

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

Der Vergleich mit einem Theaterautor mag hinken. Doch es war Dürer selbst, der zur Wirkmächtigkeit gut inszenierter Bilder starke Worte fand: »Große Kunst«, so Dürer, müsse durch »rechte Gewalt« überzeugen. Jenen Künstlern, die eine Darstellungsaufgabe stets neu zu lösen vermögen, habe Gott mit dieser Gabe der Phantasie »vill Gewaltz« verliehen.

Gerade die nebensächlichen Themen seien es, in denen »verständige Künstler ... große Gwalt und Kunst« beweisen.¹

Mit Gewalt gemeint ist jene Kraft, die ein Werk auf die Sinne des Betrachters ausübt; die ihn gefangen nimmt und Werkaussagen überzeugend macht. Um Glaubhaftigkeit rang bereits der junge Illustrator, dahingestellt, welche der oberrheinischen Druckschriften er um 1493 tatsächlich illustrierte. Wichtiges bildrhetorisches

Sektion III

»Gwaltige Kunst«

Dürer als Dramatiker

Mittel war zunächst die In-Beziehung-Setzung der Akteure. Dürer mag sie von älteren Illustrationen gekannt haben. In der Apokalypse von 1498 werden dann die Bewegtheit der Handelnden und das Tempo der Handlungsabläufe Standard in Dürers Bildrhetorik. Auch der Bildraum wird nun durch intensive Tiefenstaffelung dramatisiert. Tenor im Marienleben etwa ist die Weite, sei es in der unendlichen, dunklen Säulenhalle der »Darbringung« oder der grandiosen Gebirgskulisse der »Heimsuchung«. An Weltlandschaften arbeitet Dürer auch in der Holzschuherbeweinung oder im Herkules-Tüchlein. Ebenfalls erzählerischen Anspruch – mit erheblicher Konsequenz für den Bildaufwand – erhebt die minutiöse Würdigung unterschiedlicher Texturen: fein gemalte Holzmaserung, Hausteinoberflächen und Wurzelwerk in der Florentiner Anbetung. Gelegentlich drohen ihm solche Ausstattungsdetails sogar zum Hauptmotiv zu geraten: Die Kulisse des maroden Dorfs im Stich vom Verlorenen Sohn wird fast wichtiger als die biblische Szene selbst.

Konsequent veranschaulicht Dürer kosmische Schöpfungszusammenhänge. In den Erd- und Himmelsszenen der Johannes-Offenbarung gewährt er die Sicht auf den dynamischen Wirkungskontext zwischen Irdischem *und* Himmlischem. In der Nemesis enthüllt er dem Betrachter die mächtige, aus irdischer Perspektive stets durch Gewölk verborgene Schicksalsgöttin. Bis hinein in die Binnenformen von Gewandverläufen und Wolkenstrukturen setzt er dieses bewegt-momenthafte Enthüllen fort, für das Heinrich Wölfflin den drastischen Vergleich fand: »Manchmal möchte man sagen, die Zeichnung koche. So sehr sind alle Linien in Wallung geraten, dass gar nichts still bleibt ...«.²

Dies trifft besonders auf die Fliehenden und Klagenden in Dürers Bildhintergründen zu. Aby Warburg entwickelte um 1900 an deren Klagegesten sein Schlagwort von der »Pathosformel«.³ Demnach sei es Dürer bereits im Frühwerk gelungen, seinen Handelnden durch übertriebene Gestik besondere Glaubwürdigkeit zu geben – eine Erzähltechnik, die der antiken Kunst vertraut war und erst von Dürer in die künstlerische Gegenwart um 1500 übersetzt werden konnte. So gaben Dürers suggestive »Action-Szenen« noch lange nach ihrem Entstehen der modernen Bildwissenschaft wichtige Impulse.

¹ Rupprich III, S. 270, 281, 283, 293.

² Wölfflin 1908, S. 40.

