

Zu den frühesten Albrecht Dürer zugeschriebenen Arbeiten gehören mehrere Aquarelle,¹ die im zeitlichen Umfeld seiner ersten Venedig-Reise entstanden sind und neben Landschaften auch Bauwerke zeigen.² Nahezu zwei Jahrhunderte lang hat sich die Forschung darum bemüht, anhand der Dürer zugeschriebenen Werke einen stimmigen Lebenslauf des Künstlers zu rekonstruieren, wobei man häufig von vermeintlich gesicherten Vorstellungen hinsichtlich der Lebensstationen sowie von Erfahrungen aus anderen Epochen ausging.³ In der Diskussion der spätestens seit Moriz Thausing⁴ als gesichert geltenden Venedig-Reise spielten die Aquarelle eine zentrale Rolle und wurden zu einer fast tagebuchähnlichen Strukturierung der Reise herangezogen. Dabei ist man nahezu generell von modernen Voraussetzungen ausgegangen, indem man sich Dürer wie einen Worpssweder Künstler des 20. Jahrhunderts mit Feder und Aquarellkasten in der Natur vorstellte.⁵ Kolorit und Lichteffekte der Aquarelle wurden mit bestimmten Jahreszeiten in Zusammenhang gebracht, tatsächlich oder vermeintlich ungenaue Blickwinkel dagegen mit der nachträglichen Komposition der Blätter erklärt und der Widerspruch zwischen beiden Aspekten – hier spontane Arbeit, dort nachträgliche Komposition – nicht aufgelöst.

Es gibt jedoch nur zwei relativ sichere Hinweise auf eine frühe italienische Reise und deren Datierung. Der eine ist ein Satz in einem Brief Dürers aus Venedig von 1506, worin er wohl eine ästhetische Erfahrung zu einem unbekanntem Objekt kommentiert: »daz ding, daz mir vor eilff joren so woll hatt gefallen, daz gefelt mir jcz nüt mer.«⁶ Kurz zuvor hatte er sich anerkennend über den alten Giovanni Bellini geäußert. Allerdings hat Dürer in seinen Briefen durchaus missverständliche Angaben gemacht.⁷ Die entscheidende Aussage ist ohnedies nicht die Zeitangabe von elf Jahren, sondern die Änderung seiner Meinung bezüglich eines Gegenstandes, über den die Forschung ergebnislos spekuliert. Als zweiter Hinweis kommt das Innsbruck-Aquarell (Kat. 101) hinzu, das im Hintergrund ein Baugerüst erkennen lässt. Es gehört zu dem so genannten Wappenturm, der nach den überlieferten Bauinschriften 1496 im Bau war. Der Innsbrucker Forscher Heinrich Hammer hat bereits 1917/1923 darauf hingewiesen, dass auf einem steinernen Fenstergewände im obersten Geschoss des Steinturmes, also unterhalb des steilen Holzhelmes, eine Jahreszahl »1496« den Baufortschritt datiert.⁸ Doch führte ihn dies nicht zur Korrektur der Datierung von Dürers Innsbruck-Ansicht.⁹ Die Autorität der Dürer-Forschung war offenkundig über jede bessere Erkenntnis erhaben.

Dadurch geriet die »Entdeckung«, dass es unter Heranziehung dieses Aquarells für Dürers erste italienische Reise keinen gesicherten Beleg 1494/1495, sondern erst 1496/1497 gibt, zu einer großen Überraschung für die Dürer-Forschung.¹⁰ Als erste Reaktion hat dies zu einer Suche nach Belegen geführt, die zeigen sollten, dass auf dem für die Umdatierung ausschlaggebenden Innsbruck-Aquarell an Stelle des 1495/1497 im Bau befindlichen Wappenturms eventuell auch ein anderes Bauwerk dargestellt sein könnte. Dann hätte man die ältere Auffassung mit der Datierung der Reise 1494/1495 doch beibehalten können. Eine These, wonach Dürer 1494/1495 doch in Venedig war, dies aber in seinem Werk und in Dokumenten keinerlei Spuren hinterlassen hat, ist zwar nicht völlig zu widerlegen, macht aber letztlich keinen Sinn. Ob Dürer von Innsbruck um 1496 – diese Datierung ist eindeutig – weiter nach Venedig gereist ist oder aber nur nach Welschtirol (Trentino), wie Thomas Eser¹¹ vorschlägt, ist für die Datierung der Tirol-Aquarelle unerheblich und gehört nicht zur Fragestellung dieses Beitrags. Die im Zusammenhang mit der vermutlich ersten Reise

G. ULRICH GROSSMANN

Die Architektur im Werk des jungen Dürer

- 1 Die genaue Technik der jeweiligen Blätter ist im Katalogteil vermerkt.
- 2 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Daniel Hess in diesem Band.
- 3 Vgl. dazu den Beitrag von Thomas Eser in diesem Band.
- 4 Thausing 1884, Bd. 1, S. 103–105. Thausing vermutet die Reise allerdings vor der Hochzeit. – Schon Fiorillo (1815–1820, Bd. 2, S. 340 und 343, Bd. 4, S. 281) ging von zwei Italienreisen Dürers aus. – Erstmals verwies auf das Briefzitat von 1506, das später als Beleg für die Venedigreise 1495 gewertet wurde, Christoph Gottlieb von Murr 1781, S. 8. – Vgl. auch Fiorillo 1815–1820, Bd. 2, S. 340.
- 5 Z. B. Garber 1923, S. 15. – Neuerdings schreibt Kristina Herrmann Fiore (2003, S. 31): »Die Landschaftsaquarelle entstanden spontan als Pinselwerk. [...] Die Mehrzahl [...] ist ohne Vorzeichnung direkt mit dem Pinsel ausgeführt.«
- 6 Rupprich I, S. 44.
- 7 In der Familienchronik (Kat. 5) folgt auf die Notiz zur Hochzeit unvermittelt der Hinweis auf die Krankheit seines Vaters (»hochzeit, die was [...] im 1494 jar. Darnach begab sich auß zufall, dass mein vater kranck ward an der ruhr.«, Rupprich I, S. 31), sodass man dies auf 1494 beziehen würde, nicht auf 1502. Unklar ist auch die Beschriftung des Porträts Wolgemut (Kat. 22), zunächst mit Jahreszahl »1506«, dann in »1516« korrigiert.
- 8 Hammer 1923. Eine Vorabpublikation in den Innsbrucker Nachrichten 1917, Sonntagsblatt Nr. 6, konnte nicht überprüft werden.
- 9 Hammer 1952, S. 93.
- 10 Grebe 2006, S. 40–47. – Großmann 2007, S. 227–240.
- 11 Vgl. den Beitrag von Thomas Eser in diesem Band.

- 12 Hoeniger 1936. – Grote 1956. – Zuletzt Herbert Liedl.
- 13 Hoeniger 1936, S. 192–193.
- 14 Zu den älteren Auslegungen der Archivalien vgl. Hoeniger 1936, S. 193, Anm. 26. Für die neuerliche Überprüfung sei Herrn Staatsarchivar Dr. Hans Kramer, Bozen, herzlich gedankt.
- 15 Vgl. etwa Herrmann Fiore 2003, S. 36. – Marx 2008, S. 70.
- 16 Vgl. ausführlich Großmann 2010.
- 17 Zuletzt Ricarda und Karl Oettinger 1986, S. 57–61. – Vgl. auch Felmayer 1972, S. 33. – Felmayer 1986, S. 26–27.
- 18 Hammer 1923 (vgl. auch Anm. 8) – Garber 1923, S. 15, nennt im gleichen Heft den Herbst 1494 als Zeitpunkt für Dürers Aufenthalt in Innsbruck, wobei er sich allgemein auf die Dürer-Forschung beruft.
- 19 Hammer 1952, S. 92–93. Er datiert den Turm im Kern aber in die Jahre um 1465.
- 20 Offenbar hat Karl Oettinger in einem Manuskript (vor 1981) die angebliche Quelle genannt, Werkner 1981, S. 103, hat sie übernommen und Ricarda Oettinger unter Verweis auf ihren verstorbenen Mann in den Band der Kunsttopographie aufgenommen: Oettinger/Oettinger 1986, S. 17, S. 59 und Anm. 36 unten. Das »Raitbuch 1494« wird ohne Seiten- bzw. Datumsangabe genannt. Im Weiteren verweisen beide zu Recht darauf, dass der Turm bis zu den Konsolen des auskragenden Geschosses erhalten und lediglich durch den Rundturm des 18. Jh. umkleidet ist. Ricarda und Karl Oettinger bilden die nordwestliche Erkerkonsole ab. Tatsächlich ist auch eine der östlichen Erkerkonsolen erhalten (siehe schon Redlich 1886; eigener Befund 2009). Allerdings war der Vorgängerturm, der Sagenturm, in herzoglichem Besitz, und bereits eine Baumaßnahme von 1465 ist in den herzoglichen Akten dokumentiert, nicht in den städtischen.
- 21 Redlich 1886 und Hammer 1952, S. 93, haben die Jahreszahl 1496 auf dem Kupferstich gesehen. Auch Werkner 1981 nennt die Jahreszahl, erkennt jedoch nicht, was sie für das Innsbruck-Aquarell Dürers bedeutet, das er abbildet.
- 22 Hierzu bes. F. v. Wieser 1897, S. 308–309, im dort erwähnten Manuskript eines Anton Roschmann die Inschriften ausdrücklich zitiert.
- 23 Entgegen der ursprünglichen Annahme des Verfassers hat eine

