

# Dürer im Dialog. Kunsttheorien um 1500 und ihre Vermittlungswege nördlich und südlich der Alpen

Der „hervorragende deutsche Maler von weithin gerühmter Begabung namens Alberto Duro“ arbeitete „zum Ausweis der Ehre und Großartigkeit der Deutschen“ in Venedig an einer „wunderschönen Tafel“. Mit seiner vollkommenen „Praxis der ewigen Kunst der Malerei“ und insbesondere seinen Porträts überzeugte er nicht nur Giovanni Bellini, der ihn angeblich „wie einen Sohn“ in sein Haus aufgenommen habe. Dieser Albrecht Dürer wird auch in einem Brief, aus der Lagunenstadt abgesandt am 15. Februar 1506, für einen Porträtauftrag nach Padua empfohlen.<sup>1</sup> Nach Padua – der berühmten Universitätsstadt, die den Zeitgenossen größer schien als Venedig – lässt sich zwar keines der heute bekannten Bildnisse von der Hand Dürers lokalisieren. Sollte allerdings das freskierte Konterfei eines hageren jungen Mannes in deutscher Tracht und mit wallendem dunkelbraunem Lockenhaar, der seine Betrachter auffällig direkt ansieht, in der dortigen Scoletta del Carmine tatsächlich Dürer selbst darstellen (Abb. 87), dann hätte der Nürnberger Maler die nur wenige Stunden dauernde Bootsfahrt nach Padua während seines Venedigaufenthalts von Herbst 1505 bis Frühjahr 1507 unternommen – möglicherweise als Zwischenstation auf seiner bezugten Reise nach Bologna.<sup>2</sup>

Nun wird sich die Identifizierung des jungen Mannes kaum mehr eindeutig klären lassen, ebenso wenig die nicht minder entscheidende exakte Entstehungszeit der Fresken der Scoletta del Carmine im ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts. Für die Frage nach dem Verhältnis von Dürer zu Kunst und Kunsttheorie in Italien (S. 168–173) bleiben sie dennoch aufschlussreich. Die Wandbilder stammen von Giulio Campagnola und bezeugen dessen Interesse sowohl für die neuesten Entwicklungen der Malerei in Venedig als auch für die nordalpine Landschafts- und Porträtkunst. Nicht nur dafür fungierte Dürer als großes Vorbild. Campagnola übernahm auch in seinen Druckgrafiken mehrfach Motive von dessen Blättern. Sein Bemühen um neue druckgrafische Techniken und Effekte lässt sich zudem als eine Art Wettstreit mit Dürers spektakulärer Beherrschung dieses Mediums und jedenfalls als Versuch verstehen, das Niveau der in Italien produzierten Drucke voranzubringen.<sup>3</sup> Wenn sich Dürer und Campagnola tatsächlich persönlich kannten, dann wäre der gut zehn Jahre ältere Nürnberger noch in vieler anderer Hinsicht für den Paduaner interessant gewesen: Giulio war in Norditalien als künstlerisches Wunderkind gefeiert worden – frühbegabt, wie es

auch Dürer gewesen war, der dies später durch die Aufschrift auf der Selbstporträt-Zeichnung mit 13 Jahren („Do ich noch ein Kind was“) nochmals eigens betonte. Giulio hatte wohl ebenfalls in diesem Alter ein Selbstbildnis gemalt.<sup>4</sup> Einige Jahre später wird er dann für seine Naturbeobachtung und insbesondere seine Landschaftsdarstellungen gerühmt.<sup>5</sup> Giulios Verbindung zum Norden erweist sich schließlich auch darin, dass er an Sohnes statt einen in Venedig lebenden Jungen deutscher Abstammung namens Domenico aufnahm.<sup>6</sup>