³ Warburg 1905/1979 und 1906/1979. Zur Forschungsgeschichte vgl. Didi-Huberman 2002, S. 193–199 und Knape 2008.

Die sakralen Gemälde

Das Dreikönigsretabel (Kat. 105) zählt zu den frühesten Aufträgen der produktiven Werkstatt des 1457 von Bamberg nach Nürnberg übersiedelten Malers und Glasmalers Hans Pleydenwurff. In ihrer Art der Inszenierung unterscheidet sich die Mitteltafel von anderen Gemälden Pleydenwurffs, wie etwa der Breslauer Kreuzabnahme (Kat. 25), in denen die Handlung auf die Aktion von Einzelfiguren konzentriert und dadurch stärker dramatisiert ist. Pleydenwurffs volkreiche Anbetung ist trotz vieler figürlicher Anleihen aus der niederländischen Malerei letztlich italienischen Vorbildern verpflichtet,¹ die in Nürnberg bereits um 1360 im Hochaltarretabel der Jakobskirche ihren Niederschlag gefunden haben. Pleydenwurffs Tafel zeigt einen langen, prunkvollen Zug von Gefolgsleuten der Heiligen Drei Könige, die ihren weiten und beschwerlichen Weg von der Stadt am Wasser über die Hügelzüge bis zur hl. Familie nehmen. Neben den über hundert Akteuren hält die Tafel zahlreiche erzählerische Momente und Motive bereit, die den Betrachter zum Schauen und Staunen verleiten. In deutlichem Kontrast zur opulenten Erzählung auf der Mitteltafel sind die Innenflügel mit wenigen monumentalen Figuren inszeniert, aber auch hier entdeckt der aufmerksame Betrachter etwa im Hintergrund der brutalen Szene mit dem Kindermord Genremotive aus dem städtischen Alltagsleben.

Im Gegensatz zum erzählfreudigen Vorläufer ist Dürers Dreikönigsbild (Kat. 106) ganz auf die Handlung der Hauptfiguren im Vordergrund konzentriert, die durch Blicke und Körperhaltung aufeinander Bezug nehmen. Die ruinöse Architektur ist menschenleer: Joseph fehlt ebenso wie der lange Tross, von dem einzig ein Diener mit Satteltasche im Vordergrund sowie eine Gruppe Berittener und zu Fuß hinzutretende Orientalen übrig geblieben sind. Die Reitergruppe ist als Genremotiv konzipiert, wie Dürer es in seinen Zeichnungen der Landsknechte (W. 18) und den vielen Reiterstudien in den frühen Zeichnungen als isolierte Motive erprobt hatte: Pferde und Reiter erscheinen frontal, im Profil und in Rückenansicht. Auch das reizvolle Motiv der Stadt auf dem Hügel scheint durch Arbeiten auf Papier vorbereitet: Konzeption und Einzelelemente wie die Weinstöcke sowie Farbgebung und Malweise erinnern an das Arco-Aquarell (S. 124, Abb. 7). Trotz der mit Lineal und Zirkel konstruierten architektonischen Einzelformen weist der perspektivische Aufbau des Gemäldes irritierende Unstimmigkeiten auf.² Das Bild steht damit der Mitteltafel des Paumgartner-Altars nahe, während der Kupferstich der Geburt Christi von 1504 das Beherrschen der Regeln einer architektonisch-perspektivischen Konstruktion besser demonstriert.³ Die Ruinenarchitektur rekurriert wohl auf den Holzschnitt der Flucht nach Ägypten aus dem Marienleben (Kat. 140) und setzt sich wie viele weitere Dürer-Werke der Zeit um 1502/1505 aus perspektivischen, mitunter verschachtelten Raumkonstruktionen zusammen. Brüche werden durch Figuren wie den Knecht mit Satteltasche kaschiert oder überbrückt. Zur Vermittlung mit dem Hintergrund experimentierte Dürer in der Unterzeichnung noch mit einer bärtigen Figur bzw. mit einem Hund (S. 179, Abb. 9b), die in der Ausführung jedoch entfielen.

Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, einer der wichtigsten Förderer Dürers, erteilte mit der Anbetung der Könige den ersten hochkarätigen Auftrag, den Dürer für einen Bestimmungsort außerhalb Nürnbergs anfertigte. Das Altargemälde ist wohl nach italienischem Vorbild als Einzeltafel gestaltet; die Spekulationen bezüglich der Zugehörigkeit der Flügel des Jabach-Altars (Kat. 109–110) erwiesen sich als nicht haltbar.⁴ Die Tafel zeichnet sich durch Detailreichtum und eine intensive Farbigkeit aus, mit der Dürer seine koloristischen Fähigkeiten eindrucksvoll unter Beweis stellte. Viele reizvolle Details wie Pflanzen und Käfer, raffiniert imitierte Oberflächen-

¹ Vgl. weiter Roller/Weilandt 2003, S. 37–40.

² Vgl. den Essay von Hess/Mack in diesem Band.

³ Zum Paumgartner-Altar Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 166–175, 197–206. – Zum Kupferstich Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 40.

⁴ Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 404–409. – Brinkmann/Kemperdick 2005, S. 266.

strukturen von Holz, Stein und abblätterndem Putz, aber auch die kostbaren Gewänder und Goldschmiedegeräte der Könige, die nuancenreich gestaltet und unter Einsatz von Fingern und Handballen modelliert sind,⁵ belegen den Anspruch, mit dem Dürer den hochrangigen Auftrag ausführte.

Rund sechs Jahre früher entstand mit der Holzschuher-Beweinung (Kat. 107) eines der ersten größeren Auftragswerke der Nürnberger Patrizier, für die Dürer vor allem Bildnisse malte. Die Tafel war eine Gedächtnisstiftung für den 1480 verstorbenen Karl III. Holzschuher, der links unten hinter seinen neun Söhnen kniet. Auf Grund der Stifterbilder und der Familiengeschichte kann die Tafel nicht vor 1498 entstanden sein; die Stiftung erfolgte wohl 1499: In diesem Jahr starben die Witwe Karls III. Holzschuher und der älteste Sohn Karl IV., dessen Bruder Hieronymus im selben Jahr Ratsherr und 1500 bereits jüngerer Bürgermeister wurde.⁶ Die wohl für den Chor der Sebalduskirche bestimmte, als Epitaph und Familienmonument dienende Tafel greift formal und kompositorisch den Holzschnitt der Beweinung Christi aus Dürers Großer Passion von 1498/1499 (Kat. 108) und die dort erstmals entwickelte pyramidale Anordnung der Figuren auf. Durch die Erhöhung des Fluchtpunkts und die Präsentation einer Überschaubandschaft im Hintergrund erweist sich das Gemälde als ambitioniertere Komposition. Dürer versuchte die traditionelle Konzeption der Tiefenlandschaft mittels nach hinten gestaffelter, sich überschneidender Hügelzüge um einen kontinuierlichen Zug in die Tiefe zu erweitern, was jedoch einige eklatante Brüche in Komposition und Tiefenerstreckung nach sich zog. Erst in der frühestens zum Jahresbeginn 1501 ausgeführten Glimmschen Beweinung (A. 70), die der Nürnberger Goldschmied Albrecht Glimm für seine im Oktober 1500 verstorbene Gattin in Auftrag gegeben hatte, gelang Dürer eine überzeugendere Raumkonzeption, wie er sie in vielen Aquarellen geübt und im Herkules-Bild (Kat. 66) perfektioniert hatte. Dass die Glimmsche vor der Holzschuherschen Beweinung entstanden sein soll, wie die Forschung vereinzelt postulierte, wird weder den formalen und kompositorischen Entwicklungen noch den in Nürnberg herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen und Stifterambitionen gerecht.⁷