nach Venedig – oder allgemeiner: Dürers erster Italien-Reise – stehenden Aquarelle zeigen Bauwerke und Landschaften zwischen Innsbruck und Trient. Man hat aus ihnen einen möglichen Reiseseweg erschlossen.¹² In Süd- und Welschtirol wurden in den letzten 100 Jahren sogar an einigen Stellen Gedenksteine und -tafeln errichtet. Die erhaltenen Aquarelle betreffen jedoch nicht den gesamten Streckenverlauf zwischen Nürnberg und Venedig, sondern konzentrieren sich auf den Bereich zwischen Innsbruck und dem südlichen Trentino. Eine stringente Reiseroute lässt sich aus ihnen definitiv nicht herleiten, und alle Begründungen für eine Abweichung von der direkten Route (so etwa die These eines Etschhochwassers als Begründung für den beschwerlichen Weg durch das Cembratal) gehen unterschwellig davon aus, dass sich Dürer eigentlich gar nicht für den Weg, sondern nur für das Ziel interessiert hätte. Doch warum sollte er dann die Aquarelle – beziehungsweise die entsprechenden Vorstudien – gezeichnet haben? Insgesamt sind die Thesen zur Reiseroute nur sehr dürftig gesichert.

Das Etschhochwasser vom Oktober 1494 ist ein typisches Beispiel für die irreführende Biografisierung des Dürer-Werks und für die nachhaltige Wirkung einer auf Tagesgenauigkeit angelegten Rekonstruktion der Reiseroute. Kurz nach Bekanntwerden der Identifizierung der Aquarelle zum Cembratal hatte Karl Theodor Hoeniger 1936 die Forschungsergebnisse zur Reise Dürers minutiös zusammengefasst und um die chronikalischen Nachricht ergänzt, der zufolge am 24. Oktober 1494 ein Hochwasser das Etschtal versperrt habe.¹³ Dürer müsse sich daher am selben Tag unmittelbar vor Salurn befunden und mit der Reisegruppe den Umweg angetreten haben. Eine neuerliche Überprüfung der in Innsbruck liegenden Handschriften der Bozner Chronik und der landesfürstlichen Schriften kann lediglich eine Etschtalüberschwemmung im Oktober 1494 bestätigen, diese jedoch nicht auf den Tag genau datieren.¹⁴ Die Instrumentalisierung des Etschhochwassers zur Erklärung der Reiseroute Dürers ist daher folglich höchst verfänglich.¹⁵

Im Folgenden soll keine neue These über eine Reise oder eine Reiseroute aufgestellt, sondern die Behandlung des Themas »Architektur« durch Dürer näher beleuchtet werden, zunächst am Beispiel der Tiroler Aquarelle, anschließend anhand anderer Werke Dürers. Ausgangspunkt sind baugeschichtliche Überlegungen. Die historische Bauforschung fragt nach dem Alter, der Entwicklung und Funktion einzelner Bauwerke und nutzt zu allererst das Bauwerk selbst als Quelle. Ein wesentlicher Aspekt ist dabei die Bautechnik, also die Entstehung eines Bauwerks.¹⁶ Hierüber geben neben der gebauten Architektur auch Architekturdarstellungen nähere Auskunft, die in Dürers Werk eine wichtige Rolle spielen und im Folgenden erstmals auf ihren baugeschichtlichen Aussagewert hin untersucht werden sollen.

DIE INNSBRUCK-AQUARELLE

Das bereits erwähnte kleinformatige Blatt mit der Gesamtansicht Innsbrucks (Abb. 1, Kat. 101) zeigt im Hintergrund der Stadtdarstellung einen steil aufragenden Turm mit einem Baugerüst. Die Innsbrucker Lokalforschung¹⁷ hat diesen Turm als den so genannten »Wappenturm« identifiziert, was von der Dürer-Forschung anerkannt wurde. Dennoch ist die Datierung nochmals zu überprüfen. Erstmals äußerten sich F. v. Wieser 1897 und Otto Redlich 1907 zum Wappenturm, ohne ein Baujahr 1494 zu erwähnen. Heinrich Hammer verwies 1923 auf Dürers Reise um 1495 und die bildlich überlieferte Bauinschrift am Wappenturm von 1496.¹⁸ Erstmals erwähnte Hammer 1952 einen Brand des Vorgängerturms im Jahre 1494, jedoch ohne Quellenangabe.¹⁹ Werkner sowie Karl und Ricarda Oettinger übernahmen diese Mitteilung und fügten einen Quellennachweis hinzu, nämlich die Raitbücher der Stadt Innsbruck.²⁰ Bereits 1886 hatte O. Redlich die Jahreszahl »1496« auf

dem Kupferstich mit dem Wappenturm von Salomon Kleiner bemerkt,²¹ F. v. Wieser machte 1897 deutlich, dass die auf dem Stich gezeigten Inschriften sogar mit dem Fernglas überprüft worden waren und er als eine genaue Dokumentation der Turmfassade gelten kann.²²

Die – für das Dürer-Aquarell unerhebliche – Überlieferung eines Turmbrandes 1494 ist also zweifelsfrei gesichert, eine diesbezügliche Quelle im Raitbuch von 1494 sogar unwahrscheinlich, da es sich um ein Rechnungsbuch und zudem auch noch ein solches der Stadt und nicht des Herzogs handelt.²³ Die Jahreszahl »1496« ist damit die einzig sicher überlieferte Baudatierung des Wappenturms. Sie befand sich am Fenstersturz des obersten Massivgeschosses – und zwar im steinernen Fenstersturz, nicht im Putz.²⁴ Daher kann das von Dürer gezeigte Baugerüst für den steilen Helm erst im fortgeschrittenen Jahr 1496 oder im Frühjahr 1497 errichtet worden sein, und zu dieser Zeit dürfte Dürer den fraglos beeindruckenden Gerüstbau gesehen haben. Nachdem der Forschung klar geworden war, dass der Wappenturm seinen hölzernen Helm erst in diesem Zeitraum erhalten haben kann, wurde in Diskussionen die Frage aufgeworfen, ob der im Bau befindliche Turm nicht auch der der damaligen Stadtpfarrkirche (heute Dom) sein könne. Für den Kirchturm gibt es keine gesicherten Baudaten; abgebildet ist er unter anderem in einem Exemplar des Schwazer Bergbuchs.²⁵ Er stand allerdings links (nördlich) des Domes, während der im Bau befindliche Turm auf den Dürer-Aquarell rechts zu sehen ist, und zwar mit so großem Abstand, dass auch ein Verschieben der Perspektive des Zeichners den Standort nicht erklären könnte. Der im Aquarell sichtbare Turm kann somit nur der Wappenturm sein. Die Datierung dieses Blattes – beziehungsweise der vorausgehenden Zeichnung – auf 1496/1497 ist damit eindeutig.

Neben der Diskussion um den Wappenturm ist ferner die Frage des Blickes auf die Stadt Innsbruck von Bedeutung. Spätestens seit der Dissertation Hermann Lebers wird diskutiert, ob einige der Dürer-Aquarelle aus mehreren Blickwinkeln zusammengesetzt sind; Leber hatte dies vor allem am Beispiel von Arco untersucht.²⁶ Für das Innsbruck-Aquarell gilt dies jedoch nicht. Gegenüber dem östlichen Stadtgraben wurde auf der nördlichen Innseite um 1970 eine »Aussichtskanzel« gebaut, die – wenn auch zufällig – exakt den Standort Dürers markieren dürfte, vom dem aus er die Vorzeichnung des Aquarells geschaffen haben muss. Von dieser Stelle aus sind der nordöstliche Stadtturm (inzwischen durch ein historistisches, größeres Wohnhaus ersetzt), die Mauerflanke, das Innufer und ganz rechts der Innübergang einzusehen,²⁷ ebenso die Pfarrkirche, deren Barockfassade den ursprünglichen Treppengiebel ersetzt, schließlich weit rechts der Rathausturm, alle ohne einen Sprung in der Perspektive, lediglich im Verhältnis der Höhe zur Breite zusammengezogen. Dass man den Wappenturm nicht sieht, liegt einerseits an der zwischenzeitlich höher gebauten Häusergruppe am Innufer und andererseits daran, dass der hohe Spitzhelm, der die Stadt weit überragte, ja schon 1526 abgebrochen worden war. Mit den beiden Aquarellen »Schlosshof mit Wolken« (W. 68, Hofburg in Innsbruck nach Norden) und »Schlosshof ohne Wolken« (W. 67, Hofburg in Innsbruck nach Süden) hat sich die Forschung bereits in den 1920er Jahren auseinandergesetzt. Die Identifizierung mit Innsbruck gelang damals überzeugend Moritz Dreger.²⁸ Der Verfasser dieses Aufsatzes hat die Hofansichten zuletzt 2007 behandelt.²⁹ Hinsichtlich der Identifizierung konnte dabei eine neue These zum Fehlen des Turmhelms in der Hofansicht nach Süden geäußert werden: Wenn die Innsbruck-Ansichten zu einer Reise gehören und diese sich über mehrere Monate hinzog – was sich so durch andere Dokumente weder beweisen noch widerlegen lässt –, können die Hofansichten zu einem Zeitpunkt entstanden sein, als der

Abb. 1

Albrecht Dürer: Innsbruck von Norden (Detail), Wasser- und Deckfarbenmalerei, ca. 1496/1497 (?), vgl. Kat. 101



nochmalige Durchsicht der Raitbücher in Innsbruck, gemeinsam mit Anja Grebe, keinen Hinweis auf einen Brand 1494 ergeben, später hat auch Peter Strieder die Bücher mit dem gleichen Ergebnis durchgesehen.

