

Dürers Naturstudien und Landschaftsbilder gelten als symptomatisch für den tiefgreifenden Wandel im Verhältnis von Mensch, Natur und Kunst und sollen als intime, ohne Auftrag entstandene Zeugnisse künstlerischer Freiheit und subjektiven Empfindens auf ein neues Künstlerverständnis vorausweisen.¹ Dürer wurde zum ersten deutschen Landschaftsmaler erklärt, der das Alltägliche am Wegesrand zum Bildgegenstand erhob und die frühesten autonomen Landschaften im deutschen Raum geschaffen habe.² Wie kaum eine andere Werkgruppe begründeten die Natur- und Landschaftsdarstellungen den Topos von Dürer als Überwinder und großem Neuerer in der Kunst. An dieser generellen Einschätzung Dürers vermochten auch die in jüngerer Zeit sich mehrenden Einwände, dass es sich nicht um eine realistische Wiedergabe erlebter Wirklichkeit, sondern um Kompilationen und künstlerische Arrangements handelt, und dass etwa die Tierstudien werkstattinternes Arbeitsmaterial seien, kaum etwas zu ändern.³

Dass Dürer mit seinen Naturstudien keinen bis dahin unbegangenen Weg beschritten hat, war bereits beim Dürer-Jubiläum 1928 mit dem Hinweis auf die wegweisenden Vorbilder in der fränkischen Malerei deutlich geworden.⁴ Da die Natur- und Landschaftsblätter bislang jedoch in erster Linie biografisiert und als Glanzleistungen einer unvergleichlichen Künstler-Erfolgsgeschichte instrumentalisiert worden sind, verspricht die Frage nach möglichen, den Kontext und die Interessen der Zeit um 1500 stärker berücksichtigenden Funktionszusammenhängen

DANIEL HESS

Die Natur als vollkommene Lehrmeisterin der Kunst



Abb. 1
Martin Schongauer (Umkreis):
Studie einer Pfingstrose, Feder-
zeichnung mit Wasser- und
Deckfarbenmalerei, um 1473.
Los Angeles, J. Paul Getty
Museum, Nr. 92 GC 80

- 1 Vgl. etwa Piel 1983, S. 17. – Koreny 1994, S. 88.
- 2 Vgl. etwa Thausing 1884, Bd. 1, S. 129. – Killermann 1910. – Piel 1983. – Mende: Albrecht Dürer d.J. 2001, S. 296. – Herrmann Fiore 2003, S. 28–29.
- 3 Zur neuen Einschätzung der Landschafts- und Tierstudien vgl. Herrmann Fiore 1973. – Leber 1988. – Trux 1993. – Herrmann Fiore 2003, S. 37–38. – Trux 2003, 47–55. – Ausst. Kat. Basel 2003, S. 44–52.
- 4 Vgl. Höhn 1928 sowie später Schindler 1973.



Abb. 2
Hans Pleydenwurff: Altarflügel
mit den Heiligen Dominikus und
Thomas von Aquin (Detail einer
Schwertlilie), Tafelgemälde, um
1460, vgl. Kat. 84

und Entstehungsanlässen neue Einsichten und Einschätzungen. So wurde unlängst etwa zu Recht moniert, dass die Verbindung zwischen Dürers Landschaftsstudien und der Erneuerung der Himmels- und Erdbeschreibung im Nürnberger Humanistenkreis bisher übersehen worden sei.⁵

GEMALTE NATUR: BLUMEN, TIERE UND INSEKTEN

Nachdem Dürer lange als Kolumbus der Naturstudie nördlich der Alpen gegolten hat, fiel diese Rolle 1991 Martin Schongauer als führender Künstlerpersönlichkeit der Vorgänger-Generation zu. Den Ausschlag dazu hatte der sensationelle Fund einer farbigen Pfingstrosenstudie (Abb. 1) gegeben, die von Fritz Koreny als Entwurf für Schongauers monumentales Gemälde der »Madonna im Rosenhag« von 1473 publiziert worden war.⁶ Fortan galt das Blatt als Meilenstein in der Entwicklung der neuzeitlichen Naturstudie und markierte den Beginn der botanisch korrekten Pflanzendarstellung in Deutschland.⁷ Damit wurde die naturgetreue Studie in der deutschen Kunst nicht mehr als Errungenschaft Dürers betrachtet: Seine Tier- und Pflanzendarstellungen erwiesen sich als Dokumente der dritten statt der ersten Generation.⁸

Nicht erst im Spätmittelalter galt die Natur als vollkommene Lehrmeisterin der Kunst, der sich der Künstler anvertrauen sollte, wie Cennino Cennini in seinem Kunstbuch um 1400 schrieb.⁹ Die Orientierung der Kunst an der Natur ist kein Phänomen des späten 15. Jahrhunderts, sondern begegnet in Skulptur und Malerei über das gesamte Mittelalter hinweg. Es ist davon auszugehen, dass der präzisen Wiedergabe von Pflanzen und anderen Naturalien entsprechend sorgfältige Zeichnungen und Skizzen vorausgingen. Doch sind solche vor der Natur gezeichneten Blätter in der nordalpinen Kunst der Zeit vor Dürer nicht erhalten geblieben. Dies gilt bei kritischer Prüfung auch für das Pfingstrosenblatt, das auf Grund seines Wasserzeichens zeitlich vor Schongauers berühmtem Gemälde der Rosenhag-Madonna von 1473 datiert und deshalb als Entwurf und Studie nach der Natur beurteilt worden war.¹⁰ Angesichts der frappierenden, bis in kleinste Details wie die Anordnung der Staubgefäße gehenden Übereinstimmungen zwischen Gemälde und Zeichnung und angesichts der musterblatthaften Isolierung der einzelnen Blüten und Blätter deutet alles darauf hin, dass die Zeichnung nicht nach der Natur und in Vorbereitung der Rosenhag-Madonna, sondern erst nach dem bereits ausgeführten Tafelgemälde entstand. Hierfür spricht auch die neuerliche Überprüfung des Wasserzeichens, das sich nicht so eng eingrenzen lässt, wie bislang postuliert, sondern auf Grund ähnlicher Zeichen über einen Zeitraum von 1465 bis 1501 zu datieren ist.¹¹ Damit fügt sich auch das Pfingstrosenblatt in die Tradition der Musterblätter des 15. Jahrhunderts, die in aller Regel nicht als Entwürfe, sondern als Nachzeichnungen vorbildhafter Kunstwerke entstanden sind.¹²

Auch wenn nördlich der Alpen aus der Zeit vor Dürer keine Zeichnungen erhalten geblieben sind, die direkt vor der Natur entstanden, muss es solche Blätter bereits seit der niederländischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts gegeben haben. Für die Vermittlung der wegweisend neuen Errungenschaften der altniederländischen Maler wurde bislang vor allem Schongauer verantwortlich gemacht, doch zeichnet sich in den letzten Jahren ein Wandel ab. Mehrfach und mit guten Argumenten wurde deutlich gemacht, dass der oberrheinische Künstler um 1460/1465 wesentlich vom fränkischen Maler Hans Pleydenwurff geprägt worden war, was nicht nur die Gemälde, sondern auch einige in Datierung und ihrem Verhältnis zwischen der fränkischen Kunst und Martin Schongauer neubewertete Zeichnungen belegen.¹³ Nicht Schongauer sondern Hans Pleydenwurff kommt die Schlüsselrolle in der Vermittlung niederländischer Errungenschaften zu, die sich nicht in der neuen Rolle der Naturdarstellung erschöpfen, sondern vor allem das neue bühnenartige Agieren der Einzelfigur in großen und anspruchsvollen Kompositionen betreffen. Bildschöpfungen

⁵ Vgl. Krüger 1997, S. 14.

⁶ Koreny: Pfingstrosen 1991, S. 108–112. – Koreny 1991. – Koreny 1994. – Schmitt 2004, S. 31.

⁷ Ausst. Kat. Basel 2003, S. 7. – Kemperdick 2004, S. 170.

⁸ Koreny 1994, S. 88.

⁹ Cennino Cennini: Libro dell'Arte, Kap. 28 (zit. nach Cennini/Ilg 1440/1871, S. 18).

¹⁰ Koreny: Pfingstrosen 1991, S. 110. – Koreny 1994, S. 85. – Kemperdick 2004, S. 170.

