

Gábor Endródi

Dürers Entwürfe für die Augsburger Fuggerepitaph und die Umwege der autonomen Zeichenkunst

Dürers Zeichnung mit Simsons Philisterschlacht (KdZ 4080 des Berliner Kupferstichkabinetts) schließt einen gut dokumentierten Entwurfsprozess zum rechten inneren Epitaph in der Augsburger Fuggerkapelle ab und wird gemeinhin als die direkte Arbeitsvorlage für den Bildhauer betrachtet (Abb. 1).¹ Ihre Technik, die Helldunkelzeichnung auf farbig grundiertem Papier, eignete sich für mehrere Zwecke: Als Visierung konnte sie sowohl die Tonwerte von Gemälden wie auch die Modellierung von Reliefs vorbilden, sie profilierte sich aber auch zur Handzeichnung als eigenständiges Kunstwerk.² Sie entsprach damit dem luxuriösen Flair von Handschriften, die mit Grisaille-Illustrationen ausgeschmückt waren.³

Es ist mehrfach festgestellt worden, dass Dürer mit dieser Zeichnung sehr viel mehr geboten hat, als in das Relief umgesetzt werden konnte.⁴ Das komplexe Rahmensystem und die raumdiagonal entfaltete Handlung wurden am Epitaph durch die Weglassung der Säule und die Umgestaltung der Simsongruppe aufgegeben. Die atmosphärischen Erscheinungen, die Dürers Zeichnung dominieren, sind – und wären selbst beim virtuosesten »rilievo schiacciato« – verloren gegangen. Während der Himmel an den sonst mit ähnlicher Technik ausgeführten Herkules-Tondi⁵ als finsterner Reliefgrund erscheint, leuchtet er über die Philisterschlacht hell. Hat das Feuer an den Rundbildern plastisches Volumen, ist es an der Simson-Zeichnung ein immaterieller Lichteffect. Dürer war mit den Möglichkeiten des Bildhauers vertraut, die Disfunktionalität seiner Visierung fällt gerade deswegen auf.

In Berlin wird auch eine Kopie der Philisterschlacht aufbewahrt (KdZ 18, Abb. 2); die Visierung des anderen inneren Epitaphs ist in einer ähnlichen Kopie in Wien erhalten geblieben. Auf beiden Blättern fehlen die Hinweise auf die funerale Funktion; sie wurden durch neutrale Motive ersetzt. Auf den für die Todesinschrift vorgesehenen Tafeln steht über der Jahreszahl 1510 je eine Signatur, die die rhetorisierte Inschrift des Heller-Altars variiert. Die Eigenhändigkeit dieser Fassungen wurde nur ausnahmsweise, die Entstehung in Dürers Werkstatt bisher nie abgelehnt.⁶ Den aktuellen Forschungsstand vertritt Bruno Bushart, der die Repliken als beste Zeugnisse Dürerscher Zeichenkunst und als von der ursprünglichen Zweckbestimmung befreite »ricordi« für den eigenen Gebrauch des Künstlers oder für eventuellen Verkauf als Sammlerstück beurteilt.⁷ Das impliziert auch eine Erklärung für die funktionswidrige zeichnerische Bravour von KdZ 4080 als Vorwegnahme der autonomen Zweitverwendung der Invention.

Es spielte bei der Beurteilung der Repliken bisher keine Rolle, dass sie Spuren eines Pausvorgangs aufweisen. Dies ist auch ohne Kenntnis der Vorlage bereits an den Umrisslinien erkennbar, die kaum Rücksicht auf die Formen nehmen, die sie umschreiben: Während in KdZ 4080 die Linien der plastischen Ausformung der einzelnen Muskeln und Gewandfalten folgen und so den Umriss mit der Binnenzeichnung verweben, umgibt die Figuren in KdZ 18 eine breite, fast ununterbrochene, weich gewellte Kontur; auf die entsprechenden Binnenformen wurde oft ganz verzichtet. Die Überblendung beider Zeichnungen bringt nicht nur das Kopierverfahren, sondern auch dessen nachlässige Anwendung an den Tag. Während die kürzeren Konturabschnitte genau übereinstimmen, weicht ihre Position auch innerhalb von einzelnen Figuren häufig ab.⁸ Offenbar verrutschte das Pauspapier während der Arbeit mehrmals, was letzt-

lich zu einer sowohl anatomisch, als auch dramaturgisch deutlich weniger überzeugenden Figurenkomposition führte.