²⁴ Möglicherweise wurde nur der obere Teil des Turms um 1496 errichtet, wie schon Hammer 1952, S. 93, vermutet. Für die Wappenbemalung ist eine gemalte Jahreszahl »1499« auf dem gleichen Stich überliefert.

²⁵ Ettenhartscher Codex (Innsbruck, Ferdinandeum, Nr. F 4312). – Felmayer/Schmid/Schneider 1994, S. 8–10.

²⁶ Leber 1988. – Herrmann Fiore 2003, S. 29.

²⁷ Heute (2011) sieht man von der Aussichtskanzel auf einen wild wuchernden Baum, die Aufnahmen des Verfassers entstanden daher seitlich dieser Stelle.

²⁸ Dreger 1924 (mit der Diskussion zu Mitius 1922).

²⁹ Großmann 2007, S. 10.

Wappenturm noch keinen Helm besaß und aufgrund der Perspektive somit überhaupt nicht zu sehen war, also vor Sommer/Herbst 1496.

Eine bisher offene Frage bezieht sich auf die Verwendung von Motiven der Zeichnungen, die dem Aquarell vorausgegangen sein müssen. Motive der Innsbruck-Ansicht (übrigens ebenso der Trient-Ansicht) finden sich in Dürers Kupferstich des hl. Antonius von 1519³⁰ wie auch bereits auf seinem in Venedig geschaffenen »Rosenkranzfest«. Soweit Trient-Darstellungen dort Verwendung finden, könnte man auf den Gedanken kommen, die entsprechenden Zeichnungen (und damit auch das Aquarell) auf die zweite Venedig-Reise zu datieren, doch bei Innsbruck geht dies nicht. Das jüngst technologisch sehr gründlich untersuchte »Rosenkranzfest« zeigt zwar erhebliche Fehlstellen, doch gehören Teile der Stadtansicht neben dem Selbstporträt Dürers zur ursprünglichen Malerschicht und sind auch bereits in der Unterzeichnung angelegt.³¹ Dürer muss also entsprechende Unterlagen in Venedig zur Verfügung gehabt haben.³² Letztlich bedeutet dies, dass er die Zeichnungen mitgenommen haben müsste oder aber Trient auf der zweiten Reise nochmals skizzierte.

DIE TRIENT-AQUARELLE

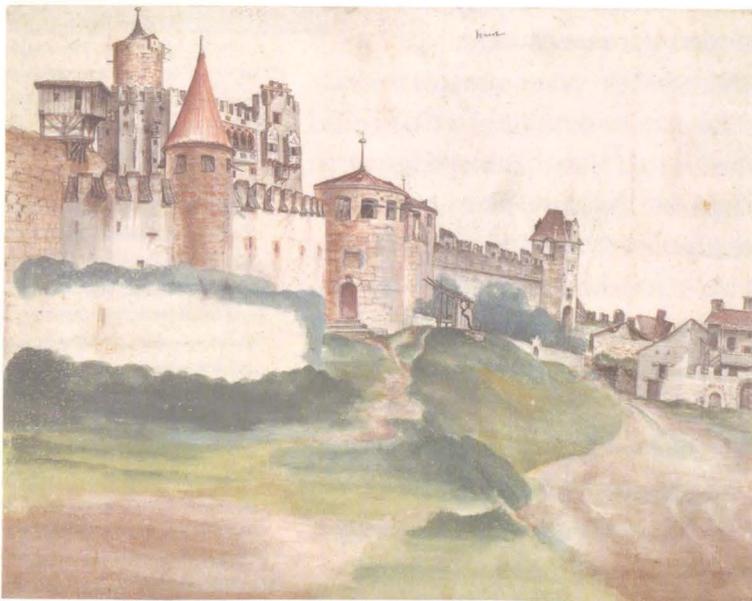
Die drei Trienter Aquarelle, die Gesamtansicht der Stadt von Norden (Kat. 104), der Nahblick auf die Burg von Norden (W. 95, Abb. 2) und der Blick über die Etsch auf den »Dosso di Trento« (W. 97, Abb. 3) lassen sich nicht nur einwandfrei identifizieren, auch die Lokalisierung von Dürers Standort gelingt, je nach der heutigen baulichen Situation, mitunter fast meteregenau.

Die »Stadtansicht von Trient« (Kat. 104) ist von einem etwas höher gelegenen Standpunkt aus gesehen und spiegelt die topografische Erscheinung der Stadt klar wieder. Der Standort dieses Blattes ist wegen der historistischen Überformung der Randbereiche der Stadt allerdings nicht

mehr exakt festzulegen, grundsätzlich aber auf der leicht erhöhten Terrasse im Norden der Altstadt lokalisierbar; markanteste Unterschiede sind die Neubebauung der Vorstadt und die Verlegung der Etsch Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Darstellung der Einzelheiten ist teilweise etwas vergrößert. Man sieht die gesamte Stadtmauerfront von der Burg über die Porta Germanica bis zur Etsch und jenseits davon den Ansatz des Dosso di Trento. Dem Bauhistoriker fällt ein kleines Detail auf: Auf der Mantelmauer des Bergfrieds steht ein Schwenkkran, der zum Bauen, eventuell aber auch zum Materialtransport unabhängig von Baumaßnahmen genutzt worden sein kann. Er befindet sich ein wenig rechts vom Ansatz der Stadtmauer an die Burg. Die gleiche Stelle zeigt das Aquarell mit dem Nahblick auf die Burg von Norden (Abb. 2), diesmal jedoch ohne

Schwenkkran. Über die Ursache dieser Modifikation – ungenaue Wiedergabe oder zeitliche Differenz – kann man nur spekulieren. In der bedeutenden Bischofsresidenz Trient muss man zwar auch zwischen 1490 und 1510 mit Baumaßnahmen rechnen, doch sind diese weder durch Inschriften überliefert, noch kennen wir archivalische Belege. Der von Dürer dargestellte bauliche Zustand war grundsätzlich bereits um 1475 erreicht worden (»venezianische« Loggia) und wurde erst ab 1530 deutlich verändert (Magno Palazzo).³³

Abb. 2
Albrecht Dürer: *Castello del Buonconsiglio in Trient* (Nahblick auf die Burg von Norden), Wasser- und Deckfarbenmalerei, ca. 1496/1497 (?). London, The British Museum, Nr. 1895,0915.975



³⁰ Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 87, S. 214–215.

³¹ Ausst. Kat. Prag 2006.

³² Třeštitk/Sefců 2006, S. 272.

³³ Riedmann/Grebe/Großmann 2007.



Der »Nahblick auf die Burg von Norden« (Abb. 2) ist etwa von jener Stelle aus gesehen, an der sich heute der Bürgersteig vor der Grundschule an der Torre Verde befindet, also mittig zwischen Burg und Grünem Turm. Von hier aus stimmen die Teile des Wohnbaues, der »venezianischen« Loggia und der weiteren Bauten auf dem Aquarell mit dem heutigen Bestand überein. Nur die Ringmauer der Burg ist um 1530 etwas höher geworden.