¹¹ Eine kritische Überprüfung des Wasserzeichens über verschiedene Datenbanken wie Piccard online [<http://www.piccard-online.de>] ergab keine identischen Zeichen, für das Auftreten ähnlicher Wasserzeichen jedoch einen Zeitraum von 1456 bis 1501; Georg Dietz, Dresden, sei für seine Recherchen herzlich gedankt.

¹² Siehe Kat. 98, Kat. 85 und Kat. 86.

¹³ Kemperdick 2004, S. 227–234. – Suckale 2009, Bd. 1, S. 215–232. – Unter den Zeichnungen vgl. insbesondere die Erlanger Kreuzigung vom Meister des Stötteritzer Altars, um 1465/1470; Buck/Messling 2009, Nr. 44.

¹⁴ Buck/Messling 2009, Nr. 38. – Zu frühen italienischen Naturstudien vgl. Ausst. Kat. Wien 1985, Nr. 1–2 (Fritz Koreny).

wie die Breslauer Kreuzabnahme (Kat. 25) basieren in der Konzeption der Figuren und der Konzentration der Dramaturgie auf die Handlung weniger Akteure auf Gemälden des Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden, sind aber nie sklavische Kopie und setzen damit in mehrfacher Hinsicht neue Wegmarken für die deutsche Malerei.

Als Vordergrundmotive spielen naturgetreu gemalte Pflanzen und Blumen in Pleydenwurffs Gemälden eine besondere Rolle, wie etwa die Altarflügel mit den hl. Dominikus und Thomas von Aquin verdeutlichen (Abb. 2, Kat. 84). Der raffinierte Farbklang der blauschwarzen Iris vor der grauen Mönchskutte ist eine koloristische Meisterleistung, für die man Pleydenwurff selbst verantwortlich zu machen geneigt ist. Die detailgenaue, auch im Maßstab naturgetreue Wiedergabe setzt eine entsprechende Vorlage voraus, was neben dem Lilienzweig mit aufbrechenden Knospen im Dreikönigsretabel (Kat. 105) auch für Vögel und Insekten gilt, die in den Gemälden Pleydenwurffs, seiner Werkstatt und Nachfolge wiederholt begegnen (vgl. Kat. 87). Für keines dieser naturalistischen Kunststücke lässt sich ein Entwurf benennen, doch erfuhren die aufgeführten Motive über Rankenbordüren der Buchmalerei und über Druckgrafiken in Form von Spielkarten und Rankenstudien weite Verbreitung. Es ist deshalb vielleicht kein Zufall, dass Pleydenwurffs Zeichnung mit streitenden Vogelpaaren in Anlehnung an Spielkarten gestaltet ist und auf Grund ihrer Stilisierung wohl als phantasievolle Vorlage für Bordürenillustrationen oder Goldschmiedearbeiten konzipiert war.¹⁴

Auch in den zu Dürers Jugendzeit in Nürnberg entstandenen Gemälden begegnen Pflanzen, Tiere und Insekten an prominenter Stelle. So vielfältig Dürers Lehrer Michael Wolgemut naturalistische Blumen und Vögel in seine Gemälde einstreut, so wenig lassen sich auch hier Entwurfszeichnungen für diese Details nachweisen. Was für Schongauers Pfingstrosenstudie gilt, trifft auch für das noch kaum bekannte Stuttgarter Studienblatt mit einer Iris zu (Kat. 85): Deren Vorbild findet sich in der Verkündigungsszene von Wolgemuts 1479 entstandenem Zwickauer Altar, wobei die Pflanze auf der Zeichnung nach Musterbuchmanier in zwei Teile geteilt wurde, um sie auf dem Blatt unterzubringen. Unter Dürers unmittelbaren Vorgängern erweist sich der Maler des Augustineraltars von 1487 als besonders ambitioniert, indem er in der Darstellung des hl. Christophorus das Wagnis einging, einen aus dem Wasser ans Ufer waten den Heiligen zu zeigen, dessen Füße in der Tiefe des Wassers verschwinden (Kat. 26). Mit den Schilfkolben und Blumen, dem Molch, den Muscheln und Schnecken bot auch er Naturalien auf, denen Naturstudien vorausgegangen sein müssen.

Dürer war damit nicht der erste Künstler nördlich der Alpen, der Naturstudien anfertigte, aber nach heutigem Wissensstand der erste Künstler, dessen Studien erhalten geblieben sind, was nicht zuletzt Dürers gezielter

Abb. 3
Albrecht Dürer: *Der Feldhase*,
Wasser- und Deckfarbenmalerei,
1502. Wien, Albertina, Nr. 3073



eigenen Memoria-Pflege zu verdanken ist.¹⁵ Unter den vielen früher mit Dürer in Verbindung gebrachten Pflanzenstudien gilt nach der kritischen Sichtung durch Fritz Koreny heute nur noch die Iris in Bremen als eigenhändiges Werk;¹⁶ auf das »Rasenstück« wird noch einzugehen sein. Etwas besser steht es um die Tierdarstellungen, die vom berühmten Feldhasen in Wien angeführt werden (Abb. 3). Die Sicherheit der einzelnen Pinselstriche und die unterschiedliche Charakterisierung der flauschig weichen Haare am Bauch, der kurzen Haare an Kopf und Ohren sowie der langen Deckhaare bezeugen die präzise Naturwiedergabe ebenso wie die hauchdünne Weißhöhung auf den drahtigen Tastaaren: Höchste technische Perfektion geht mit überraschend großer Ökonomie und verblüffender Einfachheit der Mittel einher.¹⁷ Dies sichert Dürers Werken jenes hohe Maß an Lebendigkeit, das vielen späteren Kopien in ihrer alles Zufällige eliminierenden Präzision fehlt. Unter den weiteren Tierstudien im Frühwerk verdienen der Rehkopf in Bayonne (W. 365) und die Ochsenmäuler (Kat. 188–189) besondere Beachtung: Sie dokumentieren dieselbe technische Virtuosität wie der Feldhase und führen an die Grenze der darstellungstechnischen Möglichkeiten künstlerischer Naturnachahmung, die in der Doppelansichtigkeit überdies Züge einer wissenschaftlichen Dokumentation annimmt. Alle diese um 1502/1505 entstandenen Blätter zeigen Dürers Streben nach perfekter Naturimitation. Wie beim Feldhasen verblüffen auch beim Rehkopf die stoffliche und farblich überzeugende Wiedergabe des Fells und die darin zum Ausdruck kommende Verbindung von Akribie und Ökonomie. Denselben Willen zu Perfektion und augentäuschender Lebensnähe machen die Ochsenmäuler deutlich, die mit dem Kontrast von feucht nasser Schnauze und plüschig weichem Fell eine besondere mimetische Herausforderung bewältigen. In ihrer Mehransichtigkeit kommen sie den Helmstudien nahe (Kat. 185), in denen sich Dürer ebenfalls das adäquate grafische und malerische Repertoire zur Wiedergabe der gewünschten Effekte erarbeitete, wobei die dabei gewonnenen Erfahrungen sowohl in die Druckgrafik (Kat. 32, 43, 187) als auch in die Malerei (Kat. 106) einfließen.

GEMALTE NATUR: FRÄNKISCHE LANDSCHAFTEN UND STADTVEDUTEN

Das Motiv des »Apostelabschieds« scheint wie dafür geschaffen, vor dem Betrachter ein Landschaftspanorama in voller Breite und Tiefe zu entfalten (Kat. 87). Kein Thema bot sich zu einer geradezu physisch nachvollziehbaren Erschließung von Natur und Landschaft besser an als das nach Christi Himmelfahrt erfolgte Auseinandergehen der Apostel zur Erfüllung ihres Missionsauftrags. Apostelaltäre sind in Bamberg zwar mehrfach nachgewiesen, doch erklärt dies allein nicht die in kürzester Zeit, ohne nachweisbare kultische Gründe in der Malerei zu großer Popularität gelangte Thematik des Abschieds der Jünger.¹⁸ Es ist bemerkenswert, dass in diesen frühen Landschaftsdarstellungen auch »Naturerfahrungen« wie der wunderbare Fischzug am See Genezareth dokumentiert sind (Joh 21,1–8), bei dem sich Petrus in den See wirft, um zu Christus ans Ufer zu schwimmen. Die Szene erscheint sowohl in unserem Apostelabschied als auch im frühesten, monumentalen und den gesamten Bildraum einnehmenden Landschaftsbild nördlich der Alpen, der von Konrad Witz signierten und 1444 datierten Tafel mit dem Wunderbaren Fischzug im Genfer Altar.¹⁹ Eine freie Nachzeichnung der Landschaft im Bamberger Apostelabschied (Kat. 89) macht deutlich, wie sehr sich die Landschaft als eigenes Thema verselbständigte: Auf dem Blatt erinnert der zwischen den Felsen verschwindende Wanderer mit geschnürtem Bündel nur mehr vage an die motivische Vorlage und den ursprünglichen szenischen Zusammenhang. Was schließlich Dürer in einem weiteren Schritt daraus machte, wird noch zu erörtern sein.