Der Pausvorgang wäre an sich noch kein Argument gegen Dürers Autorschaft. Der Nürnberger Meister hat das Verfahren nicht selten angewendet, auch auf grundiertem Papier, wie etwa die Grüne Passion bezeugt. Es ist andererseits lehrreich, dass in letzterem Fall der Arbeitsvorgang nur aufgrund der erhaltenen Konturzeichnungen rekonstruiert werden konnte, während an den ausgeführten Hell-dunkelblättern die Pausspuren sogar einem Kenner wie Joseph Meder verborgen blieben.⁹ Bei Dürer verraten selbst die Konturzeichnungen eine leichte Hand; im Zuge ihrer weiteren Ausarbeitung wurden die Außenkonturen revidiert und mit den Innenkonturen vernäht. Vor diesem Hintergrund fallen die Schwächen des Kopisten von KdZ 18 besonders auf. Mit seinen Pausen intendierte Dürer jeweils exakte Reproduktionen, der Zeichner unserer Kopien erzielte hingegen weder diese Exaktheit, noch konnte er den Nachteil des Verfahrens, das starre Eigenleben der Silhouette, vermeiden.

Auch in der Modellierung der beiden Simson-Zeichnungen sind deutliche Qualitätsunterschiede zu erkennen. KdZ 4080 ist mit einer großzügigen, teils breitspurigen und flexiblen Pinseltechnik ausgeführt. Der Kopist dagegen verwendete immer gleiche, hauchdünne Linien, die er durch die differenzierende Lavierung des Grundtons vorbereitete. Die Ausdruckskraft von Dürers virtuos geführten Pinselstrichen suchte der Kopist durch ein homogenes Liniennetz zu imitieren. Die Folge war ein Verlust an plastischer Intensität und Nuancierung von Material- und Oberflächeneigenschaften, wie sie an den Säulenschäften, an beschatteten Sträuchern und an der menschlichen Haut gleichermaßen zu beobachten ist. Anstelle der atmosphärischen Eindrücke, die Dürer in der Darstellung von Wolken allein mithilfe der Weißhöhung erzielte, begegnet eine scharf umgezeichnete, penibel schraffierte, teigartige Masse. Auch bei der Wiedergabe von Glanzlichtern fühlte sich der Kopist oft genötigt, die Weißhöhungen noch durch schwarze Konturen hervorzuheben.

Diese Pedanterie offenbart sich auch im Unverständnis für einige Kapriolen des Dürerschen Entwurfs. Der Dolch des mittig liegenden Kriegers überschneidet den unteren Rand des Bildfeldes, dringt in die nächste Raumschicht hinein. Das war dem Kopisten zu kühn, weshalb er das trennende Gesims ein Stück nach unten verschob. Der innere Putto, der die Säule hält, droht bei Dürer im nächsten Augenblick abzustürzen, der Kopist aber rettet ihn, indem er den Putto stärker nach vorne neigt und die Standfläche nach außen erweitert. Damit wird nicht nur Dürers Witz verdorben, sondern auch die Motivation der Körperhaltung und die perspektivische Verkürzung der Pedestale. Noch eine Reihe weiterer Beobachtungen ließe sich anführen, es sei lediglich noch darauf hingewiesen, wie hilflos sich der Kopist bei Motiven zeigt, die er wegen der »Entfuneralisierung« frei erfinden musste. Die groben perspektivischen Widersprüche, die sich in der Zeichnung mit der Auferstehung an der leeren Inschrifttafel zwischen den Satyren zeigen, wären in Dürers Werkstatt schwer vorstellbar.