Das Beispiel Padua und Campagnola verdeutlicht nicht nur die historischen und methodischen Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion von Dürers ‚intellektuellen Kontexten‘, sondern führt auch auf kürzestem Weg zu zwei Leitthesen dieses Beitrags: 1.) Spätestens bei seinem Venedigaufenthalt 1505 bis 1507 bewegte sich Dürer auf Augenhöhe mit den besten Malern Italiens, und vor allem seine Druckgrafiken dienten zu diesem Zeitpunkt als bewunderte Vorbilder. Bereits die erste Erwähnung Dürers in einem gedruckten Buch (1505) benennt diesen Umstand: „Dürer, [...] malt in Nürnberg die vollkommensten Bilder, die von den Händlern nach Italien mitgenommen und dort von den anerkanntesten Malern nicht weniger geschätzt werden als die Bilder des Parrhasius oder des Apelles.“<sup>7</sup> Wenn daher Dürer seinerseits in künstlerischer Praxis wie kunsttheoretischem Denken italienische Vorstellungen aufgriff und sich mit ihnen beschäftigte, dann als Ergebnis eines selbstbewussten Austausch- und Assimilationsprozesses, nicht als ‚Einflüsse‘ und Eingeständnis eines unbedingt vorbildlichen „Modells Italien“, wie es wenig später vor allem Giorgio Vasari mit seinen Künstlerviten zu propagieren versuchte. Damit einher ging ein zunehmendes Bewusstsein von den je spezifischen Formen der Künste in ‚Italia‘ und ‚Germania‘, das Dürer in Venedig 1506 noch als Kritik an seinem Stil, der „nit antigisch art“ sei, entgegenschlagen, nördlich der Alpen bis gegen Ende von Dürers Leben zu der allgemein geläufigen, neutralen Differenzierung von „welsch und deutschen sitten“ führen sollte.<sup>8</sup> 2.) Um diese Austauschprozesse und Dürers kunsttheoretisches Denken zu verstehen, müssten präzise die verschiedenen Elemente, Ebenen und Zeitstufen des Kunstdiskurses in Venedig, Padua, Bologna und dem restlichen Italien wie in Augsburg, Nürnberg und Sachsen bis hin zu den Niederlanden rekonstruiert werden. Gedruckte Bücher spielten dabei eine Rolle – zumal Dürer selbst sein Leben lang mit der Produktion von



Abb. 87 Giulio Campagnola, Fresko in der Scoletta del Carmine, Padua (Detail)

Texten und Illustrationen für Bücher beschäftigt war –, letztlich dürften aber der mündliche Austausch und die Werke selbst, die ‚Kunsttheorie in Anschauung‘, mindestens so wichtig gewesen sein. Deshalb suchte Dürer auch das Gespräch mit Jacopo de’ Barbari (Kat. Nr. 5.4, 5.8, 5.11, 6.11) und dem nicht eindeutig identifizierbaren Perspektiv-Theoretiker in Bologna (siehe S. 122f.).<sup>9</sup>

Anfang 1507 gab Dürer in Venedig zwar die stolze Summe von einem Dukaten für die *editio princeps* (1505) von Euklids *Elementa*, dem antiken Lehrbuch der Geometrie (Kat. Nr. 6.13), aus und erwarb wohl auch ein Exemplar des aufwendig illustrierten Antikenromans der *Hypnerotomachia Poliphili*. Als er 1523 in Nürnberg zehn Bände, deren Inhalt „den malleren dienstlich sein“, für 10 Gulden kaufte, befand sich darunter nochmals eine Handschrift des Euklid und möglicherweise Leon Battista Albertis *De pictura*.<sup>10</sup> Aber die lateinischen Werke konnte Dürer gar nicht selbst lesen, sondern musste sie sich von gelehrten Freunden mündlich übersetzen lassen. Auch hier geschah die Vermittlung also im Gespräch – wie auch eine Reihe von Hör- und Verstehensfehlern Dürers (teils seinem fränkischen Dialekt geschuldet) erkennen lässt.<sup>11</sup> Im Folgenden können allein einige übergreifende Aspekte von Dürers Kunsttheorie im Verhältnis zu Italien – und dabei die Bedeutung von Gespräch und Anschauung – angedeutet werden.

Zunächst musste die Situation in Italien um 1500 freilich nachdrücklich vor Augen führen, dass ‚Weltruhm‘ als Künstler nurmehr in Verbindung mit ‚flankierenden Schriften‘ zu erreichen war. Die Karrieren und der Ruhm der Maler und teils – wie Dürer – auch Goldschmiede Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, Francesco Francia, Perugino, Caradosso Foppa, Giovanni Bellini und Giulio Campagnola wurden erstmals entscheidend dadurch befördert, dass Humanisten sie in ihren