Das dritte Aquarell zeigt den »Dosso di Trento« (Abb. 3), eine rund 100 Meter über der Stadt aufragende, allseits abfallende Erhebung auf der Westseite der Etsch gegenüber der Altstadt. Die topografische Situation hat sich im 19. Jahrhundert grundlegend geändert, da die weite Etschschleife entlang der nördlichen Stadtmauer Trients abgeschnitten und der Fluss näher an den Dosso gelegt wurde. Die Etsch fließt heute nicht mehr von Osten auf die Kirche S. Apollinare zu, sondern von Nord nach Süd fast geradlinig an ihr vorbei. Mit der Baumaßnahme sollte Platz für den Bahnhof gewonnen werden. Das Aquarell zeigt im Mittelgrund die von einer Kirchhofmauer umgebene Kirche S. Apollinare mit einem mit Zinnen versehenen Gebäude links und dahinter Wohnbauten der vorstädtischen Siedlung Borgo di Piedicastello. Auf dem Dosso finden sich drei Ruinen: rechts oben Mauerreste einer kaum zu identifizierenden frühchristlichen Kirche, links oben ein turmartiges Bauwerk und auf halber Höhe ein Gebäude mit einem Tor, vielleicht ein Torhaus. An der Darstellung der Kirche ist bemerkenswert, dass sie bis auf zwei Details mit dem heutigen Zustand übereinstimmt: Der Turm ist bei Dürer abgeschrägt, heute aber zeltförmig aufgeführt, was auf eine Erneuerung schließen lässt. Außerdem war die Ostwand vor der Zufügung des Chores im 19. Jahrhundert offenbar gerade geschlossen.

Abb. 3
Albrecht Dürer: Dosso di Trento,
Wasser- und Deckfarbenmalerei,
ca. 1496/1497 (?). Bremen,
Kunsthalle, Nr. 81/306

DIE AQUARELLE VOM CEMBRATAL, VON ARCO UND SEGONZANO

Ein Aufenthalt Dürers im Cembratal kann als sicher gelten, da die Gesamtansicht des »welsch pirg« (W. 99, S. 27, Abb. 3) eindeutig den Blick vom Dorf Cembra auf das nordöstliche Cembratal zeigt; von hier sieht man auch bereits die Burg Segonzano im Tal liegen. Was Dürer an diesem Blick gereizt hat, ist unklar, betrachtet man zum Vergleich die Felslandschaften um Arco. Aus heutiger



Abb. 4
Albrecht Dürer: Ansicht von Arco, Wasser- und Deckfarbmalerei, ca. 1496/1497 (?). Paris, Musée du Louvre, Nr. 18579

Sicht würde man sagen, wer die steilen Felswände um Arco gesehen hat, zeichnet nicht mehr das Cembratal. Leber möchte im »welsch pirg« zwei rund 50 Meter auseinander liegende Standorte ausmachen,³⁴ doch ist dies angesichts des weiten Landschaftsausschnittes vielleicht eine zu moderne und durch die Fotografie geschulte Sehweise.

Weitaus schwieriger als die Identifizierung des Tales ist die der beiden Ansichten der Burg, da das Bauwerk durch Umbau und Einsturz erheblich verändert wurde. Während die topografischen Gegebenheiten Segonzano entsprechen, weichen die heutigen baulichen Einzelheiten erheblich ab. Das Berliner Blatt (Kat. 102) dürfte die Ansicht von Westen zeigen, also vom Talgrund unterhalb von Segonzano aus, das Blatt mit der Burg von Norden und dem Fluss im Vordergrund (Kat. 103) dagegen vom Bereich der heutigen Flussbrücke aufgenommen worden sein.

Am Beispiel der Arco-Ansicht (W. 94, Abb. 4) begründet Leber ausführlich seine These eines aus mehreren Perspektiven zusammengesetzten Bildmotivs.³⁵ Hier stellt sich

die Frage, was unter einer solchen Komposition zu verstehen ist, ein zusammengesetzter Blick auf ein Motiv oder die Hinzufügung eines zweiten Bildmotivs als in das Bild eingefügtes Detail. Das Hauptmotiv, den Burgberg, hat Dürer überhöht, doch für die Ansicht ist nur ein einziger Standort auszumachen, etwas oberhalb der Via Francesco II Borbone. In dieses Bild sind Felsdetails übernommen, die von einer anderen Stelle herrühren, nämlich von einem Felsen unmittelbar nördlich des Burgberges. Dürer hat das charakteristische Felsgesicht seitenverkehrt und im Winkel verdreht in sein Arco-Aquarell eingearbeitet, der Felsrücken mit der Burg Arco selbst ist jedoch nur von einer Perspektive aus betrachtet und das eingearbeitete Detail stammt von ganz anderer Stelle. Dass das Arco-Bild aus mehreren Perspektiven zusammengesetzt sei, wäre somit eine missverständliche Verkürzung der Arbeitsweise des Künstlers. Vielmehr hat er in ein einziges zentrales Bildmotiv Details von anderer Stelle eingefügt. Dürer ging es offensichtlich nicht um die Dokumentation des Landschaftsbildes, sondern um ein Kunstwerk, das er aus verschiedenen, vor Ort erstellten Skizzen komponierte.

KLAUSEN UND DER NEMESIS-STICH

Der undatierte Nemesis-Kupferstich (Kat. 153) zeigt die geflügelte Schicksalsgöttin auf einer Kugel über einem Wolkenband. Das untere Bilddrittel besteht aus einer Stadtansicht, die bereits 1899 von Berthold Haendcke als (druckbedingt seitenverkehrte) Ansicht der Stadt Klausen identifiziert worden war (Abb. 5).³⁶ Diese Identifizierung wird durch eine Darstellung Klausens im Innsbrucker Exemplar des Schwazer Bergbuchs erleichtert, da der den heutigen Eindruck bestimmende Berg-



fried dort sowie bei Dürer kaum herausgehoben erscheint.³⁷ Der Standort von Dürers Ansicht befindet sich südlich von Klausen, leicht unterhalb der Mündung des Thinnebachs, genauer am alten Fußweg nach Lajen, heute ein Wanderweg oberhalb der Autobahn, kurz vor dem Beginn des Straßentunnels ins Grödner-tal.³⁸ Obwohl jüngst immer wieder das Gegenteil behauptet wurde, ist die Ansicht nur von einem einzigen Standort aus gezeichnet.³⁹ Sie zeigt alle markanten Gebäude, Kloster Säben, Burg Branzoll sowie die Stadtfront am Eisack aus dem gleichen Blickwinkel und eben nicht

aus unterschiedlichen Perspektiven, die sich bei zwei Standorten ergeben würden.

Allerdings erscheint die Ansicht im Stich gestalterisch auseinandergezogen: Vom Standort aus stimmen die Achse von Burg Branzoll und Säben weitgehend, auch der Blick in beide Täler und auf die Klausener Pfarrkirche passen, der Ort ist jedoch insgesamt zur Seite (im Kupferstich spiegelverkehrt nach links) verschoben. Dadurch gelangen die Pfarrkirche und die Eisackbrücke in die Bildmitte. Unabhängig von der künstlerisch veränderten Ansicht der Stadt ist der Kupferstich sehr detailreich und hinsichtlich der identifizierbaren Gebäude genau: Dies gilt etwa für die Pfarrkirche, die Brücke daneben sowie die Ansicht der Burg Säben, von der das einfache Tor in der Ringmauer sowie der benachbarte Turm deutlicher zu erkennen sind als im Schwazer Bergbuch.

Hinsichtlich der Datierung muss man vor Ringschlüssen warnen. Auf Grund der Kenntnis der relativ zahlreichen Aquarelle aus Tirol wird gerne davon ausgegangen, dass es auch ein Klausen-Aquarell gegeben haben müsse. Da die Aquarelle der ersten Italien-Reise Dürers zugeordnet werden, wird somit auch auf eine Entstehung eines Klausen-Aquarells Mitte der 1490er Jahre geschlossen. Doch Dürer hat zweifellos nirgendwo mit dem Aquarellkasten gesessen, sondern Zeichnungen angefertigt, wie er dies auch auf der späteren Reise in die Niederlande tat. Zu Recht setzt daher Rainer Schoch für den Nemesis-Kupferstich eine Zeichnung voraus, für deren Datierung jedoch ein genauerer Anhaltspunkt fehlt.⁴⁰

PUPILA AUGUSTA

In der Zeichnung »Pupila Augusta« (Kat. 151) ist im oberen Bilddrittel ein Berg mit einer Stadtansicht festgehalten (Abb. 6). Die namensgebende Figur wurde offenbar nach einem italienischen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts kopiert.⁴¹ Schon Winkler stellte fest, dass die Stadtansicht aus den Aquarellen (oder entsprechenden Vorzeichnungen) zu Innsbruck und Trient übernommen und neu kombiniert wurde. Der markante Wohnturm links erinnert allerdings an den Fünfeckturm der Nürnberger Burg und ist offenbar aus einer Darstellung des Seitenflügels vom Straubinger Altar Michael Wolgemuts kopiert, der 1489 für die Nürnberger Dominikanerkirche fertiggestellt wurde.⁴² Er zeigt im Hintergrund der Präsentation Jesu im Tempel den Fünfeckturm und den Luginsland noch ohne die Kaiserstallung zwischen beiden (S. 37, Abb. 3). Dürer kann sowohl den Altar

Abb. 5
Albrecht Dürer: *Nemesis (Detail)*,
Kupferstich, ca. 1500/1502,
vgl. Kat. 153

Abb. 6
Albrecht Dürer: *Pupila Augusta (Detail)*,
Federzeichnung,
ca. 1496/1498 (?), vgl. Kat. 151

³⁴ Leber 1988, S. 271.