In den Außenflügeln des Jabach-Altars mit der Darstellung Hiobs (Kat. 109–110) kulminiert Dürers Anliegen einer Verdichtung der Handlung auf wenige Akteure und einen entscheidenden Moment. Einziger Hinweis auf den unbekanntem ursprünglichen Standort ist eine Nachzeichnung der Cranach-Werkstatt (Kat. 111), die für die Tafeln eine Herkunft aus dem Umkreis Friedrichs des Weisen nahelegt, wobei weder die Schlosskirche Wittenberg noch die vorgeschlagenen Badeorte als Bestimmungsort verbürgt sind.⁸ Gleichzeitig übermittelt die Zeichnung die ursprüngliche Konzeption des Altars bei geschlossenen Flügeln. Die beiden Tafeln zeigen Hiob als Dulder auf dem Misthaufen, wobei Dürer mit der Szene des Wassergusses, der im Bibeltext nicht beschrieben ist, den traditionellen Bildkanon verlässt. Ob der Wasserguss von Hiobs Gattin der Linderung oder der weiteren Prüfung des frommen Dulders diene, bleibt letztlich offen. Lediglich angedeutet sind im Hintergrund die vorausgegangenen Hiobsplagen des alles verzehrenden Feuers Gottes, des Haus und Kinder hinwegraffenden Orkansturms und des Raubs der Herden. Nach Rudolf Preimesbergers Deutung bedeuten selbst die Musiker nichts Gutes,⁹ sondern sind unter Berufung auf Luthers Hiob-Auslegung im Kontext der Plagen und des Spottes zu verorten. Dem Trommler, der sich vom Geschehen abwendet und mit dem Blick aus dem Bild zwischen dem Geschehen und dem Betrachter vermittelt, lieh Dürer die eigenen Gesichtszüge. Wie die Benediktslegende (Kat. 164–168), in der Dürer an einer effektvollen Dramatisierung feilte, dokumentieren auch die Hiobstafeln das Inszenierungstalent des Nürnberger Meisters. Wie er in einem Entwurf zum Lehrbuch der Malerei

⁵ Vgl. weiter den Essay von Hess/Mack in diesem Band.

⁶ Vgl. Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 302–304. Dürer wird Hieronymus 1526 in einem berühmten Spätwerk porträtieren (A. 179).

⁷ Vgl. weiter Ausst. Kat. Nürnberg 2004, S. 98–99 (Daniel Hess). Zu den maltechnischen Verbindungen zu anderen Dürer-Gemälden siehe den Beitrag von Hess/Mack im vorliegenden Band.

⁸ Zuletzt Brinkmann/Kemperdick 2005, S. 267–269 und Koepllin 2009, S. 28–35.

⁹ Preimesberger 2001, S. 168–176.

¹⁰ Rupprich II, S. 113.

sagte, sei ein guter Maler »inwendig voller Figur«¹⁰; Dürers früher und großer Erfolg beruhte zu einem wesentlichen Teil auf dieser Erzählkunst. Gestalterische Mittel und Effekte verstärken die Suggestionskraft: Neben der direkten Kontrastierung der Elemente Wasser und Feuer oder dem in Melancholie-Gestus aufgestützten Kopf und der mit einem Finger zugehaltenen Nase beruht die Wirkung der Hiobstafel auch auf der Wiedergabe der mit Schwären bedeckten Haut, für deren Gestaltung Dürer neben Finger und Handballen auch ein aufgespritztes Lösungsmittel einsetzte, um die punktförmigen Hautpusteln zu imitieren (S. 185, Abb. 12c-d).