¹⁵ Vgl. den Beitrag von Thomas Eser in diesem Band.

¹⁶ Ausst. Kat. Wien 1985, Nr. 66 (Fritz Koreny), zu den weiteren Pflanzenstudien Nr. 67–81.

¹⁷ Ausst. Kat. Wien 1985, Nr. 43 (Fritz Koreny).

¹⁸ Vgl. Mayer 1951. – Suckale 2009, Bd. 1, S. 174–176, Bd. 2, S. 84–86. – Weitere prominente Beispiele finden sich etwa im Altar der Filialkirche St. Blasius in Kaufbeuren, bei Marx Reichlich (?) um 1490 (Graz, Universalmuseum Joanneum), aber auch in der Regensburger Buchmalerei von Berthold Furtmeyr (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15710, fol. 14v).

¹⁹ Vgl. zuletzt Ausst. Kat. Basel 2011, Nr. 17–20, bes. S. 137–139, 145 (Bodo Brinkmann).

²⁰ Weiterführend vgl. Buck/Messling 2009, Nr. 39.

²¹ Zuletzt Suckale 2009, Bd. 1, S. 187–198, Abb. 616. Zur Stadtvedute im 15. Jh. vgl. auch den Text zu Kat. 93–104.

²² Zum heute in Straubing befindlichen Altar vgl. Schmitt 2000, S. 733. – Oellermann/Oellermann 2005/2006, S. 194–195. Vgl. ferner S. 14, Abb. 2 in diesem Band.



Die Landschaftsdarstellung etablierte sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als allgemeines, nicht an bestimmte Bildmotive gebundenes Merkmal der fränkischen Malerei. Viele dieser Landschaften sind einem Idealtypus verpflichtet, wie er in dem wohl ältesten erhaltenen fränkischen Landschaftsblatt vor Dürer um 1460/1462 (Abb. 4) begegnet und abgewandelt in vielen Werken Hans Pleydenwurffs wieder auftaucht (vgl. Kat. 105).²⁰ Das Musterblatt zeigt weder eine exakte Topografie noch »geschaute« Natur, die Vedute ist vielmehr eine reizvolle Vorlage für die Tiefenstaffelung und räumliche Inszenierung eines Landschaftshintergrundes. Ganz im Gegensatz zu solchen fiktionalen Motiven verwendete Pleydenwurff etwa in der Kreuzabnahme (Kat. 25) mit den Wassermühlen und Felsen zwei wesentliche Elemente spezifisch fränkischer Landschaftsdarstellung, die auf Naturbeobachtung beruhen und fortan immer wieder neu variiert wurden. Nicht weniger bedeutsam war die unmittelbare Naturanschauung auch für das in der Pleydenwurff-Nachfolge um 1470 entstandene Konvolut von sechs Zeichnungen mit Ansichten der Stadt Bamberg (Kat. 95) oder die authentische Ansicht der Stadt Wien im Schotten-Retabel von 1469, dessen Meister seine Schulung ebenfalls bei Pleydenwurff erfahren haben soll.²¹

Viele der ab 1470 in Bamberg und Nürnberg entstandenen Bildtafeln mit Versatzstücken authentischer Stadtveduten (Kat. 96) erinnerten den Betrachter an Bekanntes und in der Umgebung Gesehenes: So bot ein Flügel von Wolgemuts 1489 für die Nürnberger Dominikanerkirche fertig gestelltem Marienaltar (Abb. 5) wohl nicht zufällig den Blick in die obere Burgstraße und damit just in jenen Straßenzug, in den der Besucher beim Verlassen der Klosterkirche hinaustrat.²² Eine vergleichbare Wechselwirkung zwischen Realität und Abbild war bei vielen Gemälden des späten 15. Jahrhunderts intendiert, wobei eine verdichtete Kombination von Charakteristischem den Wiedererkennungseffekt beförderte. Dass es dabei nicht in erster Linie um eine topografisch genaue Erfassung der Örtlichkeiten ging, machen die Kontroversen um eine korrekte Identifizierung der dargestellten und seither mehr oder

Abb. 4
Hans Pleydenwurff (Werkstatt):
Ansicht einer befestigten Stadt,
kolorierte Federzeichnung,
um 1460/1462. Erlangen,
Graphische Sammlung der Uni-
versität Erlangen-Nürnberg,
Nr. B. 139

Abb. 5
Michael Wolgemut: Die Dar-
bringung Christi im Tempel,
Flügel eines Marienaltars aus der
Nürnberger Dominikanerkirche,
Tafelgemälde, 1489. Straubing,
St. Jakob



weniger gravierend veränderten Orte und Landschaften ebenso deutlich wie die Diskussionen um die geografische wie historische Exaktheit der Darstellung und die häufig fruchtlose Suche nach dem einen, exakten Standpunkt des Zeichners.²³ Repräsentation, nicht Authentizität war das primäre Anliegen der Maler.

Hinzu kommt, dass für die meisten erhaltenen Zeichnungen mit Landschaftsdarstellungen und Stadtveduten aus der Zeit vor Dürer das Vorbild nicht die Natur, sondern das gemalte Bild war. Dies gilt selbst für das von 1431 bis um 1438 entstandene Reisemusterbuch der Pisanello-Werkstatt: Die 51 Zeichnungen des in seiner Geschlossenheit einzigartigen Zeichnungskomplexes des »Taccuino di viaggio« sind im Wesentlichen Kopien nach meist identifizierbaren Werken.²⁴ Gleiches gilt für den nordalpinen Raum, selbst für die wegweisenden Veduten Erhard Reuwichs (Kat. 94). Unter den fränkischen Beispielen seien der Apostelabschied und die danach ausgeführte Zeichnung (Kat. 88) wie auch die Stibarsche Kreuzigung (Kat. 99) und das zugehörige Landschaftsblatt (Kat. 98) erwähnt. Die Zeichnungen sind als klassische Musterblätter zu werten, die im Rahmen der Erstellung einer Sammlung von Werkstattvorlagen entstanden sind und den Grundstock an Arbeitsmaterial in einem Künstleratelier bildeten.²⁵ Eine vergleichbare Funktion dürften auch Blätter wie die viel bewunderte Flusslandschaft in Erlangen (Kat. 86) gehabt haben, die motivisch sehr ähnlich im Augustineraltar von 1487 (Kat. 26) und in weiteren Nürnberger Gemälden begegnet. Auch wenn einzelne Elemente solcher Darstellungen das Studium der Natur voraussetzen, ist nördlich der Alpen aus der Zeit vor Dürer so gut wie keine Zeichnung oder Studie nach der Natur erhalten geblieben, die nachweislich *in* der Natur entstand. Dieser überlieferungsbedingte Umstand hat die Glorifizierung Dürers als »erstem Plein-Air-Maler« nördlich der Alpen wesentlich mitbestimmt.

DÜRERS LANDSCHAFTEN UND VEDUTEN: DOKUMENTATION – KOMPILATION – FIKTION?