(gedruckten) Schriften erwähnten.<sup>12</sup> Das Verfassen von kunsttheoretischen Traktaten diente als weiteres Argument für die Nobilitierung der Bildkünste, als Ausweis von Wissenschaftlichkeit und künstlerischer Regelmäßigkeit und stellte die Geistesschärfe und Gelehrsamkeit der Autoren unter Beweis – so wie bereits Plinius d. Ä. in seiner *Naturkunde* (35, 79) etwa den Maler Apelles aufgrund seiner (verlorenen) theoretischen Texte gerühmt hatte und wie es Dürer selbst resümierte.<sup>13</sup> Pietro Bembo fasste den Gedanken 1525 zusammen: „Myron, Phidias, Apelles, Vitruv oder auch [...] Leon Battista Alberti [...] wären heute nicht bekannt, wenn nicht andere oder auch sie selbst sich der rühmenden Tinte bedient hätten.“<sup>14</sup> Dem entsprach aufseiten der Rezipienten – nun auch nördlich der Alpen – ein zunehmendes Bedürfnis, sich einigermaßen adäquat zu den Bildkünsten äußern zu können: So will etwa das 1516 in Augsburg von Johannes Pinicianus publizierte *Promptuarium vocabulorum aedium partium, locorum, artificum, instrumentorum multarum* der heimischen Jugend erstmals ein adäquates Vokabular zum Gespräch über Architektur, verschiedene Sparten des Handwerks, darunter Malerei und Bildhauerei, und Hauswesen auf dem Niveau der italienischen Diskussion zur Verfügung stellen.<sup>15</sup>

Dabei war die Einschätzung von Kunst und Künstler nicht so klar verteilt, wie Dürers Diktum, in Venedig sei er ein Herr, daheim ein Schmarotzer, glauben macht.<sup>16</sup> Auch in Italien wurde um 1500 heftig debattiert, ob Malerei tatsächlich eine achte ‚freie Kunst‘ sei, wie etwa Jacopo de’ Barbari im Norden und Giovanni Filoteo Achillini in Bologna behaupteten, oder nicht doch einfach Handwerk.<sup>17</sup> Kontrovers diskutiert wurde auch die Stellung der eigenen Kultur und Kunst zur Antike, ungeachtet aller lobenden, topischen Vergleiche von lebenden mit antiken Künstlern – in deren Gefolge ja auch Dürer seit 1500 zum „deutschen Apelles“ aufstieg.<sup>18</sup> Leonardo da Vinci verwies nicht umsonst für den neuen (Hof-)Künstlertypus auf Äußerlichkeiten wie feine Kleidung, aber auch musikalische und literarische Beschäftigung als Ausweis für den sozialen Stand. Dies war auch für Dürers Interessen an Kleidung, Musik und für seine Gedichte, aber auch für alle seine anderen Selbstzeugnisse und für die Auswahl der künstlerischen Gattungen, in denen er arbeitete, relevant.<sup>19</sup>

Leonardos Arbeit an einem umfassenden Malerei-Traktat dürfte überhaupt die nächste Parallele zu Dürers in Venedig endgültig gefasstem Entschluss sein, ebenfalls ein solches Lehrbuch zu veröffentlichen. Dabei legte Dürer größeren Wert auf die malerische Praxis und konkrete Heranbildung des Nachwuchses. Allerdings übertrug er dafür auch erstmals – in nobilitierender Absicht – die Vorschriften, die Marsilio Ficino für den gesunden Körper und Geist des Gelehrten entwickelt hatte.<sup>20</sup> Zudem eröffnet der von Dürer ab 1513 vorgesehene Titel „speis der maler knaben“ – neben biblisch-theologischen Bezügen zur heilenden Geistesnahrung – auszeichnende Verbindungen zur Dichtungstheorie. So stellt etwa Joachim Vadianus seiner parallel zu Dürer niedergeschriebenen, ebenfalls didaktisch verstandenen Poetik den Hinweis voran, sie sei für die Jugend als „Wegzehrung in Form eines Büchleins“ gedacht.<sup>21</sup>

Ein entsprechendes Selbstbewusstsein zeigt sich bei Dürers Auseinandersetzung mit den Kriterien von Nachahmung, Erfindung und Neuheit. Schon die 1494 datierten, jeden Strich exakt ‚reproduzierenden‘ Zeichnungen nach Mantegna-Stichen (Abb. 88, 89) – sollten diese tatsächlich während eines ersten Italienaufenthalts entstanden sein – dürften viel mehr darstellen als nur Übungskopien, um sich die Kunst des berühmtesten Malers Italiens anzueignen. Die wohl zur gleichen Zeit gefertigten Versionen des Giulio Campagnola nach Mantegna wurden jedenfalls als Musterbeispiele gelungener *imitatio* und *aemu-*