³⁵ Leber 1988, S. 21–59.

³⁶ Haendcke 1899.

³⁷ Vgl. Bitschnau 1977, bes. S. 114 und 118 (Innsbruck, Ferdinandeum, Nr. Cod. dip. 856). Von diesem Exemplar wurde ein Nachdruck herausgegeben (Winkelmann 1956). – Die Klausen-Ansicht ist ebenfalls abgebildet in Moser 1992, S. 14–15.

³⁸ Landstraße 242d und Abzweig des Wanderwegs 5 (vgl. Kompass-Wanderkarte, Blatt 54, Bozen). Die Ausschilderung weist zwar nach Lajen, die Straße selbst führt jedoch an Lajen vorbei nach St. Ulrich. Der Wanderweg geht hingegen über Albions nach Lajen, er dürfte größtenteils der mittelalterlichen Wegeverbindung folgen.

³⁹ So Herbert Liedl gegenüber dem Germanischen Nationalmuseum, vgl. den Beitrag von Daniel Hess in diesem Band.

⁴⁰ Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 33.

⁴¹ Abgebildet in White 1971, S. 74.

⁴² Zur Datierung siehe Schmitt 2000, S. 733. Der Seitenflügel wurde schon in der Dürer-Ausstellung 1928 im Germanischen Nationalmuseum präsentiert. – Vgl. auch Seibold 1928, S. 320.



selbst noch in Nürnberg als auch Vorzeichnungen dazu in der Wolgemut-Werkstatt gesehen haben. Auffällig ist in der Zeichnung ferner das Gebäude am Wasser mit dem polygonalen Abschluss und dem benachbarten Wohnturm rechts am Rand, für das bisher keine Vorlage gefunden wurde.

Bezüglich der Zuschreibung ist auf eine für Dürer eher untypische – sieht man von Entwürfen für Holzschnitte und Glasfenster ab –, ganz einheitliche Strichstärke in dieser Zeichnung hinzuweisen.⁴³ Vergleicht man sie mit dem schon erwähnten Antonius-Stich von 1519, der seitenverkehrt die gleiche Stadtansicht zeigt, kommt der Verdacht auf, die Zeichnung könnte nach diesem Stich kopiert worden sein und nicht von Dürer selbst stammen. Der Stich macht indes deutlich, dass Dürer lange nach dem Entstehen seiner Städtezeichnungen und -aquarelle diese noch als Material verwendete. Andererseits weist, wie schon erwähnt, das »Rosenkranzfest« im Hintergrund die gleiche Stadtansicht auf, auch wenn dort an der linken Seite deutliche Unterschiede auszumachen sind: Der Wohnturm (alias Fünfeckturm) ist im Gemälde kleiner und weiter abgerückt, der über Eck gestellte quadratische Turm der Pupila-Zeichnung auf halber Berghöhe zwischen Wohnturm und oberster Baugruppe erscheint im Gemälde rund und nur mit einer niedrigeren Mauer umgeben, also deutlich weiter von dem Vorbild der Trient-Zeichnung / dem Trient-Aquarell entfernt, als dies für die Pupila-Zeichnung und den Antonius-Stich gilt. Vielleicht war eine Kompositionsskizze für das »Rosenkranzfest« das Ausgangswerk, das dann 1519 für den Stich wiederverwendet wurde und in der Pupila-Zeichnung einen geschickten Kopisten fand.

DIE AQUARELLE HALLERSTEG UND DRAHTZIEHMÜHLE IN NÜRNBERG

Das mit der Feder und teilweise mit dem Lineal gezeichnete⁴⁴ und anschließend aquarellierte Blatt mit dem Hallersteg (W. 223) zeigt den Steg an der Innenseite des Hallertors sowie die mit zwei Bögen die Pegnitz überspannende Stadtmauer mit Fronveste über dem südlichen Wasserlauf, den Schlayer-turm und den breiteren Brückenbogen über dem nördlichen. So skizzenhaft das Bild auch ist, das Baumaterial, selbst die Fugenrichtung der nur teilweise durch den Holzsteg verdeckten Brückenbögen sind korrekt wiedergegeben; selbst die Holzverbindungen des Stegs sind partiell zu erkennen.

Dürers Ansicht setzt einen erhöhten Standort voraus, vielleicht hat er den kleinen Henkerturm in der Mitte des alten Pegnitzübergangs genutzt. Dadurch konnte er über die Stadtmauer blicken. Rechts über der Mühle ist der schlanke Neutorturm der Stadtmauer zu sehen, oberhalb des rechten Endes des »Trockenstegs« eine gotische Kapelle, bei der es sich nach Matthias Mende um die als Ruine erhaltene, im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigte Kapelle des Heilig-Kreuz-Pilgerspitals an der Johannisstraße handelt.⁴⁵ Auch hier gibt es keinen Hinweis auf einen Blick von zwei Standorten aus. Anhaltspunkte zur Datierung des Blattes sind die Bauzeiten der abgebildeten Gebäude: Die Fronveste war 1494 vollendet, eine Datierung des Blattes um 1496, wie Mende sie vorschlägt – allerdings noch in der Annahme, dass Dürer soeben aus Venedig zurückgekommen sei –, wäre also durchaus möglich.

Sowohl der Drahtziehmühle (Kat. 100) als auch der Großweidenmühle (Kat. 192), also dem westlich der Altstadt gelegenen Mühlenkomplex, widmete Dürer jeweils ein Aquarell. Hinsichtlich der Landschaft der »Drahtziehmühle« äußerte Leber die plausible Vermutung, dass der bergige Hintergrund nicht von der Hangkante in St. Johannis, sondern von der Terrasse bei der Kaiserburg aus gesehen worden sein muss.⁴⁶ Allerdings ist der Gegenbeweis nicht anzutreten, da vom ursprünglichen und heute noch gut zugänglichen Standort des Dürer-Aquarells aus die Bebauung des 20. Jahrhunderts den Blick auf den Horizont verstellt. Die Richtigkeit von Lebers Vermutung vor-

⁴³ Für den freundlichen Hinweis danke ich Anja Grebe, Fürth/Bamberg.

⁴⁴ Freundlicher Hinweis von Anja Grebe.

⁴⁵ Ausst. Kat. Wien 2003, S. 190.

⁴⁶ Leber 1988, S. 242–243.

⁴⁷ Helm 1940 und 1978.

⁴⁸ Bedal 1997.

ausgesetzt, handelt es sich beim Blick auf die Drahtziehmühle aber ebenfalls nur um eine einzige Perspektive, der lediglich ein anderer Hintergrund hinzugefügt wurde.

DIE BAUERNHÖFE

Lässt sich der bauliche Bestand der Städte aus der Zeit um 1500 an erhaltenen oder bildlich überlieferten Bauensembles noch nachvollziehen, gilt dies für den ländlichen Bereich nicht. Dennoch besitzen mehrere Darstellungen von Hofanlagen und landwirtschaftlichen Gebäuden von Dürers Hand Quellenwert für das historische Aussehen mittelfränkischer Bauernhäuser. Erstmals hatte sich der vormalige Sammlungsleiter für Volkskunde am Germanischen Nationalmuseum, Rudolf Helm, 1940 ausführlicher mit den Nürnberger Dürer-Aquarellen auseinandergesetzt.⁴⁷ Spätestens Konrad Bedal gelang es nachzuweisen, dass die Aquarelle Dürers aus dem Nürnberger Umland tatsächlich Bauernhäuser des späten Mittelalters in grundsätzlich glaubwürdiger Weise abbilden, da das Freilandmuseum Bad Windsheim entsprechende Bauten genauer untersuchen und teilweise auch rekonstruieren konnte.⁴⁸

Ein besonders interessantes Blatt ist hierbei der Kupferstich »Der verlorene Sohn« (Abb. 7, Kat. 144). Es zeigt mit frappierender Detailgenauigkeit in der oberen Bildhälfte die Ansicht eines Dorfes mit typisch fränkischen Bauwerken. Ob es sich um eine Phantasieansicht aus Versatzstücken oder um das Abbild eines realen Dorfes handelt, liegt jenseits aller Beweisbarkeit. Zwei große Bauernhöfe rahmen eine Straße ein, ihre Gebäudeumrisse – links ein Haus mit steilem Walmdach, rechts eines mit tief heruntergezogenem Dach und einer Einfahrt unter der Traufe – entsprechen spätmittelalterlichen Hausbefunden aus Franken. Die Straße führt auf mehrere massive Giebel zu und scheint nach links abzubiegen. Die Bebauung grenzt dort an eine Geländestufe; weiter oberhalb



Abb. 7
Albrecht Dürer: *Der verlorene Sohn* (Detail), Kupferstich, ca. 1496, vgl. Kat. 144



sieht man rechts eine Kirche mit einem (etwas zu) großen rundbogigen Giebelfenster, also einem Westfenster, das damals relativ modern gewesen sein muss. Links zwischen den Häusern erkennt man eine Zinnenmauer. Topografisch sind diese Bauten einander jedoch nicht klar zuzuordnen. Ob es sich links um einen Herrenhof handelt – der Ansatz eines kleinen Treppengiebels spräche dafür – und welche Größe dieser haben könnte, ist dem Bild nicht zu entnehmen, da die Baugruppe im Vordergrund jene im Hintergrund teilweise verdeckt. Vor dem Hang befindet sich jedenfalls noch ein Gebäude mit einem hohen Küchenschlot, wie wir ihn von fränkischen Feudalbauten wie etwa der Cadolzburg kennen.