Das Verhältnis dieser zwei Nachbildungen zu Dürer unterscheidet sich kaum von der Rezeptionsweise der Dürer-Renaissance um 1600. Eine weitere Kopie der Auferstehung im Louvre weicht vom Wiener Blatt nur in der wenig größeren Ausführung ab,¹⁰ und eine ähnliche Akribie kennzeichnet die 1600 von Jacob Hoefnagel

signierte Tempera-Version des Simson-Blattes.¹¹ Merkwürdig ist auch das Verhältnis dieser Fassung zu beiden Berliner Zeichnungen. Hoefnagel hat KdZ 4080 offenbar gekannt: Gottvater unter dem Bogenscheitel, die höher liegende Unterkante der Hauptszene, die Liegefläche darunter und weitere Details bestätigen das. Obwohl die gemeinsamen Abweichungen von Dürers Original auffällig sind, ist das Verhältnis zu KdZ 18 schwieriger zu bestimmen. Hoefnagel wollte auf das Säulenkapitel zunächst eine mit der an KdZ 18 identische Harnischfigur stellen, doch während der Ausführung verzichtete er darauf – dies belegt, dass die farbige Version nicht als Missing Link zwischen den Berliner Zeichnungen anzusehen ist. Das Problem löst sich am einfachsten, wenn man KdZ 18 ebenfalls Hoefnagel zuschreibt. Die Details der Ausführung, etwa die vielen von Dürer abweichenden Physiognomien könnten eine solche Zuschreibung bestätigen.¹²

Durch die Abschreibung der Repliken stellt sich die Frage nach der Datierung von KdZ 4080 neu; aus der Jahreszahl 1510 an der Mailänder Vorformulierung¹³ ergibt sich nur ein »terminus post quem«. Die Bauornamentik der Visierung, besonders die von Putti in den

Sockel gesteckte Säule hat in Dürers Werk mehrere, größtenteils datierte Parallelen, und diese konzentrieren sich auffallenderweise auf eine kurze Periode um 1515.¹⁴ Wenn das Berliner Blatt gleichfalls in diese Zeit datiert wird, dann rückt es in die Nähe nicht nur der inneren,¹⁵ sondern auch der äußeren Epitaphe, für die Hans Daucher wohl in derselben Phase plastische Modelle verfertigte.¹⁶ Dürer wäre somit in unmittelbarer Konkurrenz mit einem Bildhauer zu sehen – ein Umstand, der bei der Interpretation der Zeichnung nicht vergessen werden darf.

Als wichtige Folge der Abschreibung der Repliken kann die ambitionierte Ausführung von KdZ 4080 nicht als Vorbereitung auf eine autonome Wiederholung erklärt werden. Die Ambitionen sind vielmehr im Zusammenhang mit der funeralen Funktion unter einer typengeschichtlichen Perspektive zu sehen. Die Vorbilder der Fuggerepitaphe wurden in der Regel in der Tradition der italienischen Wandgrabmäler des späten Quattrocento gesucht.¹⁷ Dies legten die rundbogige Grundform und die Renaissance-Ornamentik nahe, wesentliche Charakterzüge blieben aber auf dieser Weise unerklärt. Die angeblichen Vorbilder, bei denen die obere Hälfte nicht



Abb. 1 Albrecht Dürer, *Simsons Kampf gegen die Philister*, um 1515. Berlin, SMB-PK, Kupferstichkabinett, KdZ 4080



Abb. 2 Jacob Hoefnagel (?), *Simsons Kampf gegen die Philister*, um 1600. Berlin, SMB-PK, Kupferstichkabinett, KdZ 18



Abb. 3 Flandern, Stundenbuch, um 1480-1490. London, British Library, Add. Ms. 17026, fol. 152r

so figurenreich und inhaltlich so prominent gestaltet ist, sind auf den Kontrast der vollplastischen Liegefigur und des flachen Hintergrundes hin komponiert. In der Fuggerkapelle war das nicht möglich, und auch Dürer entwarf einheitliche Reliefs mit fein differenzierter Plastizität.