Abb. 88 Andrea Mantegna, *Kampf der Seemonster, rechte Hälfte, Frankfurt am Main, Städel Museum*



Abb. 89 Albrecht Dürer nach Andrea Mantegna, *Kampf der Seemonster, rechte Hälfte, Wien, Albertina*

latio gerühmt.<sup>22</sup> Bedeutsam scheint dabei auch, dass Dürer offenbar nur die kunsttheoretisch deutbaren Blätter Mantegnas auswählte: Der *Kampf der Seemonster* thematisiert künstlerische Erfindungskraft und Wagemut; der *Tod des Orpheus* fungiert als Sinnbild für die heroischen Mühen des Künstlers und lässt sich wohl als imaginiertes Siegesbild Dürers über Mantegna verstehen; das *Bacchanal* könnte auf neuplatonische Inspirationstheorien anspielen. Dürers spätere Erfindungsprozesse, wie sie etwa die ‚metamorphotischen Randzeichnungen‘ für das Gebetbuch Kaiser Maximilians (um 1515) anschaulich vorführen, übersteigen in ihrer Komplexität alle kunsttheoretischen Texte der Zeit.<sup>23</sup>

Mehr als seine italienischen Zeitgenossen scheint Dürer mit zunehmendem Alter die ‚Neuheit‘ seiner Werke betont zu haben. Nicht nur, dass für Perspektive und Druckgrafik auch in Italien diskutiert wurde, ob dies nicht „neue Erfindungen“ seien, die in der Antike noch unbekannt gewesen waren.<sup>24</sup> Bereits in der ersten Fassung der Einleitung seines Malerbuches (1512) konstatiert Dürer: „Dan ein guter maler ist inwendig voller vigur, vnd obs muglich wer, daz er ewiglich lebte, so het er aus den jnneren jdeen, do van Plato schreibt, albeg ettwas news durch dy werck aus zu gissen.“<sup>25</sup> In der *Unterweisung der Messung* (1525; Kat. Nr. 6.12) wird daraus gar ein ‚nationales Argument‘: „... so bedenk ich der deütschen gemüt, dann gewonlich alle die etwas newes bauen wollen, wolten auch gerne ein newe fatzon dar zu haben, die for nye gesehen wer. Darumb will jch etwas anders machen, darauß nem ien ytlicher was jm gefall, und mach nach seinem willen.“<sup>26</sup> Dies erlaubt auch eine eigenständige Position zur Antike, die „güt ding“ teils anders (als etwa der „hoch berumbt Vitruvius“) zu konzipieren. Hier unterscheidet sich Dürers Vorstellung von der „itzigen widererwaxung“ der Kunst und Kultur vom häufig in Italien anzutreffenden Verständnis einer ‚Renaissance der Antike‘.<sup>27</sup>

Ein anderes Charakteristikum nordalpiner Kunsttheorie und insbesondere von Dürers Publikationen (Abb. 90; vgl. Kat. Nr. 5.22) scheint dagegen so selbstverständlich, dass es kaum kommentiert wird: der differenzierte Einsatz zahlreicher Holzschnitt-Illustrationen, wie ihn bereits 1486 das erste gedruckte nordalpine ‚Kunstbuch‘, das Fialenbüchlein des Matthäus Roriczer, eröffnete.<sup>28</sup> In Italien wurden kunsttheoretische Werke bis zu Luca Paciolis *De Divina Proportione* von 1509 ohne Bebilderung verlegt. Noch um diese Zeit äußerte Leonardo

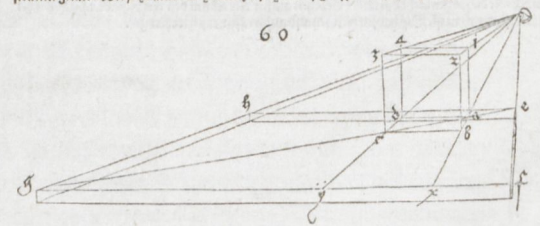
da Vinci grundlegende Vorbehalte gegen die Darstellungsqualität von Holzschnitten.<sup>29</sup> Dagegen verwies ebenfalls 1509 der eng mit Dürer zusammenarbeitende Georg Glockendon in seiner Adaptation von Jean Pèlerin's Perspektivbuch (Kat. Nr. 9.8) explizit auf den selbsterklärenden Wert von Illustrationen: Wer „... gepeu [Gebäude] und ander form [perspektivisch] auffrichten [wolle]/der sech an die Figuren/er wirdt einen grundt der aus vinden“.<sup>30</sup>