DANIEL HESS





KAT. 105

Hans Pleydenwurff und Werkstatt, Dreikönigsretabel, um 1460

Bez. auf der Mitteltafel, im Nimbus Mariens: »[SAN]CTA . MARIA . VIRGO . IN[T]EMERATA . IN . PARTV«; auf dem linken Flügel, in den Nimben Mariens, oben: »SANCTA . MARIA . VIRGO . IN[T]EMERATA . IN . PARTV« und unten: »[S]ANCTA . MARIA . VIRGO . IN[T]EMERATA . IN . PARTV«
Malerei auf Holz

Mitteltafel: H. 178,0 cm, B. 129,5 cm;
linker Flügel: H. 178,0 cm,
B. 65,5 cm; rechter Flügel:
H. 178,0 cm, B. 65,0 cm;
Predella: H. 41,0 cm, B. 250,0 cm
Nürnberg,
Kirchengemeinde St. Lorenz

PROVENIENZ: Aus der 1807 abgebrochenen Dominikanerklosterkirche St. Marien in Nürnberg; 1811 auf der Nürnberger Burg; nach 1854 nach St. Lorenz transferiert.

LITERATUR: Carbach 1733, S. 116. – Schwarz 1737, S. 5. – Strieder 1993, S. 59–61, Nr. 42. – Roller/Weilandt 2003. – Oellermann/Oellermann 2005/2006, S. 216. – Suckale 2009, Bd. 1, S. 138–153; Bd. 2, Nr. 47.



KAT. 106

Albrecht Dürer, Anbetung der Könige, 1504

Bez. unten auf dem Stein: »1504«
und Dürer-Monogramm
Malerei auf Holz
H. 100,0 cm, B. 114,0 cm
Florenz, Galleria degli Uffizi,
Nr. 1890.1434

PROVENIENZ: Vermutlich für Kurfürst Friedrich III. von Sachsen gemalt; bis 1603 in der Schlosskirche in Wittenberg; im selben Jahr als Geschenk des Kurfürsten Christian II. von Sachsen in den Besitz von Kaiser Rudolf II. gelangt; 1792 aus der Kaiserlichen

Galerie in Wien im Tausch an die Galleria degli Uffizi übergegangen.

LITERATUR: Tietze/Tietze-Conrat 1928, Nr. 264. - Flechsig II, Nr. 409. - A. 82. - Strieder 1981, S. 296-297, Nr. 395. - Vaisse 1995, S. 76-77, 85-87. - Prinz 1996, Nr. 35. - Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 407-408. - Brinkmann/ Kemperdick 2005, S. 265, 269 (Bodo Brinkmann). - Ausst. Kat. Rom 2007, Nr. IV.6 (Kristina Herrmann Fiore). - Wolf 2010, Nr. K23.

KAT. 107

**Albrecht Dürer, Die
Beweinung Christi, Epitaph
der Nürnberger Familie
Holzschuher, um 1499/1500**

Bez. auf der unteren Ecke des
Leichentuchs: »AD«; Dürer-
Monogramm alt, wohl aber nicht
original
Malerei auf Kiefernholz
H. 150,0 cm, B. 120,6 cm
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum, Nr. Gm 165
(Leihgabe der Bayerischen
Staatsgemäldesammlungen,
München, Nr. WAF 231)

PROVENIENZ: Zum Gedächtnis
für den 1480 verstorbenen Karl III.
Holzschuher wohl für den Chor
von St. Sebald in Nürnberg gestiftet;
vor 1565 in die 1508/1511 neu
erbaute Holzschuher-Kapelle auf
dem Johannisfriedhof in Nürn-
berg verbracht; durch die Erben
des Veit Holzschuher vor 1580 in
Verwahrung genommen und
später nach St. Sebald überführt;
1620 von Christoph Neidlinger
der Nürnberger Patrizierfamilie
Peller verkauft; das Original
wurde durch eine noch in St.
Sebald befindliche Kopie ersetzt;
1816 von Sulpiz Boisserée aus
dem Pellerhaus in Nürnberg er-
worben; 1827 in der Sammlung
König Ludwig I. von Bayern nach-
weisbar; seit 1882 als Leihgabe
der Bayerischen Staatsgemälde-
sammlungen München im Germa-
nischen Nationalmuseum.