Bemerkenswert ist der Umstand, dass fast alle Häuser Schäden aufweisen: Der große Bauernhof vorn links hat an der Giebelseite einen hohen, offenbar mit langen Holzschindeln gedeckten Anbau, an der Dachschräge gibt es ein größeres Loch, das auf der Londoner Vorzeichnung (Kat. 145) noch fehlt. Das Massivhaus in der Mitte hat einen Riss im Mauerwerk. Auch an der rechten Gebäudekante, wo sich ein offener Fachwerkanbau mit spätgotischen Verblattungen, also Holzverbindungen befindet, ist das Mauerwerk brüchig. Es stößt rückseitig an eine Mauer, die offenbar Rest eines eingestürzten Baues ist. Auf der Mauerkrone wächst ein Baum, doch gleich dahinter ragt ein unversehrter hoher Steingiebel auf. Der Steinbau links hinten,

der zu dem Feudalbau gehören könnte, weist ebenfalls beschädigtes Mauerwerk auf. Auch wenn wir keine hinsichtlich ihrer Wirklichkeitsnähe überprüfbaren Dorfabbildungen und auch keine entsprechenden Schilderungen aus der Dürerzeit kennen, spricht vieles dafür, dass wir es hier durchaus mit einer realistischen Darstellung zu tun haben. In jedem Fall verdeutlicht der Kupferstich einmal mehr die außerordentlich detailreiche Beobachtungsgabe des Künstlers.

Der Kupferstich »Die Geburt Christi« von 1504⁴⁹ (Abb. 8) stellt die Heilige Familie in einem Architekturpasticcio dar, das rechts von einer schematischen Steinarchitektur begrenzt wird, während links über Maria ein Fachwerkgiebel erscheint. Im Gegensatz zum Steinbau, der keine wirklichkeitsnahen Architekturelemente zeigt, ist der Fachwerkbau als Ständerkonstruktion mit gezackten Kopf- und Fußbändern wiedergegeben, die für das fränkische Fachwerk des 15. Jahrhunderts typisch sind. Insbesondere gilt dies für die parallel zur Giebelkontur verlaufende Strebe. Bis hin zu den Holznägeln an den Verbindungsstellen hat Dürer Details des Fachwerkbaues beobachtet und so wiedergegeben, dass man ihn nach Mittelfranken lokalisieren kann.

BURGEN UND HERRENHÄUSER

Zu den besonders häufig diskutierten Architekturmotiven Dürers gehört das »Weiherhaus«, weil sich der Bautyp des herrschaftlichen, turmartigen Wohnsitzes oder Speichers in einigen Beispielen vor allem in Nord- und Westdeutschland erhalten hat. Der Kupferstich »Maria mit der Meerkatze«⁵⁰ zeigt ein zweistöckiges Fachwerkgebäude, das sowohl mit einzelnen Bändern als auch mit wandhohen Andreaskreuzen verstrebt ist; der Zwischenständer der Giebelseite steht unsymme-

Abb. 8
Albrecht Dürer: Die Geburt Christi, Kupferstich, 1504.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Nr. St.N. 2068, Kapsel 118 (Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg)

trisch. Insgesamt wirkt das Fachwerk nicht stimmig. Am Rückgiebel ist ein Erker angedeutet, der sich jedoch im Fachwerk der Traufenseite nicht niederschlägt. Auch dies kommt so in der gebauten Architektur nicht vor. In dieser Hinsicht erinnert der kleine Turm an den deutlich aufwendigeren, aber noch unrealistischeren Turm im Hintergrund des Gemäldes der Heiligen Anna Selbdritt von Michael Wolgemut.⁵¹ Es ist deshalb zu überlegen, ob Dürer sich nicht eher an einer älteren Zeichnung aus der Werkstatt Wolgemuts orientiert haben könnte als tatsächlich ein Weiherhaus zu zeichnen und diese Zeichnung seinem Stich zu Grunde zu legen.

Das Londoner Aquarell »Das Weiherhäuschen« (W. 115) zeigt nicht ganz so viele unklare Fachwerkelemente und vom tatsächlichen Vorkommen abweichende Konstruktionsdetails wie der Kupferstich, doch fällt auch hier die unsymmetrische Ständerstellung an der Giebelseite und die ungleiche Verteilung von Verstrebungen auf. Würde man nur das Aquarell kennen, könnte man dies noch mit Umbauten erklären, doch da Aquarell und Stich offenkundig auf die gleiche Vorlage zurückgehen, hatte deren Zeichner das Fachwerkgefüge offensichtlich nicht verstanden. Eine Lokalisierung des Weiherhauses dürfte meines Erachtens nicht möglich sein, da es zu viele Ungereimtheiten gegenüber realen Fachwerkbauten gibt.⁵² Anregungen mag Dürer gleichwohl auch aus dem Nürnberger Umland erhalten haben.

DIE NÜRNBERGER BURG

Die Nürnberger Burg erscheint in mehreren Werken als Hintergrundmotiv, die Dürer zugeschrieben werden oder sicher von ihm stammen. Gelegentlich sind Einzelheiten so genau wiedergegeben, dass sie für die bauliche Erforschung der Burg als Beleg dienen können.

Die Nürnberger Burg von Westen ist im Mittelgrund des Kupferstichs »Das Meerwunder« (Kat. 150) dargestellt, worauf erstmals Seibold 1928 hingewiesen hat.⁵³ Gezeigt ist die gesamte nördliche Front der Burg vom vorderen Zwingerturm über das Vestnertor bis zum Amtsgebäude des Burggrafen; der östliche Teil der Burg mit dem Fünfeckturm fehlt. Ob die Darstellung den damaligen Baubestand exakt umsetzt, kann nur vermutet werden, da nicht alle Bauteile durch andere Bilder oder Dokumente zweifelsfrei überliefert sind. Dass die Ansicht dem dürererzeitlichen Zustand jedoch sehr nahe kommt, ist inzwischen mehrfach untersucht und glaubhaft nachgewiesen worden.⁵⁴ Mit gedeckten Wehrgängen, Schlüsselochschießscharten am vorderen Rondell und gestaffelten Fenstergruppen an Kemenate, Tor und Holzbrücke finden sich bauliche Einzelheiten, die in Nürnberg vorkommen oder nachgewiesen sind. Dürer hat offenbar das Bauwerk sehr detailreich und genau skizziert.

Ob dies auch für die Burg auf der Bergspitze gilt, ist ungewiss, obwohl sich hier ebenfalls Motive fränkischer Bauwerke finden. Der Rundturm entspricht dem Sinwellturm zu Zeiten Dürers, der Fachwerkgiebel vor der Ringmauer der Gipfelburg fränkischem Fachwerk dieser Epoche. Keinesfalls hat Dürer aber dort identifizierbare Bauwerke wiedergegeben, offenbar ging es ihm lediglich um die glaubwürdige Darstellung von Architektur.⁵⁵

Das Aquarell der Nürnberger Burg von Norden (Abb. 9) zeigt den Blick vom Stadtturm Luginsland im Nordosten über die Kaiserstallung bis zur Kernburg. Matthias Mende hat es dem Frühwerk Dürers zugeordnet und kurz nach 1495 datiert, weil vor der seinerzeit im Spätsommer 1494 vermuteten Abreise nach Italien die Kaiserstallung noch nicht vollendet war.⁵⁶ Kristina Herrmann Fiore datierte es jedoch auf 1494, weil sie sich eine Entstehung nach der italienischen Reise nicht mehr vorstellen konnte.⁵⁷ Die oben vorgebrachte Umdatierung der italienischen Reise würde dieses Problem grundsätzlich lösen. Das in verwischter, etwas undeutlicher Manier gemalte Aquarell zeigt die

⁴⁹ Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 40.

⁵⁰ Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 20.

⁵¹ Germanisches Nationalmuseum, Nr. Gm 161, vermutlich um 1509. – Löcher 1997, S. 554–557. Bei der Beschreibung des Weiherhauses werden allerdings die unrealistische Geschossaufteilung und die teils falsche Fachwerkkonstruktion nicht erwähnt.

⁵² Vgl. Zink 1949.