Dass die Liegefigur ganz ohne individuelle Züge und Attribute, als kürzlich verstorben, im Leichentuch gezeigt ist, findet weder unter italienischen noch deutschen Grabmalern der Zeit Parallelen. Nicht nur in der Darstellung des Leichnams, sondern auch in der Gesamtkomposition analog ist hingegen eine Gruppe von flämischen Stundenbuchminiaturen zum Totenoffizium, wie zwei prachtvolle Beispiele aus dem späten 15. Jahrhundert verdeutlichen (Abb. 3).¹⁸ Diese zeigen eine engräumige Grabkapelle und den in oder auf einem Sarkophag liegenden Toten. Die große Hinterwand der Kapelle ist bemalt oder vielmehr durchbrochen, durch sie erblickt man Handlungen, mit denen das Totenoffizium auch sonst häufig illustriert wird: die Erweckung des Lazarus und ein Begräbnis im Kirchhof.¹⁹ Der zweideutige Fensterblick, die Beziehung von Innen- und Außenraum, die zugleich eine Bild-im-Bild-Beziehung schafft, erinnert nicht nur an Dürers Epitaphentwurf, sondern auch an die vielbewunderten Erfindungen im Wiener Stundenbuch der Maria von Burgund.²⁰

Dass Dürer ähnliche Leistungen der flämischen Buchmalerei aus erster Hand kannte, ist wahrscheinlich. Wohl auch unter dem Eindruck der Kodizes des kaiserlichen Paares erfreuten sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts niederländische Andachtsbücher und ihre Dekorationsweisen eines hohen Prestiges unter den vornehmsten deutschen Auftraggebern, und Nürnberg war das Zentrum der kre-

ativen Verarbeitung und Adaption dieser Impulse.²¹ Dürer spielte dabei offenbar eine Schlüsselrolle: als Vermittler zwischen Auftraggeber und Buchmaler, als Entwerfer von Miniaturen.²² Auch das von ihm stammende Dekorationssystem des zweiten Gebetbuchs von Maximilian folgt niederländischen Vorbildern.²³ Einleuchtend ist die Überlegung von Anja Grebe, dass Albrecht von Brandenburg, als er illuminierte Blätter von Simon Bening mit Werken von Nürnberger Buchmalern zu neuen Kodizes vereinigte, regelrechte künstlerische Wettstreite inszenierte, auf die sich Nürnberg jedoch erst auf der Grundlage von Dürers Erfindungskraft und den neuen Bildwelten seines druckgrafischen Werks einlassen konnte.²⁴

Die erwähnten Miniaturen mit der Darstellung eines kürzlich Verstorbenen sind innovative Bearbeitungen eines in mehreren Varianten bekannten ikonografischen Typs, der in der franko-flämischen Buchmalerei um 1400 wurzelt.²⁵ Obwohl dieser Typ nur bei relativ wenigen Totenoffizbildern erscheint, hängt er eng mit dem Text zusammen. Das Totenoffizium kann als tägliche Andachtsübung gelesen werden, ursprünglich war es jedoch Bestandteil der Begräbnisliturgie und rituellen Memoria.²⁶ Dies erklärt das regelmäßige Auftreten des um die Seele kämpfenden Engels und Teufels, sowie Gottvaters als richtender Kraft des jeweiligen Partikulargerichts.²⁷ In diesem Kontext wird auch die sonst seltene Darstellung des kürzlich Verstorbenen verständlich. Das Totenoffizium wird für den Toten, aber zugleich im Namen des Toten, aus seiner Perspektive gelesen; damit erklärt sich der Verzicht auf die bildliche Wiedergabe von realen Begebenheiten des Todesrituals, streng genommen auch die Sichtbarkeit des Seelenkampfes, aber auch der Vorausblick auf die leibliche Auferstehung, die etwa die Auferweckung des Lazarus verheißt. Die meditative Einnahme der Position des Toten spiegelt sich so im mehrfach visionären Charakter der Illustration wieder.