LITERATUR: Tietze/Tietze-
Conrat 1928, Nr. W24. – Flechsig I,
S. 395; II, S. 502, Nr. 238. – A. 55. –
Ausst.Kat. Nürnberg 1971, Nr. 589
(Karl-Adolf Knappe). – Löcher
1997, S. 192-197. – Goldberg/
Heimberg/Schawe 1998, Nr. 5. –
Steinrath 2000, S. 13-105. –
Ausst.Kat. Nürnberg 2004, S. 98-
99 (Daniel Hess). – Fritschka
2009. – Hess/Hirschfelder 2010,
Nr. 307. – Wolf 2010, Nr. FW8.





KAT. 108

**Albrecht Dürer, Die
Beweinung Christi, Große
Holzschnittpassion, Blatt 9,
um 1498/1499**

Bez. am unteren Rand
mit Dürer-Monogramm
Holzschnitt

H. 38,9 cm, B. 28,3 cm
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum, Graphische
Sammlung, Nr. St. N. 16672,
Kapsel 1456 (Leihgabe der
Museen der Stadt Nürnberg)

LITERATUR: Tietze/Tietze-
Conrat 1928, Nr. 150. – Flechsig I,
S. 277–280, 447; II, Nr. 202. –
Schoch/Mende/Scherbaum,
Nr. 162. – Ausst. Kat. Tübingen
1959, Nr. 25b (Fritz Zink). –
Ausst. Kat. Bamberg 1961, Nr. 21
(Fritz Zink). – Ausst. Kat. Dresden
1971, Nr. 232 (Rainer Behrends). –
Ausst. Kat. Nürnberg 1971,
Nr. 597.10 (Karl-Adolf Knappe). –
Ausst. Kat. Washington 1971,
Nr. 131 (Jay A. Levenson). –
Strauss 1980, Nr. 60. – Ausst.
Kat. Paris: Dürer 1996, Nr. 57
(Sophie Renouard de Bussierre). –
Ausst. Kat. Schweinfurt/Amberg
1997, Nr. 29 (Erich Schneider). –
Ausst. Kat. London 2002, Nr. 118j
(Giulia Bartrum).

KAT. 109

**Albrecht Dürer, Hiob auf dem
Misthaufen, linker Außenflügel
des so genannten Jabach-Altars,
um 1503/1505**

Malerei auf Lindenholz
H. 96,0 cm, B. 51,5 cm
Frankfurt am Main,
Städel Museum, Nr. 890

PROVENIENZ: Im 16./17. Jahrhun-
dert vielleicht von Everhard III. oder
Everhard IV. Jabach für die Samm-
lung im Kölner Stammhaus der
Familie erworben; vor 1800 durch
den Kanonikus Johann Matthias von
Bors, Eigentümer des Jabachschen
Hofs, veräußert; bis 1807 Eigentum
des Kölner Malers Joseph Hoffmann;
anschließend bei dem in Bonn
ansässigen Kanonikus Franz Pick
nachweisbar; 1819 durch die Erben
Picks an den Koblenzer Domänen-
Inspektor und Notar C. W. Mathieu
verkauft; zwischen 1822 und 1828 in
die Sammlung des Städel-Inspektors
Carl Friedrich Wendelstadt in Frank-
furt am Main gelangt; nach dessen
Tod 1840 in den Besitz des Städel-
schen Kunstinstituts übergegangen.

LITERATUR: Tietze/Tietze-Conrat
1928, Nr. 247. – Flechsig I, S. 385–388;
II, Nr. 339. – A. 72. – Voß 1979. – Strie-
der 1981, S. 294–296, Nr. 391. – Anze-
lewsky 1983, S. 142–161. – Kutschbach
1995, S. 49–64. – Prinz 1996, Nr. 34. –
Goldberg/Heimberg/Schawe 1998,
S. 402–415. – Jacoby 2001. – Preimes-
berger 2001. – Brinkmann/Kem-
perdick 2005, S. 257–272 (Bodo Brink-
mann). – Ausst.Kat. Rom 2007,
Nr. IV.7 (Kristina Herrmann Fiore). –
Wolf 2010, Nr. K22.

