchern nur zur Hälfte zu sehen, der Unterleib fiel bis vor kurzem der Zensur zum Opfer. War Dürer mit seinem sehr körperorientierten Selbstbildnis seiner Zeit um 500 Jahre voraus?
Mende: Die Aktstudie ist in der Tat sehr modern. Sie zeigt die Dualität von Geist und Trieb, die erst Sigmund Freud im 20. Jahrhundert in seinen Werken beschrieb und zur Grundlage der psychoanalytischen Theorie machte. Dürer war so gesehen sicher seiner Zeit voraus, aber er war kein Revoluzzer. Die Zeichnung hat er garantiert niemandem gezeigt. Er hielt sich sein Leben lang an die gesellschaftlichen Normen. Die Welt, in der er lebte, war alles andere als freizügig. Die Syphilis setzte dem im Mittelalter üblichen, lockeren Umgang mit Sexualität ein jähes Ende. Hatte man sich bisher in Badehäusern mit den leicht bekleideten Bediensteten, den „Bademädchen“, vergnügt, so ging nun die Angst vor der „Franzosenkrankheit“ um. Das war ein ähnlicher Einschnitt in die Lebensgewohnheiten wie Aids heute.

History: Dürer hatte offenbar Kontakte zu diesem Milieu und hat Bademädchen gezeichnet.
Mende: Ganz sicher hatte Dürer als junger Mann reges Interesse an der Weiblichkeit. Es gibt zahlreiche Zeichnungen von Mädchen aus seiner Wanderzeit, darunter ein Blatt, das ihn selbst darstellt, wie er in modischem Outfit mit einer ehrbaren Jungfrau spazieren geht. Das ist eindeutig das Bild eines Liebespaares. Dieses Mädchen hat sich vor den Augen Dürers allerdings sicher nie ausgezogen. Auch Aktmodelle gab es nicht. Der Künstler Dürer war daher auf „leichte Mädchen“ wie Bademädchen und Dirnen angewiesen, wenn er unbekleidete Frauen sehen wollte. Wir wissen nicht, wie eng diese Kontakte waren und ob sie über das rein Künstlerische hinausgingen. Denkbar wäre es schon, denn mit den Töchtern ehrbarer Bürger waren voreheliche sexuelle Beziehungen ausgeschlossen. Junge Männer waren daher auf käufliche Liebe angewiesen. Manche Biografen vermuten, Dürer sei auf seiner ersten Italienreise wegen solch fragwürdigen Umgangs an der Syphilis erkrankt und dadurch unfruchtbar geworden. Sicher ist: Seine Begeisterung für nackte Schönheiten entsprach dem Geist der Renaissance: Der Mensch in seiner natürlichen Erscheinung war als Ebenbild Gottes neu entdeckt worden.

History: Dürers Kontakte zum Rotlichtmilieu, wie man es heute nennen würde, widersprachen aber doch der katholischen Moral. Konnte er, der so auf Konventionen achtete, sich das leisten, ohne seinen guten Ruf zu ruinieren?
Mende: Durchaus. Zur Zeit Dürers herrschte eine doppelte Moral: Nach außen war man zugeknöpft und lebte streng nach der katholischen, lustfeindlichen Lehre. Tatsächlich durfte sich zumindest die Oberschicht einige Freiheiten herausnehmen: Der Umgang mit Prostituierten galt zwar als sündig, wurde jedoch toleriert. Die Mägde und Dienstbotinnen aus den gesellschaftlich niederen Ständen waren den Zugriffen der Herrschaften schutzlos ausgeliefert. Aus den Briefen Dürers an seinen Freund Pirckheimer wissen wir beispielsweise, dass Letzterer ein stadtbekannter Schürzenjäger war, der eine ganze Reihe außerehelicher Beziehungen pflegte. Da Pirckheimer Patrizier war, konnte er sich das wohl auch erlauben. Allerdings scheint er den Nürnbergern etwas zu zügellos gewesen zu sein, denn sie verweigerten ihm den Zugang zu hohen Ämtern. Den besten Leumund hatte Pirckheimer also nicht.