Am besten untersucht sind schließlich die für Dürers kunsttheoretisches Denken seit den Jahren um 1500 zentralen Proportions- und Perspektivstudien (vgl. S. 120–125) und deren Bezüge zu Alberti, Leonardo da Vinci, Jacopo de' Barbari, Luca Pacioli, Pomponio Gaurico und (mit abnehmender Wahrscheinlichkeit) einigen anderen Italienern. Sie sollten dem – auch in Italien – höchsten Ziel dienen, die ‚Wahrheit der Natur‘ so in Kunst zu überführen, dass zugleich die Idee von Schönheit und Regelmäßigkeit erfüllt würde.<sup>31</sup> Hier kann nur angemerkt werden, dass Dürers nach 1507 scheinbar empirisch ermittelte Fülle von Messdaten an unterschiedlichen Körpern weiterhin vorgefassten Idealvorstellungen gehorchte, dass andererseits die von Erwin Panofsky 1915 postulierte Besonderheit Dürers, nach 1507 mit relativen Schönheitskategorien zu arbeiten, also verschiedene ‚Schönheits-Kanones‘ für unterschiedliche Körpertypen von Mann und Frau zuzulassen, ansatzweise nicht nur bei Leonardo, sondern auch zuvor schon nachzuweisen ist.<sup>32</sup> Dürers Eingeständnis, dass es in der Welt (zumindest für die menschliche Wahrnehmung) unterschiedliche Schönheiten und Schönheitsvorstellungen gibt, ist dennoch nicht zu überschätzen: Sie erlaubte nicht nur, verschiedene Künstlerstile – etwa von Dürer und Raffael – und die Kunstprodukte in ‚Italia‘ oder ‚Germania‘ gleichermaßen wertzuschätzen. Dürer war dadurch in der Lage, die Kunstprodukte aus der Neuen Welt (S. 366–371), die er auf seiner Niederländischen Reise 1520/21 in Brüssel zu sehen bekam und die erneut im Gespräch kommentiert wurden, nicht ausschließlich als Kuriosa, sondern offenbar als künstlerisch wertvolle Dinge wahrzunehmen (Abb. 85) – eine Sicht, die vielen normativen Kunsttheoretikern in Italien zwischen Alberti und Vasari verstellt blieb: „Und ich hab aber all mein lebtag nichts gesehen, das mein hercz also erfreuet hat, als diese [...] wunderliche künstliche ding und hab mich verwundert der subtilen jngenia der menschen jn frembden landen.“<sup>33</sup>

**S** Man diefer gefierte planus abgeseiten fertig ist also dann stell den würffel darauf an sein jar zu gleicher weys wie er dann die fosen auf sein abgeseiten plano stet. Das zu machen sind also.

Nimm die lang von einer seiten des würffels im foderen nider gedruckten grund/ und set die mit zwey en puncten. x. y. auf die vnderen zwerech lini. f. g. denter nügen abgeseiten fierung/ in der weyten von dem ect. f. so weyt sie stet im foderen nider gedruckten grund/ von der seiten des gefierten plano. e. f. Damach zeuch zwey streym lini auß dem aug in die zwey puncten. x. y. zwischen dise zwu lini muos der würffel mit seiner vnderen fierung binden auf disen planum gestellt werden. Aber wie weit hin/ der sich/ das sich also so du in dem foderen nider gedrucktem grund ein eystrich. e. g. reycht/ so wirt auch diser eystrich ein eystrich im nider gedrucktem grund/ des würffels sein/ dann dise lini get durch seine zwey ect. y. a. vnd. z. c. Nimm so das ist so zeuch auch ein ort lini. e. g. in demen ysigem abge stellten selb/ wo dann dise durch schneyd die zwu streym lini. x. y. da set auf der lini. x. ein. a. vnd auf der lini. y. ein. c. Damach zeuch zwey zwerech lini auß den puncten. a. c. wo dann die zwerech lini. a. durch schneydet die streym lini. y. da set ein. d. Aber wo durchschneydet an die zwerech lini. c. die streym lini. x. da set ein. b. also stet der gefierte planus vnden an dem würffel mit sein vier ecten recht auf den gefierte abgeseiten plano. e. f. g. h. wie da fosen in dem anderen.