Im Rahmen der Privatandacht wurde die Rezitation des Totenoffiziums jedoch auch zu einer allgemeinen Memento-mori-Übung. Auf diese Entwicklung reagieren die Stundenbuch-Miniaturen mit einer Entpersönlichung des Leichnams; ähnliche Bilder begleiten nämlich oft Texte, die direkt zur Kontemplation über die Vergänglichkeit auffordern.²⁸ Wie Bodo Brinkmann nachgewiesen hat, vereinigte das Totenoffizium die aufeinanderfolgenden Besitzer einzelner Stundenbücher quasi zu einem Gebetsbund, wobei sich die Fürsorge für den Toten mit der Vorsorge für den eigenen Tod verband.²⁹

Neben der Auferstehung als Hauptmotiv dieser Miniaturen zeigt Dürers Entwurf weitere gemeinsame, in der Grabmalkunst jedoch ungewöhnliche inhaltliche Elemente. Als Seelenführer werden die heiteren Putti auf den Delphinen mit den klagenden Satyren in einen Seelenkampf »all'antica« verwickelt und geben so auch der Halbfigur Gottvaters im Bogenscheitel deren eigentliche Bedeutung. Auch die in einem Grabmonument irritierende Aufnahme von Teufeln wird nur durch die meditative Verwendung der Visierung erklärlich. Schließlich legt auch die Inschrift »MEMENTO MEI« über dem Leichnam, die entgegen bisheriger Meinungen doch für original zu halten ist,³⁰ die Funktion des Blattes im Kontext der Privatandacht nahe. »MEI« erhält dabei einen mehrdeutigen Sinnbezug: Dürer entwarf die Grabmäler für Jakob Fuggers bereits verstorbene Brüder, womit die Erinnerung zunächst ihnen gilt. Die Grabkapelle, für die diese Entwürfe bestimmt sind, war aber auch der künftige Bestattungsort des Auftraggebers und die Zeichnungen sind mithin als persönliche memento mori zu verstehen. Schließlich ruft der nicht auf eine bestimmte Person bezogene Leichnam als allgemeine Personifizierung des Todes wie in den Stundenbüchern zur privaten Andacht auf.³¹

Dürer hat, so scheint es, nicht nur monumentale Reliefs entworfen, sondern zugleich Memento-mori-Objekte in Jakob Fuggers Hände gelegt. Die virtuos ausgeführten Blätter entsprechen der damals

neuen Tendenz, die Eitelkeit der exklusiven Kunstfertigkeit durch die Vanitas-Thematik auszubalancieren. Helldunkelzeichnungen zählten vor Dürers Zeit nicht selbstverständlich zu diesem Kreis. Der Aufwertung des Mediums diene im vorliegenden Fall auch die Ämulation der flämischen Illuminationskunst, zumal flämische Buchmaler zu Beginn des 16. Jahrhunderts einen neuen Markt für auf Holztafelchen kaschierte eigenständige Andachtsobjekte und für gesondert verkaufte Einzelblätter etablierten.³²