KAT. 110

**Albrecht Dürer, Pfeifer und
Trommler, rechter Außenflügel
des so genannten Jabach-Altars,
um 1503/1505**

Malerei auf Lindenholz
H. 94,0 cm, B. 51,2 cm
Köln, Wallraf-Richartz-Museum,
Nr. 385

PROVENIENZ: Im 16./17. Jahrhun-
dert vielleicht von Everhard III. oder
Everhard IV. Jabach für die Samm-
lung im Kölner Stammhaus der
Familie erworben; vor 1800 durch
den Kanonikus Johann Matthias von
Bors, Eigentümer des Jabachschen
Hofs, veräußert; bis 1807 Eigentum
des Kölner Malers Joseph Hoffmann;
1810 im Inventar des Kanonikus
Ferdinand Franz Wallraf in Köln





erwähnt; nach dessen Tod 1824 durch die Stadt Köln erworben und 1861 in das neu eröffnete Wallraf-Richartz-Museum gelangt.

LITERATUR: Tietze/Tietze-Conrat 1928, Nr. 248. – Flechsig I, S. 385–388; II, Nr. 340. – A. 73. – Hiller/Vey 1969, S. 47–53, Nr. 369. – Ausst.Kat. Nürnberg 1971, Nr. 71 (Peter Strieder). – Voß 1979. – Strieder 1981, S. 294–296, Nr. 392. – Anzelewsky 1983, S. 142–161. – Kutschbach 1995, S. 49–64. – Prinz 1996, Nr. 34. – Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 402–415. – Jacoby 2001. – Preimesberger 2001. – Brinkmann/Kemperdick 2005, S. 258, 262–265 (Bodo Brinkmann). – Wolf 2010, Nr. K22.



KAT. 111

Lukas Cranach d.J. (?), Ansicht des so genannten Jabach-Altars, um 1540

Bez. unten rechts, von fremder Hand (?): »AD«

Feder in Braun und Blau, Aquarell und Deckfarben

H. 28,5 cm, B. 21,5 cm

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Nr. KdZ 1282

PROVENIENZ: Im 19. Jahrhundert in der Sammlung Karl Ferdinand Friedrich von Nagler; 1835 von der Königlich-Preussischen Sammlung erworben.

LITERATUR: Ausst.Kat. Berlin 1973, Nr. 43 (Frank Steigerwald). – Anzelewsky 1983, S. 150–151, 156. – Kutschbach 1995, S. 56–60. – Ausst.Kat. Hamburg 2003, Nr. 39 (Werner Schade). – Brinkmann/Kemperdick 2005, S. 263, 266 (Bodo Brinkmann). – Koeplin 2009, S. 31.

Das Mosesfenster

Eines der eindrucksvollsten Zeugnisse für die innovative Auseinandersetzung des jungen Dürer mit den Gestaltungsmöglichkeiten monumentaler Glasmalerei und für den radikalen Bruch mit deren Traditionen ist im Mosesfenster der Jakobskirche in Straubing aus der Zeit um 1500 erhalten geblieben. Die gewaltige, in Form und Farbigkeit überaus plakative Bildkomposition zeigt auf einer Fensterfläche von 24 Feldern nur eine einzige Szene: die Übergabe der Zehn Gebote an Moses durch Gottvater nach dem Zweiten Buch Mose (Ex 24,12 und Ex 34,1-4). In hochmoderner humanistischer Kapitalis gibt die Inschrift der Steintafeln den Beginn eines der in Reimbibeln und Beichtspiegeln des späten Mittelalters weit verbreiteten Merkverses zum Dekalog wieder: VNV(M) C/RE/DE DEV(M) N/E(C IVRES VANA PER IPSVM) [Glaube an den einen Gott und schwöre nicht Eitles bei ihm].