Nimm zeuch auß den vier ecten. a. b. c. d. vber sich vier aufrecht lini/ und die foderen zwu zeuch so hoch vber sich als lang da ist die zwerech lini. b. c. vñ zeuch obē in so gemelter höhe ein zwerech lini von einer lini zu der anderen/ und set in die selben zwey ect. ob dem. b. die ziffer. 2. vnd ob dem. c. die ziffer. 3. Dar nach zeuch zwu streym lini auß dem aug in die zwey ect. 2. 3. wo sie dann abschneyden. a. d. da set ob dem. a. die ziffer. 1. vnd ob dem. d. die 4. Also ist der würffel recht gemacht wie in dem folgenden abge stellten grund. Wie ich dann das hienach also hab außgerissen. Es sich weyer ge.



- 1 Nach der Erstpublikation durch Borgato 1886 erst wieder berücksichtigt von Fara 1997, mit guten Argumenten dafür, dass es sich bei dem heute verschollenen Brief nicht um eine Fälschung handeln dürfte; allerdings stellt die Datierung insofern ein Problem dar, als nach venezianischer Zeitrechnung das Jahr am 1. März beginnt; im Februar 1507 ist Dürer aber bereits auf dem Rückweg in Augsburg; möglicherweise hat hier schon Borgato stillschweigend korrigiert. Dürer selbst berichtet von Porträtaufträgen, Rupprich, I, S. 57; zu den Porträts in Dürers *Rosenkranzfest* zuletzt Martin 2013; zur Namensform „Duro“ s. Fara 2010.
- 2 Zu den Fresken Spiazzi 1988; Soragni 2010, S. 32; zur Reise nach und Einschätzung von Padua um 1500 die Zeugnisse bei Bonorand 1960/61. Dürer selbst (Rupprich, I, S. 59) spricht davon, er würde „gen Polonia reiten“.
- 3 Zusammenfassend zur frühen Rezeption Dürers in Italien Schweikhart 1978; BK Florenz 2007; zu Campagnola etwa Emison 1992.
- 4 Bembo/Dionisoti 1960, S. 43, das relevante Gedicht könnte während Bembos Paduaner Universitätsstudium 1494/95 entstanden sein; zu Dürers Selbstbildnis Koerner 1993, S. 34–51; zum Kontext der Frühbegabungsdiskussionen Pfisterer 2003b.
- 5 Giovanni Aurelio Augurelli, *Chrysopoeia ad Leonem X Pontificem Maximum*, s.l. 1515, lib. iii; zit. nach Carradore 2010.

- 6 Umgekehrt hatten etwa Hans Burgkmair d. Ä. 1501 und Jörg Breu 1520 Lehrknaben „von venedig gebirdig“, s. Bushart 1994, S. 262.
- 7 Jakob Wimpheling, *Epithoma rerum Germanicarum*, zit. nach Rupprich, I, S. 290.
- 8 Rupprich, I, S. 59. Baxandall 1984, S. 144–151; Eser 2000; Rohlmann 2001; Bellot 2010; zur visuellen Differenzierung bereits kurz nach 1500 vgl. Pfisterer 2013.
- 9 Saß 2011; Böckem 2012, Fara 2013; Identifizierungsvorschläge für den „Bolognesen“ bei Walcher Casotti 2004.
- 10 Zu Dürers Buchbesitz Rupprich, I, S. 221 f.; zu ergänzen ist eine jüngst publizierte kunsttechnologische Schrift: Sauer 2009.
- 11 Rupprich 1960/61, S. 227.
- 12 Romano 1981; Collareta 1997; Agosti 1998; Perini 2003; vgl. dagegen zu Tendenzen nördlich der Alpen Rupprich 1959.
- 13 Rupprich, II, S. 113; vgl. Rohowski 1994, S. 132–135; Sahn 2002; Gluch 2009.
- 14 Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, lib. III, zit. nach Bembo/Dionisoti 1960, S. 183 f.
- 15 Der Text basiert weitgehend auf drei italienischen Werken: dem Lexikon *De partibus aedium* von Francesco Maria Grapaldi (1494), daneben dem