History: Welche Beziehung hatte Dürer zu Willibald Pirckheimer?
Mende: Zunächst einmal waren die beiden Jugendfreunde und standen sich menschlich sehr nahe. Zwischen ihnen herrschte zeitlebens ein reger geistiger Austausch. Durch den hochgebildeten Patriziersohn Pirckheimer erfuhr Dürer von den neuen Ideen des Humanismus. Ziemlich sicher hat Pirckheimer dem Freund auch von den antiken Texten berichtet, die er im griechischen Original las und in denen immer wieder von Knabenliebe die Rede war. Die Frage ist nun, inwieweit Dürer und Pirckheimer solche homoerotischen Kontakte auch ausprobiert haben. In Dürers Schriften findet man keinen Hinweis. Das verwundert nicht, denn Männerliebe war verpönt und galt als Todsünde. Auf der Zeichnung „Der Tod des Orpheus“ aus dem Jahre 1494 gibt es aber einen interessanten Hinweis. Auf dem Schriftband steht geschrieben: *„Orfeus ist der erst puoseran“*, also der erste Knabenschänder. Damit wissen wir, dass Dürer das Thema beschäftigt hat. Und dann gibt es da noch diese aufschlussreiche Notiz auf einer Silberstiftzeichnung Dürers: Sie zeigt das Porträt Pirckheimers - offenbar ein Geschenk an den Freund. Dieser notierte in griechischer Schrift - es muss Pirckheimer gewesen sein, denn Dürer konnte kein Griechisch - unter den oberen Bildrand: *„Mit dem erigierten Glied in den Anus des anderen.“*

History: Heißt das, die beiden haben es probiert?
Mende: Man weiß es nicht und kann daher nur spekulieren: Vielleicht war die Notiz auf dem Bild Pirckheimers nur Kraft- meierei. Möglicherweise war sie auch ein Dokument platonischer Liebe. Ich persönlich kann mir das allerdings nicht vorstellen, denn immerhin handelt es sich um eine ziemlich derbe technische Anweisung. Denkbar ist schon, dass die beiden Analverkehr hatten - der war übrigens damals auch in heterosexuellen Beziehungen üblich, weil er eine wirksame Form der Empfängnisverhütung darstellte. Falls es einen homosexuellen Kontakt zwischen den Freunden gegeben hat, könnte Dürer mit seinen schön frisierten weiblichen Locken den femininen Part übernommen haben und Pirckheimer den dominierenden, maskulinen.

History: Sehen Sie Hinweise auf solche sexuellen Präferenzen in Dürers Selbstbildnissen?
Mende: Die Selbstporträts zeigen einen gutaussehenden und gut gekleideten Mann. Er wirkt schlank und sportlich, daraus kann man schließen, dass er maßvoll lebte - im Gegensatz zu den meisten Wohlstandsbürgern, die im fortgeschrittenen Alter ziemlich fett wurden. Auffällig sind vor allem die langen Haare, die er mit der Brennschere kräuselte. Sie entsprachen nicht der gängigen Männermode, man trug damals das Haar halblang geschnitten und unter einer Haube. Wir wissen aus unterschiedlichen Quellen, dass Dürers Zeitgenossen über seine Haarpracht lästerten. Die Frisur gab ihm eine feminine Ausstrahlung. Ob der Maler das beabsichtigte, wissen wir nicht. Ich denke, er wollte allen gefallen, Männern und Frauen.

History: War Dürer also bisexuell?
Mende: Einiges spricht dafür: In italienischen Künstlerkreisen kursierten offenbar Gerüchte über seine doppelte Veranlagung, denn Raffael schenkte ihm ein Bild mit Männerakten, und der Deutsche sandte dem Italiener bezeichnenderweise ein Selbstporträt. Interessant ist auch, dass nach Dürers Tod befreundete Humanisten das Äußere des Verstorbenen ausdrücklich lobten - allem voran die langen, sehnigen Oberschenkel. Solche körperbezogenen Huldigungen waren völlig unüblich. All diese Details sind bisher von der Forschung weder beachtet noch in einen Kontext gestellt worden.

History: Wie kommt es, dass die Sexualität Dürers bis heute kein Forschungsthema ist?
Mende: Dürer wurde schon zu Lebzeiten zum idealen Menschen verklärt. Da Idealfiguren kein Sexualleben haben, blieb das Thema tabu. Früher hat man Briefstellen geschwärzt oder Passagen gekürzt, um nur ja keinen Verdacht aufkommen zu lassen. Bis heute übersetzt kein Buch die angesprochene griechische Bemerkung auf Pirckheimers Porträt. Von der Aktstudie, die Dürers Geschlechtsteil zeigt, schien bis vor kurzem nur der Kopf vorzeigbar. Niemand wagte auch nur zu denken, dass die berühmte Proportionslehre, an der der Künstler dreißig Jahre gearbeitet hat, ein erotisches Buch sein könnte. Tatsächlich ist die Proportionslehre eine Sammlung von Aktzeichnungen, da ist für jeden Geschmack etwas drin. Das ist der Playboy der Dürer-Zeit! Auch die68er-Bewegung hat nicht an Dürers Denkmal gekratzt. Wenn Kunstgeschichtler das Thema behandeln, sind sie noch immer äußerst diskret und vorsichtig. Das Ergebnis sind wissenschaftliche Arbeiten über Dürers Aktzeichnungen, in denen sich die Frage, was der Künstler empfunden hat, überhaupt nicht stellt.

History: *Herr Mende, wir danken Ihnen für dieses Gespräch.*

Autorin: Monika Weiner
Quelle: P.M. History Nr. 9, 22.11.2002