Ob man es zu einer grundlegenden Erfahrung Dürers während seiner Lehrjahre (1486–1489) bei Wolgemut stilisieren will oder nicht, genau 1488/1489 entstand in Wolgemuts Werkstatt der bereits erwähnte Marienaltar mit der Burgstraßenansicht (Abb. 5). Wenige Jahre später wurde die Schedelsche Weltchronik mit ihren vielen authentischen wie auch erfundenen Städtebildern gedruckt (Kat. 97). Dürers Landschaften und Stadtveduten führten folglich eine etablierte Tradition fort. Sie fungierten als beispielhafte Motivsammlungen und Musterblätter, wie Dürers Rückgriff auf die Landschaftsstudien in seinen Druckgrafiken belegt. So gehen Felsformation und Gebüsch im Kupferstich »Ritter, Tod und Teufel« auf die Berliner Felsstudie (W. 111) zurück, und im Stich der »Maria mit der Meerkatze« zitiert Dürer das Weiherhaus aus dem Londoner Aquarell (W. 115).²⁶ Einzelmotive aus den Landschaftsstudien wurden zumeist frei und assoziativ verwendet, wie das markante Bauwerk mit dem gezahnten Stufengiebel im Innsbruck-Aquarell (Abb. 6, Kat. 101) deutlich macht: Es begegnet als pittoreskes Architekturmotiv auf der Zeichnung der Pupila Augusta (Kat. 151), auf dem Kupferstich mit dem hl. Antonius von 1519 wie auch im Rosenkranzfest (A. 93) und der Dreipassscheibe mit Sixtus Tucher (Kat. 160). Dürers topografische Blätter boten ihm ein immer wieder neu auszuschöpfendes Motivrepertoire für die Landschaftsdarstellungen in seinen Gemälden und Druckgrafiken und trugen in Blättern wie dem hl. Eustachius (Kat. 183), dem Meerwunder (Kat. 150), der Nemesis (Kat. 153), der hl. Familie (Kat. 142) sowie dem Marienleben (Kat. 138–141) und der Apokalypse (Kat. 121–137) ihren Teil zum unverwechselbaren, für Dürer spezifischen Charakter der Inszenierung bei.²⁷ Die Benennung und Identifizierbarkeit der jeweils dargestellten Örtlichkeit spielte dabei keine Rolle: So bleibt dem Betrachter des Kupferstichs der

²³ Vgl. hierzu etwa Koschatzky 1971 mit der jeweiligen Forschungs-geschichte zu den einzelnen Blättern sowie Leber 1988, S. 8–10, passim.

²⁴ Vgl. Degenhart/Schmitt 2004.

²⁵ Vgl. weiter etwa Ausst.Kat. Ulm 1995.

²⁶ Ausst.Kat. Wien 2003, Nr. 30 (Matthias Mende), 31 (Anna Scherbaum), 43 (Matthias Mende), 139 (Matthias Mende). – Zuletzt Andersson/Silver 2010, S. 17–18.

²⁷ Vgl. dazu weiter Herrmann Fiore 1997, S. 28–35.



Abb. 6
Albrecht Dürer: Innsbruck von Norden, Wasser- und Deckfarbenmalerei, um 1495/1500, vgl. Kat. 101

Nemesis (Kat. 153) die Identität der Talsiedlung vorenthalten, obwohl Dürer dabei das Städtchen Klausen im Eisacktal topografisch ziemlich genau, aber seitenverkehrt und von zwei Standpunkten aus wiedergab.²⁸ Erkennbarkeit war offensichtlich nicht intendiert, doch garantierte die Orientierung an der Realität – das »Abmachen« aus der Natur – ein Höchstmaß an Authentizität und Glaubwürdigkeit, um die Welt, über der Nemesis launenhaft schwebt, möglichst anschaulich und naturgetreu ins Bild zu setzen.

Die Funktion von Dürers Landschaften und Veduten erschöpfte sich indes nicht im Vorhalten besonders pittoresker und fremdartiger Motive, sondern diente wie die auf Wiedererkennbarkeit angelegten Städteansichten der Wolgemut-Zeit auch kommunikativen Zwecken. So verdeutlicht die Drahtziehmühle (Kat. 100) nicht nur exemplarisch, wie ein in der fränkischen Bildtradition als Beiwerk dienendes Landschaftsmotiv in der Isolierung und Perfektionierung zu einem autonomen Bildgegenstand avancierte, das Blatt zeigt auch einen besonderen Ort: Die Drahtziehmühle lag nämlich an der vor den Stadtmauern gelegenen Hallerwiese, wo sich »die jungen Leute und Menschen jeden Alters zur Frühlings- und Sommerzeit wie auf einer öffentlichen Bühne« zu Feiertagsvergnügen, Sport und Spiel trafen, wie Konrad Celtis in seiner 1502 gedruckten »Norimberga« überliefert (Kat. 20).²⁹ Im Unterschied zu den fränkischen Malern der Vorgängergeneration (Kat. 95) stellt Dürer wohl deshalb nicht die Flussansicht mit den Wasserrädern, sondern die Hofansicht des unmittelbar an die Hallerwiese angrenzenden Gewerbebetriebs dar. Außerdem waren die städtischen Pegnitzmühlen nicht nur topografische, sondern auch rhetorische Orte: So erwähnte Hans Rosenplüt 1447 in seinem Nürnberg-Lob unter den sieben Kleinodien der Stadt Nürnberg nicht weniger als 67 Pegnitzmühlen, deren Zahl sich in der Neuauflage von 1490 auf 77 steigerte.³⁰

Auch Innsbruck war seit kurzem ein hochrangiger Ort in der politischen Kommunikation geworden: Die durch Handel und Verkehr geprägte Stadt gewann durch die Verlegung des Habsburger Hofes von Meran nach Innsbruck 1420 an Bedeutung.³¹ Binnen weniger Jahre avancierte sie zu

²⁸ Herbert und Hannelore Liedel, Nürnberg, konnten jüngst mittels zweier Fotos diese Standorte ermitteln; für diese Information sei den beiden Fotografen herzlich gedankt.

²⁹ Vgl. Celtis 1502 (<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/celtis1/jpg/s175.html>), vgl. auch Celtis/Fink 1502/2000, S. 35.

³⁰ Rosenplüt/Lochner 1445/1854, S. 5, Zeile 156. – Rosenplüt 1490/1979, fol. 4r. Den Hinweis verdanke ich Thomas Eser.

³¹ Zusammenfassend Braunfels 1983, S. 370–373.

einem europaweit bekannten Herrschaftssitz, nachdem König Maximilian 1490 mit der Innsbrucker Burg eine recht bescheidene Residenz bezogen hatte, deren Hofansichten Dürer auf zwei Zeichnungen darstellte. Die um 1500 baulich schnell wachsende und aufblühende Stadt galt als sicherster, wenn auch sicherlich nicht attraktivster Ort im Reich. Im Hinblick auf Innsbrucks neue politische und gesellschaftliche Bedeutung wird man Dürers Illustration (Abb. 6, Kat. 101) nicht gerecht, wenn man sie lediglich als Dokument einer Künstlerreise versteht. Wie die vielen Veduten in der Nürnberger Malerei der Vorgängergeneration ist auch dieses Blatt keine exakte, von einem Standpunkt aufgenommene Topografie, sondern ein repräsentatives Städtebild, das außerdem auch noch in drei Arbeitsphasen entstanden ist (siehe S. 402). Dürer fügte verschiedene charakteristische Elemente der Stadtarchitektur zusammen und schuf mittels Verdichtung und Überhöhung eine ideale Ansicht der königlichen Residenzstadt am Inn. Entscheidend war wiederum nicht Authentizität, sondern Wiedererkennbarkeit.

Mit Blick auf die für ihre Zeit revolutionären Zeichnungen von Bamberger Stadtansichten aus der Zeit um 1470 (Kat. 95) stellt sich die Frage der Position des Innsbruck-Bildes innerhalb der sich im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts grundlegend wandelnden Tradition der Veduten-Darstellung neu.³² Die fränkische Malerei des Pleydenwurff-Kreises spielte dabei eine ebenso wichtige Rolle wie die vielen, meist auf ältere Vorbilder zurückgehenden Stadtansichten in der Schedelschen Weltchronik (Kat. 97). Auch dort bestimmen die besonders markanten Bauten das Bild der jeweiligen Stadt, sofern sie – unabhängig vom jeweiligen historischen wie topografischen Kenntnisstand – nicht lediglich verallgemeinernd typisiert oder gar unter Wiederverwendung von Holzschnitten anderer Städte visualisiert wurde.³³ Dürers Blatt folgt damit einerseits einer etablierten Konvention, dokumentiert aber andererseits, wie sehr er die Möglichkeiten einer perspektivisch und atmosphärisch überzeugenden Wiedergabe der Stadtvedute erweiterte. Dies verdeutlicht auch das Arco-Bild (Abb. 7), das aus verschiedenen Blickwinkeln zu einer Idealansicht mit charakteristischen individuellen Zügen zusammenkomponiert ist. Die präzise Bestimmung des Dürerschen Standorts gerät hier zu einer sportlichen

Übung, die den heutigen Standortsucher rund um den Monte Arco herumführt.³⁴ Wieder verdichtet und überhöht Dürer die in der Natur gesehenen und wohl in schnellen Zeichnungen vor Ort festgehaltenen Einzelmotive zu einem Kunstwerk, das mehr ist als eine getreue Kartierung der Natur. Das Prinzip der gezielten Auswahl von charakteristischen Gebäuden sowie der Steigerung der Höhen von Einzelbauten und Hügelzügen bestimmt auch die Trient-Ansicht, in der selbst Effekte wie die Charakterisierung von stehendem und fließendem Wasser mit entsprechenden Spiegelungen berücksichtigt sind (Kat. 104). Trient nimmt damit nicht nur geografisch und topografisch, sondern auch atmosphärisch Gestalt an.