**S**o nün der würffel abgestolen auff sein gefierten abgestolen selb stet vnd gemacht ist als daff  
 stell das liecht vnd mach den schatten von dem würffel auf sein planum. Aber das sü finden  
 dem thü also.  
 Etlich das liecht ob dem aug in die höch auf welche seyd du wilt, diß liecht sep. o. aber ich stell es gleich  
 an die stat wie es foren beschriben ist. So nün das gefiedt ist dann zeuch auß dem punctm. o. ein auß  
 rechte lini vnder sich herab / darauf gehöt züsamen ein punct. p. da sey das vnder liecht verstanden  
 wirt. Ist nün sach das ich das liecht fer sezen will so fer ich den puncten. o. auf der lini die vom. o. her  
 ab gezogen ist deßer höher. So ich aber das liecht ncher haben will so ruel ich den puncten. p. doß fer  
 re herab. Aber wie will ich es angefert in der weyten sezen / wie es foren stet. So nün diß zwen puncte  
 des liecht. o. p. gemacht sind. Als dann zeuch gerad streym lini auß dem liecht. o. durch die drey oberen  
 eck des würffels. a. z. 4. vil laß die radios fürab streychen. Damach reßf aber gerad linien auß dem  
 puncten. p. durch die vnderen drey eck des würffels. b. c. d. wo dann diese drey streym linien die oberen  
 drey streym linien des liecht. o. abschneyden da ses den puncten. l. m. n. Damach zeuch mit gera  
 den linien züsamen. b. l. vnd. l. m. vnd. m. n. vnd. n. d. Also ist der schatten des würffels recht gemacht  
 in sein abfelen. wie im forderen beschriben. Vnd das stetlich sü sehen hab ich all ding hienach mit  
 feiner zugehörung außgerissen / daru wirft du gleich das seug finden.  
 Hab auch darnach hunderlich was süm gemel pleiben sol allein außgerissen vnd geschaffert selichs  
 best pas zünersten.

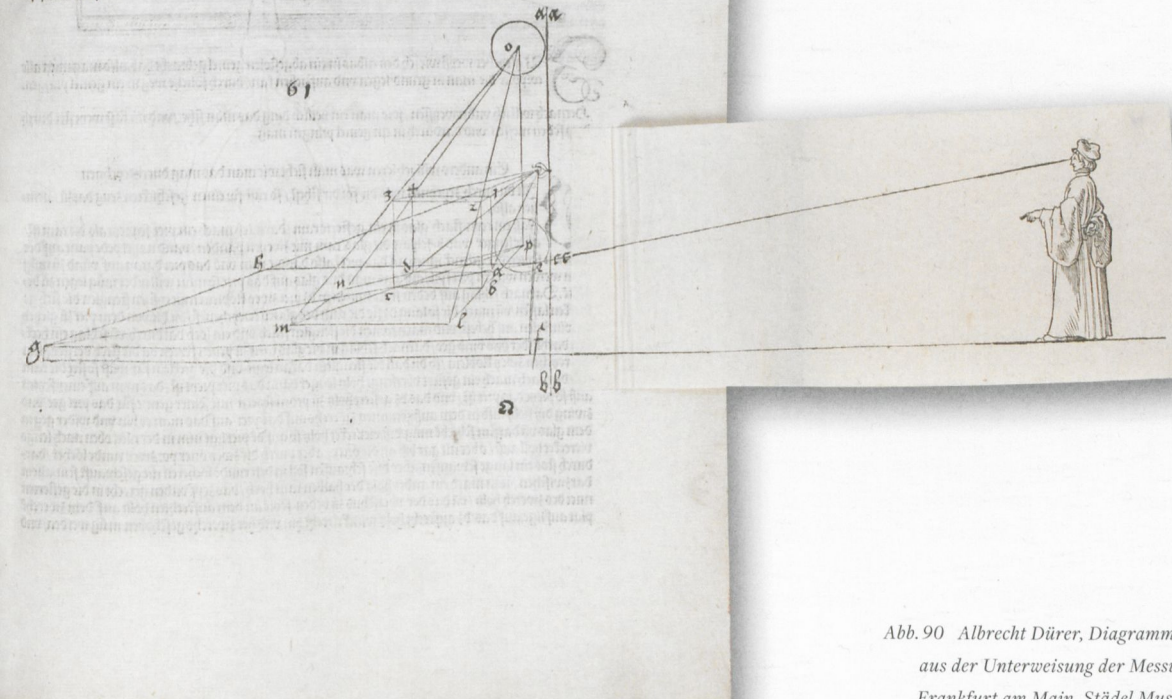


Abb. 90 Albrecht Dürer, Diagramme 59–61  
 aus der Unterweisung der Messung,  
 Frankfurt am Main, Städel Museum