Das Ereignis ist vom Berg Sinai in eine tiefe waldreiche Landschaft mit Quelle und Blick auf eine ferne Gebirgskette verlegt. Die wesentlich auf die vier Grundfarben konzentrierte Farbigkeit zielt auf Fernwirkung wie auch der Verzicht auf jede rahmende und gliedernde Bildarchitektur, die bis dahin zu den gebräuchlichen Kompositionsprinzipien spätmittelalterlicher Glasmalerei gehörte. Im Zugriff vergleichbar ist der um 1496/1498 entstandene Gesamtentwurf für ein Georgsfenster (Kat. 155), für den sich leider kein ausgeführtes Fenster erhalten hat.

Obwohl weder schriftliche Quellen noch eine Signatur die Ausführung durch eine bestimmte Werkstatt belegen, beweisen maltechnische Besonderheiten und die Wahl der Farbgläser, dass das Mosesfenster in der Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel um 1500 entstanden sein muss. Der überaus kühne Entwurf ist nur Dürer zuzutrauen, zu dessen Frühwerk – besonders zu den Holzschnitten der Apokalypse von 1498 (Kat. 122-137) – die unmittelbarsten Bezüge existieren. Dies lässt sich in erster Linie an den raumgreifenden Figuren, dem plastischen Faltenstil der Gewänder und den charaktervollen Gesichtern von Moses und Gottvater festmachen. Doch auch Motive der Naturbeschreibung wie die kleine Quelle mit dem gehöhlten Baumstamm zu Füßen des Propheten, die Zeichnung von Gräsern, Blattpflanzen und Bäumen, die wie an einer Perlenschnur aneinander gereihten Büsche und Bäume im fernen Hintergrund sowie der gewundene, mit Steinen übersäte Weg hin zur Burg sind in ihrer Form charakteristisch für Dürers Werk. Geradezu ein Leitmotiv seiner Bilderfindungen jener Zeit ist der Flammenkranz, der hier das übernatürliche Licht der göttlichen Erscheinung symbolisiert und wiederum gehäuft in acht von 15 Blättern der Apokalypse, in der Marter der hl. Katharina (Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 128) und in der vierten Szene des Benediktzyklus (W. 201) anzutreffen ist. Schließlich spricht das extreme Farbspiel des stimmungsvollen gelb-roten Himmels mit den atmosphärisch in die Ferne gerückten blauen Bergen und den am Horizont düster aufziehenden grau-blauen Wolkenhaufen, das in Dürers frühen Gemälden und Landschaftsaquarellen die engsten Entsprechungen besitzt, entschieden dafür, dass der zeichnerische Gesamtentwurf verbindliche Angaben zur Farbigkeit des Fensters enthalten haben muss.

HARTMUT SCHOLZ



KAT. 169*

Veit Hirsvogel d.Ä.
(Werkstatt) nach Albrecht
Dürer, Moses empfängt die
Gesetzestafeln, um 1498

Bez. auf den Steintafeln:
»VNV[M] C/RE/DE DEV(M)
N/E[C IVRES VANA PER IPSVM]«
Farbiges Hüttenglas,
Schwarz- und Braunlotmalerei
H. 500,0 cm, B. 240,0 cm
Straubing, Kirchenstiftung
St. Jakob, Fenster Lhs. SÜD VII,
1-6a-d

LITERATUR: Meidinger 1787,
S. 16. – Lori 1830, S. 96. – Sieghart
1835, S. 32. – Sieghart 1860, S. 977. –
Sieghart 1862, S. 641–642. – Lotz
1863, S. 499. – Otte 1884, Bd. 2,
S. 765. – Frankl 1912, S. 97. – Ebner
1920, S. 107–114. – Mader 1921,
S. 40–42. – Wentzel 1954, S. 76. –
Schäfer 2002, S. 78. – Stickroth
2005 (2006). – Scholz 2005/2006
(2007). – Schauerte 2007.

* Die Ausleihe des während der
Innensanierung der Straubinger
Jakobskirche ausgebauten Fensters
wurde vom Bayerischen Landesamt
für Denkmalpflege abgelehnt.