Diese Blätter sind damit in jeder Hinsicht Atelierprodukte, deren traditionell postulierte Funktion als persönliche, vor Ort entstandene Dokumente von Dürers Reisen³⁵ ästhetische Kategorien beschwört, die sich erst im Laufe des 18. Jahrhunderts ausbildeten. Lassen sich Dürers Landschafts- und Städtebilder charakterisieren als von der Natur inspiriert und in Einzelementen porträtiert, in der Summe aber zu Ideal- und Repräsentationsbildern komponiert, so gilt Ähnliches für die kontrovers diskutierte Arno-Landschaft Leonardos von 1473, die als erste mit Datumsangabe versehene autonome Landschaftsdarstellung der Kunstgeschichte gilt.³⁶ Wechselt man die Per-

Abb. 7
Albrecht Dürer: Ansicht von Arco, Wasser- und Deckfarbenmalerei, um 1495/1500. Paris, Musée du Louvre, Nr. 18579



³² Zur Entwicklung der Stadtvedute s. auch den Text zu Kat. 93–104.

³³ Rucker 1973, S. 72–127. – Schwerpunkt der Auswahl sind biblische Orte, Bischofs-, Handels- und Universitätsstädte. Irritierenderweise sind viele Städte, zu denen Koberger engste Verbindungen pflegte, nur mit Phantasieansichten illustriert.

³⁴ Vgl. etwa Leber 1988, S. 216–228.

³⁵ Vgl. etwa Herrmann Fiore 2003, S. 27. – Wood 2005, S. 59–62. – Ausst. Kat. Münster 2008, S. 69–76 (Petra Marx).

spektive von der rein kunsthistorischen Betrachtung und dem Autonomie-Begriff zum kulturgeschichtlichen Kontext und Mikrokosmos der Nürnberger Burgstraße in den 1490er Jahren, erschließen sich Dürers Landschaftsstudien neu. Neben der Publikation der »Weltchronik« im Jahr 1493 sorgte dort insbesondere das großangelegte Projekt einer »Germania illustrata« des 1487 mit dem Dichterlorbeer gekrönten Humanisten Konrad Celtis seit den 1490er Jahren für ein gesteigertes Interesse an Veduten und Landschaftsansichten. Die Aufgabe sollte sich nicht im bis dahin üblichen Zusammentragen von Schriftzeugnissen erschöpfen, im Zentrum stand vielmehr die eigene Erkundung des Landes, insbesondere der Außengrenzen »Germaniens«. ³⁷ Nürnberg bot für solche Ambitionen beste Voraussetzungen: In Schedels Bibliothek befanden sich die zentralen damals verfügbaren geografischen Werke, hier wirkten der Geograf Hieronymus Münzer und die Kartografen Martin Behaim und Erhard Etzlaub. ³⁸ Nur wenige Monate nach dem Erscheinen der lateinischen Ausgabe der Weltchronik schloss deren Auftraggeber Sebald Schreyer mit Celtis einen Vertrag über 216 Gulden für die Neubearbeitung insbesondere der geografischen Partien der Weltchronik. ³⁹ Dieser Plan blieb jedoch Fragment, da sich das Verhältnis zwischen Celtis und Nürnberg ab 1496 merklich abkühlte. Die durch Hartmann Schedel begonnene topografische Erschließung Deutschlands und die anschauliche Darstellung von Geografie und Topografie waren jedoch weiterhin Thema in Nürnberg: Zehn Jahre vor Erscheinen des ersten Geografieschulbuchs gingen hier 1502 die »Amores« von Konrad Celtis in Druck, die in vier Holzschnitten, dem besonderen Interesse des Humanisten folgend, die Grenzen Germaniens veranschaulichen. Die südliche Landes- und Sprachgrenze wird durch eine sich schroff aufbauende Alpenlandschaft und die schemenhaften Stadtbilder von Trient und Iuliacum (Villach; S. 75, Abb. 7) markiert. ⁴⁰

Vor dem Hintergrund dieses akuten und höchst aktuellen Geografie-Interesses in Nürnberg und der auch nach Erscheinen der Schedelschen Weltchronik fortbestehenden Schwierigkeit der Beschaffung von Städteansichten ⁴¹ ist über Dürers Tirol-Ansichten neu nachzudenken: Innsbruck und Trient waren damals bekannte und deshalb von Dürer namentlich bezeichnete Herrschaftssitze. Dass beide Städte in der Schedelschen Weltchronik fehlen, lässt im Hinblick auf die geplante Neubearbeitung an eine Sammlung entsprechenden Materials durch Dürer denken. ⁴² Die übrigen Tirol-Blätter erhielten dagegen nur vage Bezeichnungen: »welsch schloss« (Kat. 102), »welsch pirg« (S. 27, Abb. 3) und »fenedier klawsen« (Abb. 7). Die verwendeten Begriffe verweisen auf die sprachliche Grenze zu Italien, wobei die dargestellten Motive – Dosso di Trento und Monte Arco – gleichzeitig markante topografische Orte am Übergang von deutsch zu welsch verbildlichen. ⁴³ Sind die vier Grenzregionen Germaniens in den summarischen Illustrationen der »Amores« recht abstrakt dargestellt, machte Dürer die deutsch-italienische Sprachgrenze zu topografischen und atmosphärischen Orten und gab der Grenze gleichsam ein Gesicht.

DÜRER UND DER FELS: VON DER NATUR ZUR KUNST

Die Rehabilitierung Deutschlands als eine Nation, deren kulturelle Leistungen der Antike und italienischen Renaissance ebenbürtig seien, war eine der wichtigsten Triebfedern der humanistischen Landeskunde, die in den 1490er Jahren in Nürnberg im Kreis um Celtis ihre zentralen Protagonisten fand (siehe auch S. 65–77). Es galt publizistisch wirksam nachzuweisen, dass im planvoll geordneten und bestellten Kulturraum Germanien nur noch Reste von wilder Natur existierten, was die Städteansichten als sichtbare Zeichen urbaner Kultur und zivilisatorischer Leistung auch visuell unter Beweis stellen sollten. ⁴⁴ Kultur und Natur als zwei Pole und kontrastierende Lebensbereiche waren in der Kunst seit dem 14. Jahrhundert beliebter Bildgegenstand. ⁴⁵ Beide

³⁶ Ausst. Kat. London 2010, Nr. 49. – Rosenberg 2009, S. 21–22. – Schulze Altcapenberg 2006, S. 34–36.

³⁷ Vgl. Müller 2001. – Müller 2002, S. 137–149. – Fuchs 2004, S. 140–181. Zu Dürer und Celtis vgl. auch den Beitrag von Jörg Robert im vorliegenden Band.

³⁸ Müller 2001, S. 283–285 sowie Iwanczak 2009.

³⁹ Müller 2001, S. 286–294. – Fuchs 2004, S. 103–104 (Klaus Arnold).

⁴⁰ Wiener: Germaniae 2002, S. 97–99.

⁴¹ Vgl. Rücker 1973, S. 73–77.

⁴² Vgl. dazu auch den Beitrag von Jörg Robert.

⁴³ Vgl. dazu weiter den Beitrag von Thomas Eser.

⁴⁴ Müller 2001, S. 403–438.

⁴⁵ Einen knappen Überblick bietet etwa Büttner 2006, S. 37–87.

Lebensräume erkundete Dürer mit seinen Zeichnungen und Landschaftsbildern und erschloss sich die jeweiligen Charakteristika und Darstellungsmöglichkeiten. Ziel war nicht die Etablierung der Landschaft als autonome Bildgattung, sondern, wie später bei der Suche nach der menschlichen Proportion, das Verständnis und die adäquate bildliche Umsetzung des Naturvorbilds. Neben dem Festhalten einer bestimmten Örtlichkeit dienten die Landschaftsstudien der Suche nach künstlerischen Gestaltungsmitteln zur angemessenen Wiedergabe von Raumtiefe und Atmosphäre, Licht und Schatten, Farbstimmung und Oberflächenstruktur. Unter den Federzeichnungen sticht insbesondere das Berliner Blatt mit der Quelle im Wald hervor, das nicht nur Einblick in den Schaffensprozess gewährt, sondern auch die während des Entstehungsprozesses sich wandelnden gestalterischen Absichten dokumentiert (Abb. 8, Kat. 181).