- Speculum Lapidum* des Camillo Leonardi (1502) und Roberto Valturios *De re militari* (1472). Die italienischen Handbücher wurden allerdings um Einträge und insbesondere um die deutschen Begriffe zu den Lemmata erweitert; vgl. De Smet 1995.
- 16 Rupprich, I, S. 59; zum Ansehen der Malerei in Nürnberg und Umgebung s. Schmid 1995; Suckale 2009, I, S. 393–436.
  - 17 De' Barbaris Brief bei Ferrari 2006; Achillini 1513, fol. 187 recto–188 recto; vgl. Santi 1985, I, S. 671; dagegen Pasio 1504, fol. I recto/verso (lib. II, cap. ii); Bembo/Dionisoti 1960, S. 183 f.
  - 18 Zusammenfassend Pfisterer 2010; Grebe 2012.
  - 19 Zum Kontext von Leonardos Äußerungen Welch 1995, S. 242 f.; zu Dürer nur Satzinger 1991; Koerner 1993.
  - 20 Ficinos Buch lag seit 1505 in deutscher Übersetzung vor; Giehlow 1903/04, hier 27/4, S. 63 f.; Rohowski 1994, S. 123–151; zum Kontext ‚Kunsterziehung‘ um 1500 allgemein Pfisterer 2003c.
  - 21 Rupprich, II, S. 131; Vadianus/Schäffer 1976, I, S. 12 (Praefatio), und II, S. 17.
  - 22 Vgl. einen Brief des Matteo Bosso von 1495, zit. nach Hind, II/1, S. 190, und Gauricus 1969, S. 100 f.
  - 23 Mögliche Anregungen gingen von Leonardos Knoten-Stichen (vgl. Kat. Nr. 6.14, 6.15) aus, vgl. insgesamt Bach 1996, S. 165–302.
  - 24 Die Neuheit betonen etwa Santi 1985, I, S. 672, und Garin 1951, S. 191 (Leonardi); dagegen Savettieri 1998 (Colacio); zum Kontext Pfisterer 2011.
  - 25 Rupprich, II, S. 113, vgl. bereits S. 109, auch III, S. 296 zur „newe[n] creatur“; Panofsky 1924, S. 68–71, mit Verweis auf Ficinos *Liber de vita triplici*, I, 6; Holländer 1988 zu „figur“; Oesinghaus 2009.
  - 26 Dürer 1525, fol. G III verso; möglicherweise bezieht sich Dürer hier auf die Charakterisierung des Tacitus von jungen Galliern, sie seien „rerum novarum cupidus“; dazu Frankl 1960, S. 321; Fara 2002. Zur Frage von Nationenbewusstsein, Patriotismus und Kunst in größerem Kontext: Silver 1998; Bierende 2002; Hirschi 2005; Robert 2012.
  - 27 Rupprich, II, S. 144; Dürer 1525, fol. G IV recto; vgl. Günther 2003.
  - 28 Anders Dürer/Hinz 2011, S. 6–8; vgl. Wood 2001 zum Einsatz antiquarisch-wissenschaftlicher Illustrationen; Porras 2012 zum Anspruch Dürers an die Leistungsfähigkeit der Zeichnung.
  - 29 Notiz Leonardos auf einem Blatt seines geplanten Anatomie-Werkes, Windsor 19007A verso; s. Clark & Pedretti 1969, III, S. 5.
  - 30 Glockendon 1509, o.S. (Kap. „Der Beschluß“).
  - 31 Vgl. etwa Rupprich, III, S. 295.
  - 32 Panofsky 1915; vgl. nur Bonnet 2001; Pfisterer 2003a, S. 539–542; Hinz 2009.
  - 33 Rupprich, I, S. 155; dazu Feest 1992a; Unverfehrt 2007; Leitch 2010, S. 1–8.