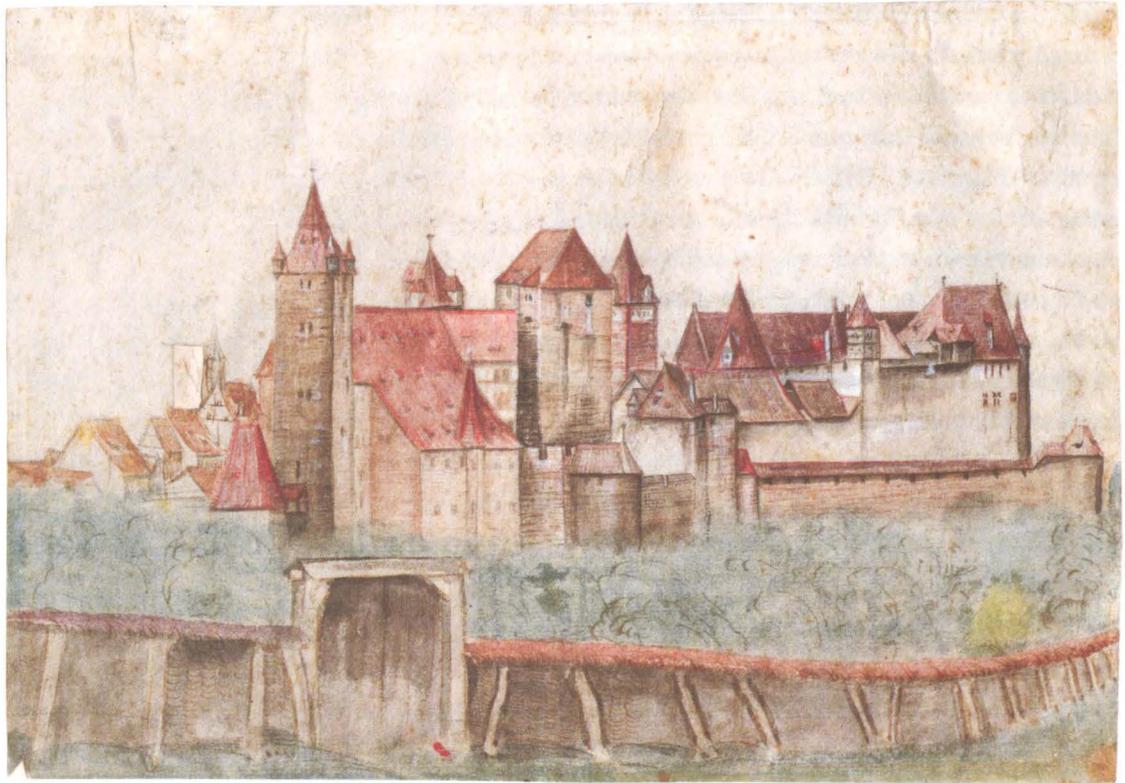
⁵³ Seibold 1928.

⁵⁴ Zuletzt Friedel 2007, bes. S. 21 (mit Abb.).

⁵⁵ Vgl. dazu Kretschmar 2012.

⁵⁶ Ausst. Kat. Nürnberg 2000, Nr. 15 (Matthias Mende).

⁵⁷ Herrmann Fiore 2003, S. 36–37. – Diese Zuschreibung behält auch Elena Filippi (Ausst. Kat. Rom 2007, Nr. V.6) bei, nun mit der Datierung »um 1495«.



Kaiserstallung als vollendetes Bauwerk, davor die Stadtmauer, die in der Bildmitte in einen Rundturm mündet. Eine klare Geschossteilung lässt dieser Turm nicht erkennen, allerdings steht er noch heute. An seinem obersten Stockwerk befindet sich eine Bauinschrift, die offenbar nicht nur dieses Geschoss, sondern den gesamten Mauerabschnitt datiert, denn ausdrücklich wird auf Baubeginn und Vollendung hingewiesen. Die Jahreszahlen lauten 1535 und 1536. Wir haben es also mit einem ersten Bauabschnitt des Ausbaues der städtischen Befestigung zu tun, der 1538–1545 die bastionäre Anlage des Maltesers Antonio Fazuni folgte. Übrigens ist festungsgeschichtlich interessant, dass der Übergang von Befestigungen mit Rondellen (rund) zu solchen mit Bastionen (winklig und eckig) in die Jahre 1537/1538 datiert werden kann. Daher kann das Aquarell erst nach 1536 entstanden sein, was sich mit der wohl von Ernst Mummenhoff im zweiten Band des handschriftlichen städtischen Kunstinventars eingetragenen Jahreszahl »1538« deckt;⁵⁸ allerdings wären auch bereits aufgrund der wie verwischt wirkenden Darstellungsweise Zweifel an Dürers Urheberschaft erlaubt gewesen.

BURGEN IM HINTERGRUND VON KUPFERSTICHEN UND HOLZSCHNITTEN

Nachdem das wohl um 1498 zu datierende »Meerwunder« die konkrete Ansicht der Nürnberger Burg aufgreift, könnte man auch auf anderen Blättern vergleichbar an realen Vorbildern orientierte Burgendarstellungen erwarten. Grundsätzlich ist dem aber nicht so. Der Kupferstich »Herkules am Scheideweg« (Kat. 148) zeigt im oberen linken Bildteil eine aus Versatzstücken kombinierte, eher wirklichkeitsferne Burg: Über dem Tor befindet sich ein seitlich versetzter Erker, der zweite Turm steht offenbar vor einer Ringmauer und hat wie ein Wohnturm eine gestaffelte Stuben-Fenstergruppe; hinter der Ringmauer folgen weitere kleine und nicht genau zu identifizierende Gebäude. Der Akzent liegt damit stärker auf einer malerischen Gruppierung als auf einer wirklichkeitsnahen Burgendarstellung.

Abb. 9
Unbekannter Zeichner: Ansicht
der Nürnberger Burg von Nor-
den, kolorierte Federzeichnung,
nach 1536. Nürnberg, Museen
der Stadt Nürnberg, Albrecht-
Dürer-Haus, Nr. Gr. A., 8289a

Auch der Stich mit dem hl. Eustachius von 1501 (Abb. 10, Kat. 183) zeigt in der linken Hälfte des oberen Blattmittels eine Burg. Sie steht auf dem Gipfel eines steil aufragenden Felsens und ist durch eine weiter unten gelegene Toranlage mit einem äußeren runden sowie einem rechtwinkligen Torbau und einer Zugbrücke mit Zugseilen anstelle von Schwingruten gesichert. Dahinter befinden sich ein runder Bergfried und daneben eine gotische Kapelle mit Strebebfeilern. Am rechteckigen Torbau hebt sich das obere Stockwerk vom kräftiger gezeichneten unteren ab. Dies spricht für einen Materialwechsel, wie er in Nürnberg, beispielsweise am Fünfeckturm, häufiger zu beobachten ist. Entlang einer Ringmauer führt der Burgweg nach oben zu einem mit Schwalbenschwanzzinnen versehenen einfachen Torturm; der weitere Weg in das Burginnere ist verdeckt. Von der Burg erkennt man einen rechteckigen, turmartigen Wohnbau, auf dessen Ecke ein Baukran steht, obwohl an der Vorderseite die Zinnen darauf verweisen, dass das Gebäude zumindest an dieser Seite vollendet ist. Den Mittelpunkt der Burg nimmt ein runder, dicker und von mehreren Steinbauten eng eingeschlossener Turm mit zwei Fachwerkgeschossen ein.

Derartige Rundtürme tauchen in Dürers Werk häufiger auf; erhalten hat sich ein solcher Turm aber nur im hessischen Neustadt, wobei der dortige, zwischen 1477 und 1490 errichtete »Junker-Hansen-Turm« Dürer nicht als Vorbild gedient haben kann.⁵⁹ Ob Dürer in seinem Kupferstich Architekturmotive aus seiner Darstellung der Burg Segonzano (Kat. 102, 103) verwendet hat, ist fraglich, da diese Anlage zu Dürers Lebzeiten nur noch als Ruine bestand und Fachwerkteile dort ungewöhnlich wären. Letzteres spricht auch gegen die frühere Identifizierung Hugo Atzwangers mit Sprechenstein bei Sterzing.⁶⁰ Andererseits gibt es für ein rechteckiges Bauwerk, innerhalb dessen sich ein runder Turm erhebt, wiederum in Trient ein Vorbild, doch das Fachwerk mit kurzen Bändern und Streben ist eher fränkisch. Auch hier wiederholt sich die Beobachtung, dass Dürer vornehmlich Bauelemente einer Burg zu einem malerischen Gesamtbild kombiniert hat.