Abb. 8
Albrecht Dürer: Die hl. Eremiten
an der Quelle im Wald, Feder-
zeichnung, um 1500/1503,
vgl. Kat. 181



prozess gewährt, sondern auch die während des Entstehungsprozesses sich wandelnden gestalterischen Absichten dokumentiert (Abb. 8, Kat. 181). Dürer dürfte das Blatt primär als Ideenskizze für den Holzschnitt mit den hl. Antonius und Paulus im so genannten »Schlechten Holzwerk« (Kat. 179) begonnen haben, wobei er mit dem Thema der ersten Einsiedler preisgünstige Andachtsbilder auf den Markt warf und damit nicht nur die Klientel der Nürnberger Klosterhumanisten um Jakob Locher, Stephan Fridolin, Benedictus Chelidonium oder Caritas Pirckheimer ansprach. Für diesen Auftraggeberkreis entwarf Dürer den Bildzyklus der Benediktslegende (siehe S. 490; Kat. 164–168) und die Holzschnitte des »Schlechten Holzwerks« mit beispielhaften Darstellungen von Eremitentum in der Abgeschiedenheit der urtümlichen, kulturfernen Welt des Waldes.⁴⁶ Mag das Berliner Blatt zunächst als Entwurf für diese Holzschnitte begonnen worden sein, verschob sich im Laufe des Zeichnens offenbar der Fokus vom Motiv der Eremiten zur gestalterischen Frage, wie Bäume und

Wald in Bezug auf Raumtiefe, Licht und Schatten überzeugend darzustellen sind, ohne quasi vor lauter Wald die einzelnen Bäume aus den Augen zu verlieren. Wie keine andere Landschaftszeichnung verdeutlicht das Blatt das prozesshafte Vorgehen Dürers beim Zeichnen. Bemerkenswert ist, wie er sich am Problem der Darstellung des dunklen Hintergrunds festzeichnete: Diese Partie ist im Unterschied zu den skizzenhaft angerissenen Bäumen im Vorder- und Mittelgrund sorgfältig durchgearbeitet und gibt die im Waldesdunkel aufgehenden Bäume mit wachsender Entfernung schematischer wieder. Trotz der unterschiedlichen Durcharbeitungsgrade und der skizzenhaften Unfertigkeit vieler Partien blieb die Zeichnung kein reines Studienblatt, sondern beansprucht durch den gezeichneten Rahmen den Status eines abgeschlossenen Bildes.

Um eine adäquate künstlerische Umsetzung von Naturelementen ging es Dürer auch in der Felslandschaft mit befestigter Stadt und Wanderer (Kat. 89). Diese Federzeichnung lässt sich gut mit der bereits erwähnten Landschaft von Hans Traut oder seiner Werkstatt (Kat. 88) in Verbindung bringen. Der Vergleich zeigt besonders eindrucksvoll, wie Dürer zwar an lokale Traditionen anknüpft, in der Genauigkeit der Beobachtung und der Darstellung von Struktur und Oberfläche der Felsen und des Übergangs von Fels zu Grasnarbe jedoch weit über die Vorgänger hinausgreift. Bei Traut wachsen die Bäume wie Pilze aus dem Boden, das Gras stößt schematisch auf Fels, und zur Strukturierung von Wasserfläche und Hügeln im Vorder- wie Hintergrund werden dieselben Schraffursysteme eingesetzt. Dagegen bemüht sich Dürer um ein auf Strukturen, Übergänge und Tiefenwirkung abgestimmtes grafisches Instrumentarium. Sicherlich legte er das Blatt zu Studienzwecken und zur Perfektionierung der Darstellung von Naturelementen an, doch verlieh er ihm

zum Abschluss durch das Motiv des Wanderers und den schnell hingeworfenen Mittel- und Hintergrund die Wirkung einer abgeschlossenen Komposition. Auch diese Zeichnung dokumentiert, wie Dürer ein zunächst als Detailstudie konzipiertes Blatt über das Fragmentarische hinaushob und damit Vollständigkeit, Bildhaftigkeit und Sammlungswürdigkeit anstrebte. Die Zeichnung diente nicht der Wiedergabe einer realen Landschaft, sondern steht am Anfang einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Motiv von Felsen und Steinbrüchen als Elemente der wilden Natur.

Seit den 1460er Jahren spielten Felsen in der fränkischen Malerei eine herausragende Rolle: Sie boten eine ideale Kulisse sowohl für den Auftritt und Abgang von Figuren als auch für die tiefenräumliche, additive Gestaltung der Szenerie. Selbst in den topografischen Ansichten des Siebten Weltalters in der Schedelschen Weltchronik begegnen Felslandschaften als zum Teil mehrfach verwendete Stereotypen zur Illustration so unterschiedlicher Landstriche wie Mazedonien, Walachei, Sachsen oder Italien. Im Unterschied zu Pflanzen und Tieren blieben Felsen in der fränkischen Malerei jedoch eigentümlich stilisiert und lassen auf Grund ihrer Schematisierung nicht auf Naturstudien schließen. Dürers Ambitionen reichten weiter und schlossen neben Flora und Fauna auch andere Elemente der Naturdarstellung ein. Mit dem Motiv der Felsen oder Steinbrüche – drei der insgesamt sechs Blätter versah Dürer mit der Bezeichnung »steinpruch«⁴⁷ – richtete er seine Aufmerksamkeit auf ein weiteres Kleinod der Stadt, wie es von Hans Rosenplüt in dessen Nürnberg-Lob von 1447 und 1490 beschrieben ist: Auf die Beschreibung von Stadtmauer und Wald folgt die rühmende Erwähnung des Steinbruchs, aus dem die Steine für die hohen Stadthäuser stammen.⁴⁸

In der Malerei vor Dürer begegnen Felsen vor allem in den im Laufe des 15. Jahrhunderts überaus populär gewordenen Darstellungen von Eremitenheiligen und Einsiedlern in der Wildnis. Die italienische Malerei war seit Giotto reich an Felslandschaften zur Illustration einsamer, unwirtlicher Orte; die Motivgestaltung blieb jedoch bis zum 15. Jahrhundert weitgehend byzantinischer Erbe verpflichtet. Einen völlig neuen Zugang erschlossen Jacopo Bellini und Andrea Mantegna, in deren Werk Felslandschaften zum bilddominierenden Motiv avancierten und dabei eine beeindruckende Breite verschiedener geologischer Formationen vor Augen führten. Die Felskulissen nahmen bizarre, das Vorbild der Natur mitunter weit hinter sich lassende Ausprägungen an und versetzten die Handlung an atemberaubende Orte. Dürers Felsstudien entstanden mit einer anderen Zielsetzung: Neben dem Studium von Struktur und Oberfläche stehen die Übergänge von Bewuchs zu Fels sowie die über die Felsen herabhängenden Wurzeln im Zentrum seines Interesses. Experimentierend sucht Dürer nach einem überzeugenden, der Naturform möglichst nahe kommenden künstlerischen Vokabular. Von den skizzenhaft spontanen und unfertigen Blättern in Berlin, Bremen und Mailand hebt sich das Londoner Blatt (Abb. 9, Kat. 90) durch einen ungewöhnlich hohen Perfektionsgrad ab. Mit der Genauigkeit eines wissenschaftlichen Zeichners hält Dürer den von blaugrauen Lettenlagen durchzogenen Burgsandstein in seiner charakteristischen Struktur und Rotfärbung mit leicht violetttem Einschlag fest.⁴⁹ Besonderes Augenmerk liegt auf dem abgerutschten Bereich und dem Bewuchs rechts der Bildmitte: Mit haarfeinem Pinsel sind Grashalme, freiliegende Wurzeln und das Geäst der Sträucher und Bäume wiedergegeben. Das Blatt, das in der Sorgfalt der Ausführung die anderen, von Dürer wiederholt als Motivvorlage für Kupferstiche genutzten

Abb. 9
Albrecht Dürer: Steinbruch,
Federzeichnung mit Wasser-
und Deckfarbenmalerei,
um 1495/1500, vgl. Kat. 90



⁴⁶ Vgl. dazu weiter den Text zu Kat. 179–182.

⁴⁷ Vgl. Koschatzky 1971, Nr. 19–23 sowie die Federzeichnung in Bayonne (W. 106; Strauss 1495/53).

⁴⁸ Rosenplüt/Lochner 1445/1854, S. 4, Zeile 109–113. – Rosenplüt 1490/1979, fol. 3v.