Dass Dürers Zeichnung auch ein Entwurf für ein Grabmonument ist, vertieft die Besinnung auf die Sterblichkeit, und erhöht zugleich deren vornehme Exklusivität. Dürer greift damit eine weitere Andachtsform und eine weitere künstlerische Herausforderung auf. Diese wird erstmals im Grabmalmodell Hans Multschers für Ludwig den Gebarteten greifbar, das in seiner exquisiten bildhauerischen Ausführung ebenso über seine Bestimmung als Entwurf hinausgeht wie KdZ 4080.³³ Die spätere Nachweisbarkeit des Reliefs in

der Münchner Kunstammer³⁴ belegt die Rolle, die der ästhetische Wert hier für die Nachhaltigkeit der Totenmemoria spielen sollte – ganz ähnlich wie bei luxuriösen Stundenbüchern. Für das Grabmal Ludwigs XI. haben Michel Colombe und Jean Fouquet gleichzeitig je ein Modell in Stein und auf Pergament gefertigt, das auf weitere mögliche Vorbilder im Kontext frankoflämischer Hofkunst schließen lassen dürfte und auch darauf verweist, dass die Miniaturmalerei als Medium wertvoller Grabmalentwürfe in Frage kam – eventuell im Wettstreit mit der Bildhauerei.³⁵ Mit dem Modell Hans Dauchers für ein äußeres Epitaph der Fuggerkapelle, dem zeitlich nächstfolgenden Beispiel des Objekttyps, schließt sich der Kreis. Der künstlerische Wettstreit zwischen diesem Grabmodell und Dürers ungefähr gleichzeitiger Zeichnung ist nämlich nicht nur ein Wettstreit von Entwürfen, sondern auch von autonomen Kunstwerken, die die Kontemplation über die Kunst als eine Form der Kontemplation über den Tod darbieten.