DAS FRAUEN- UND DAS MÄNNERBAD

Als weitere Beispiele für die Verwendung von Architektur als Rahmung oder gar als Handlungsort sollen die Zeichnung »Das Frauenbad« (Kat. 78) und der Holzschnitt »Das Männerbad« (Kat. 79) betrachtet werden, die beide wohl um 1497/1498 zu datieren sind. Die Beschriftung »AD 1496« auf der Zeichnung gilt als nachträglich, ausgehend von einer Datierung der italienischen Reise um 1496, gegebenenfalls um 1496/1497, ergibt sich die leichte Verschiebung der bisherigen – wenn auch nur hypothetischen – Datierungsansätze.⁶¹

Das Männerbad ist in einer aus rohem Holz zusammengenagelten Hütte dargestellt. Die Mauer im Vordergrund erinnert an Darstellungen in Porträtmalereien und zeigt Quader, die mit Eisendübeln verbunden sind. Die Rückseite des Beckens wird von einer Palisade eingefasst – wie diese das Wasser halten soll, bleibt unklar. Im Hintergrund blickt man durch die Hütte hindurch auf eine Stadtlandschaft fränkischen bzw. süddeutschen Charakters. Das Bad steht in einem Flusstal, die locker bebaute Stadt steigt zu beiden Seiten an. Die Wehrmauer im Hintergrund ist von der Stadtseite aus gesehen und besteht aus mehreren vergitterten Rundbogenarkaden, die an ein Wassertor

Abb. 10

Albrecht Dürer: Der heilige Eustachius (Detail), Kupferstich, um 1501, vgl. Kat. 183



⁵⁸ Eine ganz ähnliche Ansicht ist eine aquarellierte Zeichnung der Nürnberger Burg von Norden, von Birgit Friedel 2007, S. 19, um 1535 datiert, genauer 1537/1538 zu datieren.

⁵⁹ Gutbier 1973, S. 79–86.

⁶⁰ Hinweis bei Hoeniger 1936, S. 191.

⁶¹ Ausst. Kat. Bremen 2001. Zu den aktuellen Tintenuntersuchungen zum »Frauenbad« vgl. den Eintrag im Katalog im vorliegenden Band, S. 378. – Die Einbeziehung des Holzschnittes »Der Syphilitische Mann« (Meder 1932, Nr. 264. – Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 103) in das Werk Dürers erscheint mir nicht nur wegen der Datierung »1496« äußerst fraglich.

erinnern, wie es in Nürnberg, allerdings mit breiteren Arkaden, begegnet. Links steht ein Haus mit Treppengiebel und – was wenig realistisch ist – einem seitlichen Erker auf Höhe des Dachansatzes. Dahinter befindet sich ein Fachwerkhaus, ebenfalls mit einem Erkertürmchen unterhalb der Traufe. Der große runde Turm nahe der Stadtmauer zeigt ein weiteres solches Erkerbauwerk am Dachansatz. Auf dem rechten Hügel erkennt man eine Burg mit weit vorgezogenem Torbau mit Fallgatter, im Winkel daneben steht ein Rundturm mit Schlüssellochscharten, der auf Grund seiner Funktion aber eigentlich an die Vorderseite der Ringmauer gehört. Das eingeschossige angeschnittene Bauwerk rechts kommt allenfalls in vorstädtischen Bereichen vor, von zwei weiteren Fachwerkgebäuden sieht man nur die Ecken oder Giebelspitzen. Eindeutig handelt es sich um eine Kombination aus verschiedenen, zum Teil detailgetreu wiedergegebenen architektonischen Versatzstücken, die ein malerisches Gesamtbild ergeben.

Im »Frauenbad« (Kat. 78) spielt das Geschehen in einer Badestube, wie sie in vielen Städten existierte. Getäfelte Wand und Bohlen-Balken-Decke sind die üblichen Bestandteile fränkischer und speziell Nürnberger Stuben, lediglich die offene Feuerstelle gehört eigentlich in einen Raum neben der Badestube. Eigentümlich ist schließlich die doppelflügelige Tür im Hintergrund links, für die kein Vergleichsbeispiel bekannt ist, da Innentüren nach heutiger Kenntnis immer einflügelig waren. Schließlich fällt – übrigens auch im »Männerbad« – die Anbringung des Wasserhahns auf: Im Frauenbad ist er an einer Steinbrüstung des Badebeckens befestigt, was auf fließendes, aus einem Hahn in der Wand zu zapfendes Wasser schließen lässt. Im Männerbad sitzt der Hahn an einem hölzernen Ständer, und auch dort erkennt man keine Zuleitung.⁶²

ARCHITEKTURDARSTELLUNGEN ALS ARBEITSMATERIAL

Bereits in den ersten Werken Albrecht Dürers nimmt Architektur regelmäßig eine wichtige Rolle als Hintergrundmotiv ein, mitunter sogar als zentraler Bildgegenstand. Dürer erweist sich als guter Beobachter, auch wenn die seinen Aquarellen vorausgegangenen Zeichnungen verloren sind und wir folglich vieles nur aus den ausgearbeiteten Aquarellen schließen können. Die vor Ort entstandenen Zeichnungen waren offenbar in aller Regel sehr genau gearbeitet.

Die (schwarz-weiße) Zeichnung hat er sodann im Sinne von Musterblättern als Arbeitsmaterial häufiger wiederholt, über einen längeren Zeitraum benutzt und gleichsam »verbraucht«. Eventuell hat er einige Zeichnungen der ersten Venedigreise auf die zweite Reise mitgenommen, falls er nicht Innsbruck und Trient erneut gezeichnet hat. Dafür könnten die beiden Burgansichten von Trient sprechen. Dennoch ist die Ähnlichkeit zwischen dem Architekturhintergrund auf dem »Rosenkranzfest« und den nach der ersten Reise entstandenen Aquarellen Innsbrucks (sicher um 1496) und Trients so groß, dass dies eher nicht für eine neue, auf der zweiten Reise skizzierte Zeichnungen spricht.⁶³ Wie der Blick auf das Rosenkranzfest gezeigt hat, muss Dürer vielmehr etliches Material mit sich geführt und sich offenbar nicht darauf verlassen haben, alle Detailentwürfe spontan vor Ort neu zeichnen zu können.

Dürer nutzte eine Vielzahl architektonischer Motive in Stichen und Gemälden, wobei die Verwendung von Architekturmotiven häufig versatzstückhaft erfolgte, wie dies in der Kunst des späten 15. Jahrhunderts insgesamt üblich war. Für die architekturbezogenen Aquarelle lässt sich dies so nicht sagen. Sie sind zwar nicht vor der Natur entstanden, sondern künstlerische Umsetzungen, vielleicht um die Wirkung des Lichts zu studieren, entsprechen jedoch, was die Topografie angeht, grundsätzlich den tatsächlichen Gegebenheiten, sodass die Kunstgeschichte lange Zeit glaubte,

⁶² Dürer hat das von Israhel van Meckenem übernommen; freundlicher Hinweis von Thomas Eser.

⁶³ Geht man allein vom Motiv aus, wäre eine Entstehung des Aquarells aber auch nach 1506 noch denkbar. Noch im Tagebuch der niederländischen Reise wird eine farbige Zeichnung erwähnt, es ist also nicht stichhaltig, dass Dürer Aquarelle nur vor 1505 angefertigt hat.

⁶⁴ Herrmann Fiore 2003, S. 29.

diese Aquarelle seien direkt in der Natur entstanden. Hinsichtlich dieser Darstellungsweise folgt Dürer einer in der Pleydenwurff-Werkstatt geübten Praxis.

Kristina Herrmann Fiore verwies unter Bezug auf Hermann Leber darauf, dass »in einigen Aquarellen verschiedene Ortsansichten, also weit entfernt liegende Standpunkte, vereinigt seien«. ⁶⁴ Doch genau dies lässt sich vor Ort nicht erkennen, zumindest ist der Hinweis auf unterschiedliche Perspektiven missverständlich. Tatsächlich ist das Aquarell mit dem Burgberg von Arco von einem Standort aus gesehen, jedoch wurde in den Burgfelsen ein Motiv – das Felsgesicht – von anderer Stelle eingearbeitet, seitenverkehrt und schräg gestellt. Hier hat Dürer also nicht verschiedene Standorte und somit Perspektiven kombiniert, sondern ein Detailmotiv einem Hauptbild eingefügt. Ebenfalls ein einziger Standort findet sich auch bei den Aquarellen von Trient (Castello del Buonconsiglio), Innsbruck und Nürnberg; in allen Fällen lässt er sich fast punktgenau festlegen. Dass Dürer überhöht, streckt oder zusammenzieht, ist im Kontext der Zeit und der Funktion der Aquarelle keine Besonderheit und mag sich zudem aus der Arbeit ohne eine Camera obscura erklären. Dabei sollte man nicht außer Acht lassen, dass unsere durch die Fotografie geprägten Sehgewohnheiten seinerzeit nicht existierten.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Dürer ein sehr genauer Beobachter war, wenngleich sein Interesse nicht dem Architekturporträt gilt. Er muss sich einen Fundus aus Architekturzeichnungen von hoher Genauigkeit geschaffen haben, die er teilweise als Grundlage für Aquarelle, aber auch als Vorlage für architektonische Versatzstücke nutzte. Offen muss hierbei die Funktion der Aquarelle bleiben, diese erschließt sich aus den Blättern selbst nicht. Als Vorlage hätten auch die vermuteten Zeichnungen ausgereicht, dagegen könnten sie als Studien- und Übungsmaterial gedient haben. Hinweise, die dafür sprechen, dass Dürer sogar das bautechnische Entwerfen von Architektur interessiert haben könnte, gibt es nicht.