⁴⁹ Für die geologische Bestimmung danke ich Thomas Pürner vom Bayerischen Landesamt für Umwelt, Bereich Geologie.



Abb. 10
 Albrecht Dürer: Das Rasen-
 stück, Wasser- und Deck-
 farbenmalerei, 1503.
 Wien, Albertina, Nr. 3075

Steinbruchblätter⁵⁰ hinter sich lässt, ist ein musterhaftes Beispiel für die Demonstration der über das Studium der Natur gefundenen perfekten künstlerischen Form. Wie die Veduten machen auch Dürers Felsen deutlich, dass sich seine Kunst nicht in der möglichst authentischen Naturwiedergabe erschöpfte. Vielmehr nehmen die Gesteinsformationen pittoreske, zum Teil anthropomorphe Formen an, die ihnen einen sowohl authentischen als auch dramatisch aufgeladenen Charakter verleihen.⁵¹

Die Felsstudien machen exemplarisch deutlich, wie weit Dürer ein in der fränkischen Kunsttradition etabliertes Motiv isolierte und perfektionierte, um es dann für seine suggestiven Inszenierungen seiner Druckgrafiken und Gemälde zu nutzen. Die Wasserfarben ermöglichten ein sponta-

nes und prozesshaftes Experimentieren mit Farben zur malerischen Erprobung von Luftperspektive, Farb Stimmung und Bildtiefe. Dürer verzichtete immer stärker auf die traditionellen, additiven räumlichkeitserzeugenden Bildformeln wie Staffelung und Überschneidung durch Baumgruppen, Felsen und Hügelketten zugunsten atmosphärischer Wirkungen. In der Weidenmühle liegt der Fokus etwa auf der Stimmung des abendlichen, nach einem Gewitter aufgerissenen Himmels, der sich im langsam fließenden Wasser spiegelt und vor dem sich die Dächer der Kleinweidenmühle scharf und dunkel abzeichnen (Kat. 192). Zusammen mit dem »Feldhasen« (Abb. 3) und dem »Rasenstück« (Abb. 10) zählen die Landschaftsblätter zu den Kulminationspunkten Dürerscher Naturinszenierung. Auch beim Rasenstück ist der Entstehungsanlass nicht das Betrachten und »liebvolle Zeichnen des Lebens und Webens«⁵² am Wegesrand, vielmehr erhebt Dürer wiederum ein in der Bildtradition des 15. Jahrhunderts untergeordnetes Element zum eigenständigen Bildmotiv. Rasenstücke finden sich im Vordergrund vieler Tafelgemälde der Vorgängergeneration (Kat. 25, 26, 27), doch wirken die Gräser und Blumen dort häufig wie hingeklebt und folgen vom Hauptmotiv unabhängigen Bildgesetzen. In seinen Blättern nimmt sich Dürer solcher Details an, indem er die Elemente isoliert und perfektioniert. Naturstudium und Naturarrangement gehen dabei nahtlos ineinander über. Im »Rasenstück« komponiert er mit relativ beschränkter Palette und mit reduziert ökonomischen Mitteln, wohl nach dem Vorbild realer Pflanzenbestandteile, einen charakteristischen, beispielhaften Naturausschnitt, der die Werke seiner Vorgänger in Struktur, Plastizität und räumlicher Disposition bei weitem übertrifft. Da es sich um ein häufig gebrauchtes Standardmotiv im Repertoire eines Malers handelt, das Dürer in seinen frühen Gemälden noch recht schematisch einsetzt (Kat. 66, Kat. 107), könnte das Blatt mit der Intention entstanden sein, das erworbene Wissen und Können anhand eines Vorzeigestücks lehrbuchhaft festzuhalten und weiterzugeben, wie noch zu zeigen sein wird. Gleiches gilt für den »Feldhasen«, der höchste künstlerische Ansprüche hinsichtlich getreuer Naturnachahmung und technischer Perfektion vereint. Wie der Londoner Steinbruch sind das Rasenstück und der Hase beispielhafte Demonstrationsstücke für vollendete künstlerische Fähigkeiten.

DÜRERS NATURSTUDIEN ALS KÜNSTLERISCHE EXEMPLA

Dürers forschendes Zeichnen und Malen findet in den wenigen Blättern, die ein Motiv von verschiedenen Seiten zeigen, seinen deutlichsten Ausdruck. Die Helmstudien (Kat. 185), die auch als Vorlage für die Kupferstiche des Löwenwappens mit dem Hahn und des Wappens mit dem Totenkopf (Kat. 187) Verwendung fanden,⁵³ wie auch die Ochsenmäuler (Kat. 188–189) machen seine wissenschaftliche Akribie im Studium materieller Oberflächenercheinungen exemplarisch deutlich. In den Helmen erprobt und entwickelt Dürer Schritt für Schritt die adäquaten künstlerischen Mittel zur Wiedergabe der glänzenden Metalloberflächen, der Niete und Lederriemen samt entsprechenden Licht- und Schatteneffekten. Dabei ändern sich bei jeder der drei Helmstudien die eingesetzten Materialien und Farben ebenso wie das zeichnerisch-malerische Instrumentarium: In der ersten Ansicht oben links setzt Dürer braune Tinte für die Vorzeichnung ein, von der die Ausführung recht deutlich abweicht. Die Oberfläche ist mit freien, unsystematisch lockeren Schraffuren in verschiedenen Tonwerten gestaltet. Die zweite, blau unterzeichnete, unten und oben korrigierte Ansicht rechts daneben zeigt systematisch gesetzte Parallel- und Kreuzschraffuren, während die dritte Ansicht im Einsatz malerischer und zeichnerischer Mittel gewissermaßen einen Ausgleich zwischen den beiden Extremen sucht. Mit hoher Ambition und normativer Präzision erarbeitet sich Dürer schrittweise die überzeugende Wiedergabe eines zeitgenössischen Helms und

⁵⁰ Vgl. Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 6, 7, 65, 69.

⁵¹ Zu diesem Phänomen vgl. weiter Möseneder 1986. – Leber 1988, S. 60–77. – Thürlemann 2002/2003.

⁵² Killermann 1910, S. 27–28.

⁵³ Schoch/Mende/Scherbaum, Nr. 35, 37.



Abb. 11
Albrecht Dürer: Waldweiher,
Wasserfarbenmalerei, um
1495/1500, vgl. Kat. 184

geht dabei weit über den Durcharbeitungsgrad hinaus, der für eine Anwendung als Vorlage für die beiden Kupferstiche notwendig gewesen wäre. Auch die Ochsenmäuler fordern mit dem Gegensatz von feuchter Schnauze und trockenem Haar, von kalt und warm, glänzend und pelzig, dunkel und hell die besonderen mimetischen Fähigkeiten des Malers heraus.⁵⁴ Wie in der unvollendeten Glaskugel des Tafelgemäldes mit dem Salvator Mundi von 1504/1505 (S. 181, Abb. 10a) lotet Dürer in solchen Blättern die Grenzen künstlerischer Darstellungskraft aus. Kunst zielt dabei auf die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeiten in Naturformen

und -phänomenen und erklärt über den bloßen »Gebrauch« im Sinne von Werkstattkonvention und Übung hinaus den »Verstand« zur Grundlage künstlerischer Arbeit.⁵⁵ Dürer schreibt dazu in seinem »Ästhetischen Exkurs« weiter, dass der Verstand mit dem Gebrauch wachsen müsse, damit die Hand das darzustellen vermöge, was der Verstand anstrebe. Daraus erwachse mit der Zeit die Gewissheit der Kunst und des Gebrauchs, die sich gegenseitig bedingen.⁵⁶

Ein Vergleich mit den sowohl motivisch als auch in der Mehransichtigkeit vergleichbaren Naturstudien Pisanellos macht deutlich, dass die meisten von Dürers Blättern keine spontanen Skizzen, sondern vielmehr perfekte Schaustücke sind. Ihnen fehlt der spontane, das Naturerlebnis unmittelbar offenbarende Charakter von Pisanellos Skizzen, die zwar vor dem Objekt, nicht aber als autonome Zeichnungen entstanden sind.⁵⁷ Sie dienten als Vorstudien für Fresken, Gemälde und Medaillen, wie auch die 41 wohl vor Ort geschaffenen skizzenhaften Federzeichnungen mit Landschafts- und Felsstudien von Fra Bartolommeo aus den Jahren 1495 bis 1508 als Studienmaterial für Landschaftshintergründe bestimmt waren.⁵⁸ Im Unterschied zu diesen Zeichnungen kommen Dürers Landschaftsblätter in ihrem hohen Ausarbeitungsgrad und in der Erhaltung den selbstgültigen, bildhaft abgeschlossenen Kompositionszeichnungen Jacopo Bellinis – dem Erfinder dieses neuen Zeichnungstyps – sehr viel näher. Diese Arbeiten des venezianischen Meisters wurden auf Grund der Ebenbürtigkeit mit seinem übrigen Werk hochgeschätzt und deshalb bewusst aufbewahrt.⁵⁹

Die Wasserfarbentechnik ermöglichte Dürer zwar ein unmittelbares, spontanes Arbeiten und Experimentieren, die bislang einseitig als Erklärung aufgebotene praktische Handhabung auf Reisen geht jedoch wiederum von Kunstpraktiken des 18. und 19. Jahrhunderts aus und erhebt Dürer zum Pionier des Aquarells und der Plein-Air-Malerei.⁶⁰ Viele von Dürers Landschaften offenbaren eine aufwendige, mehrschichtige Malerei, wie sie etwa im Waldweiher deutlich wird (Abb. 11, Kat. 184). Die Konzentration liegt auf der möglichst authentisch wirkenden Darstellung des flach auslaufenden Wassers, die den Blick in die Tiefe ebenso berücksichtigt wie die Reflexe des hellen, von dunklen Wolken überzogenen Himmels. Vieles bleibt skizzenhafte Andeutung, wieder fällt Dürers Augenmerk auf die Zonen des Übergangs: Mit äußerster Präzision und zartesten Höhungen arbeitet er die Grenzbereiche vom verlandenden Weiher zum Ufer mit Schilf und Gras sowie vom Gras zu den Baumstämmen aus. Mit Blick auf Räumlichkeit und Naturnähe ist der Abstand zur deutlich schematischeren Darstellung im Augustineraltar eklatant (Kat. 26). In seiner »Unfertigkeit« und Offenheit gewährt Dürers Blatt sowohl Einblick in den Bild- und Farbaufbau als auch in den differenzierten Einsatz von flächig-breiten neben minutiös-detaillierten Pinselstrichen.

Im Hinblick auf die um 1500 verfasste, mit verschiedenfarbigen Tinten Schritt für Schritt verdeutlichende Anleitung zur Konstruktion eines Kopfes (Kat. 172) sind auch für unvollendet gebliebenen Naturstudien wie den Waldweiher (Kat. 184) didaktische Funktionen naheliegend.

⁵⁴ Dürer verwendet in seinen theoretischen Schriften immer wieder solche Gegensatz-Begriffe, vgl. Rupprich II, S. 403–405.

⁵⁵ Die Begriffe »geprawch« und »verstand« verwendet Dürer in seinem Ästhetischen Diskurs, vgl. Rupprich III, S. 296, Absatz 58.

⁵⁶ Rupprich III, S. 297, Absatz 76.

⁵⁷ Vgl. etwa Ausst. Kat. London 2001, S. 146–151, 163–189. – Degenhart/Schmitt 2004, Bd. 1, Nr. 15.

⁵⁸ Ausst. Kat. London 2010, Nr. 90.

⁵⁹ Degenhart/Schmitt 1984, S. 9.

⁶⁰ Koschatzky 1971, S. 11, 15. – Ferner Cohn 2002. – Zur vorromanischen Plein-Air-Malerei mit Ölfarben vgl. Conisbee 1979.

Besser als jede Beschreibung macht das Londoner Blatt den schritt- und schichtweisen Aufbau der einzelnen Bildbestandteile deutlich. Die zuerst mit einem wässrigen Branton auf dem Papiergrund angelegte, dann mit etwas grün und dunklerem Braun strukturierte Bodenpartie, die in verschiedenen Ausführungsstadien belassenen Bäume sowie die flächig braune Untermauerung der dunklen Wasserpartien im Tümpel zeigen anschaulich, mit welchen Mitteln und in welcher Abfolge die links und im Vordergrund bis ins letzte Detail ausgearbeiteten Bildelemente und -effekte realisiert werden können. Solche Blätter waren ein ideales und didaktisch perfektes Anschauungsmaterial zur Demonstration des Schaffensprozesses und der Kunstfertigkeit.

Die Funktion der Naturstudien ist vielschichtig und reicht von der Naturstudie zur Erarbeitung künstlerischer Techniken über die Motivvorlage bis hin zum quasi autonomen Demonstrationsobjekt virtuoser Mimesis. In Dürers Naturstudien offenbart sich der gleiche Drang nach dem Verständnis der Gesetzmäßigkeiten der Natur, der gleiche Wille zur Perfektion und die gleiche Absicht, das einmal Verstandene lehrbuchhaft festzuhalten, wie in seinen ab 1500 begonnenen, um 1504 in einer ersten Anleitung festgehaltenen und später geradezu manisch betriebenen Proportionsstudien.⁶¹ Dies spricht neben den stilistischen und maltechnischen Zusammenhängen dafür, dass die Natur- und Landschaftsstudien im Wesentlichen vor der Venedigreise 1505 und damit vor den ersten schriftlich fixierten Plänen zu einem Lehrbuch der Malerei abgeschlossen waren. Die durchweg hohe Qualität und der hohe Anspruch der Blätter bei nahezu vollständigem Fehlen spontaner Skizzen zum gesamten Motivkreis legen nahe, dass Dürer diese Bestände geordnet und bereinigt hat, um nur beispielhafte Werke aufzubewahren und damit die vielfach mühevollen Entstehungsprozesse und Umwege bis zum fertigen Objekt zu verschleiern. Hatte Dürer zu Beginn seines Werdegangs vorbildhafte Werke der von ihm bewunderten Autoritäten gesammelt, schuf er nun mit solchen »autonomen« Blättern eigene Musterstücke zur Anschauung und Vermittlung seiner Fertigkeiten. Die Landschaftsstudien dienten nicht nur als ideales Anschauungs- und Lehrmaterial, sondern unter Berücksichtigung einer seit dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zunehmenden Wertschätzung des Skizzenhaft-Spontanen auch als exquisite Sammelstücke.⁶²

Der Entschluss, in einem Lehrbuch der Malerei das über Jahre mühsam erworbene Wissen zusammenzufassen und weiterzugeben, fiel wohl in den Jahren 1505/1506 in Italien.⁶³ Von diesem Lehrbuch sind nur Bruchstücke erhalten geblieben, die zu unserer Fragestellung jedoch kaum Aufschluss geben. Verwiesen sei lediglich auf zwei allgemeinere Passagen, in denen Dürer nicht nur deutlich macht, dass die Qualität eines Gemäldes sich am Grad der präzisen Naturnachahmung messen lasse, sondern die Kunst gar zum Medium der Welterkenntnis erhebt: »Dy messung des ertrichs, wasser und der stern ist verstantlich worden durch antzeigung der gemell und würt noch menchem vill kunt durch antzeigung der gemell«⁶⁴. In den Schlüsselpassagen des wohl um 1512/1513 begonnenen und bis zur Drucklegung 1528 in immer neuen Ansätzen fortgeschriebenen und revidierten »Ästhetischen Exkurses« formuliert Dürer sein Credo der Vorbildhaftigkeit der Natur noch einmal: Die Natur gebe die Wahrheit der Dinge zu erkennen, deshalb solle man sie fleißig studieren und sich nach der Natur richten, um nicht verführt zu werden. Wahrhaftig stecke die Kunst in der Natur, wer sie herausreißt, der habe sie. Je genauer das Werk dem Leben gemäß gestaltet sei, desto besser sei dieses Werk. Man solle sich nicht mehr vornehmen oder etwas besser machen wollen, als was Gott in der von ihm erschaffenen Natur an Wirkkräften angelegt hat.⁶⁵ In den Proportionsstudien und der Werkgruppe der Naturstudien und Landschaftsbilder hat Dürers unstillbarer Drang nach dem Verständnis der Natur und ihren Gesetzmäßigkeiten sowie das Ringen um eine künstlerisch adäquate Umsetzung sichtbare Gestalt angenommen.

⁶¹ Vgl. hierzu weiter den Text zu Kat. 170–174

⁶² Zu Skizzenhaftigkeit und Offenheit als neue ästhetische Kategorie vgl. Hess/Mack 2012.

⁶³ Rupprich II, S. 83.

⁶⁴ Rupprich II, S. 100, sowie S. 133, Zeile 104–108, siehe auch S. 131, Zeile 96–99.

⁶⁵ Rupprich III, S. 295, Absätze 53–55.