Anmerkungen

- Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Berlin 1936–1939, Nr. 483–488. (im Weiteren nur durch die W.-Nummern zitiert) – Fedja Anzelewsky/Hans Mielke: Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen (= Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett). Berlin 1984, Nr. 61–62. – Bruno Bushart: Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. München 1994, S. 115–134. – Erst an der Nürnberger Tagung habe ich vom Aufsatz von Anja Grebe über Dürers Epitaphentwürfe Kenntnis erhalten, der während der Drucklegung dieses Vortrags erscheinen wird und zum Teil ähnliche Schlüsse zieht. Ich danke Frau Grebe herzlich für die Einsicht in ihr Manuskript sowie für die Gespräche in Nürnberg.
- Für diesen Aspekt ist die Rolle der Helldunkeltechnik in der seriellen Zeichnungsproduktion der Altdorfer-Werkstatt besonders aufschlussreich: Hans Mielke: Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Ausst.Kat. Kupferstichkabinett. Berlin 1988, S. 18–19, 122–125. – Vgl. demnächst auch die Berliner Dissertation von Iris Brahm.
- Vgl. Michaela Krieger: Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert. Wien 1995, S. 120–158. – Katarzyna Plonka Balus: Grisailles in the Illuminated Manuscripts in the Time of Dirk Bouts. Technique, Function and Meaning. In: Bouts Studies. Hrsg. von Bert Cardon u.a. Leuven 2001, S. 151–159. – Zum möglichen Zusammenhang zwischen der Grisaille in der Buchmalerei und den Helldunkelzeichnungen vgl. Stephanie Buck: The Impact of Hugo van der Goes as a Draftsman. In: Master Drawings, 41, 2003, S. 228–239, bes. 235.
- Vgl. zuletzt Wolfgang Schmid: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500. Trier 2003, S. 463–464.
- W. 490–501. – Anne Röver-Kann: Dürer-Zeit. Die Geschichte der Dürer-Sammlung in der Kunsthalle Bremen. Ausst.Kat. Kunsthalle, Bremen. München 2012, S. 116–125.
- De Tietzes und Panofsky wiesen die Repliken in die Dürer-Werkstatt: Hans Tietze/Erica Tietze-Conrat: Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, Bd. 2.1. Basel/Leipzig 1937, S. 155–157. – Erwin Panofsky: Albrecht Dürer. Princeton 1948, Bd. 2, S. 145. – Strauss überlegt im Falle von KdZ 18 eine Entstehung außerhalb Nürnbergs, doch das Blatt sei (wie die Bemerkungen zu den Auferstehungszeichnungen erhellen) auch in diesem Fall eine exakte Kopie nach einem von Dürer selbst von den funeralen Motiven befreiten und im gleichen Wortlaut signierten hypothetischen Original: The Complete Drawings of Albrecht Dürer. Ed. by Walter L. Strauss. New York 1974, S. 1238–1241.
- Bushart 1994 (Anm. 1), S. 132–133.
- Das rechte Knie Simsons und des vor ihm stürzenden Kriegers an KdZ 18 entsprechen in ihrem Verhältnis dem Original, während die anderen Körperteile beider Figuren verrutscht sind. Der Kopf und der Arm des Stürzenden entsprechen wieder dem direkt daneben erscheinenden Oberkörper des bärtigen Philisters.
- Joseph Meder: Die Grüne Passion Albrecht Dürers. München 1923, S. 11–12. – Die Kenntnisse über die Vorbereitung der Grünen Passion sind im Wesentlichen einigen Nachkriegsfunden zu verdanken: Edmund Schilling: Werkzeichnungen Dürers zur »Grünen Passion«. In: Berliner Museen, 4, 1954, S. 14–24. – Christopher White: An Oriental Ruler on his Throne and The Entombment: Two New Drawings by Albrecht Dürer. In: Master Drawings, 11, 1973, S. 365–374, bes. 369–372.
- Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. 18593.
- Valencia, Museo de Bellas Artes, Inv.Nr. 2318. Vgl. Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia. Hrsg. von Fernando Benito Doménech/José Gómez Frechina. Valencia 2002, S. 132–133, 216.
- Diese hier noch hypothetische Zuschreibung würde auch bedeuten, dass die wohl auf Holztafel kaschierte, als Diptychon verbundene Blätter, die in Willibald Imhoffs Kunstinventar von 1573 sowie in seinem Nachlaßinventar von 1580 als Dürers Werke angeführt (Horst Pohl: Willibald Imhoff, Enkel und Erbe Willibald Pirckheimers. Nürnberg 1992, S. 82, 299), und 1588 dem Kaiser Rudolf II. als »Der Herren Fugger Begräbnus grau in grau« angeboten wurden (Johann C. S. Kiefhaber: Nachrichten zur ältern und neuern Geschichte der freyen Reichsstadt Nürnberg, Bd. 1. Nürnberg 1803, S. 10), mit KdZ 4080 und dessen verlorenen Gegenstück identisch sind. Ob dieses Diptychon dann wirklich nach Prag kam, wissen wir nicht. Als die Epitaphentwürfe im 18. Jahrhundert in Habsburgischem Besitz auftauchten (Christian von Mechel: Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien. Wien 1783, S. 231), handelte es sich dabei eindeutig um die Repliken, da auch die Inschriften zitiert wurden. Zum bisherigen Forschungsstand s. Hendrik Budde: Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers. Münster 1996, S. 327–329.
- Mailand, Biblioteca Ambrosiana, F 264 inf. n. 9. – W. 488.
- Vgl. vor allem ein 1515 datiertes Blatt in Kaiser Maximilians zweitem Gebetbuch: München, Bayerische Staatsbibliothek, L.impr.membr. 64, fol. 19r. Insbesondere ist hier die 1516 datierte Zeichnung Nr. 697 des Frankfurter Städel's (W. 667) zu erwähnen. Die holzgeschnittene Titeleinfassung mit dem Pirckheimer-Wappen, die zuerst 1513 verwendet wurde, zeigt ebenfalls an der rechten Rande eine ähnlich gegliederte und dekorierte Säule: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 3. Bearb. von Rainer Schoch u.a. München u.a. 2001–2004, Nr. 270. Mit dem Epitaphentwurf hängt besonders der 1517 datierte Riesenholzschnitt der Großen Säule mit Satyr eng zusammen: Bd. 2, Nr. 247.
- Bei der Datierung der Epitaphie ist man auf die Nachrichten über die Bauarbeiten angewiesen: Bushart 1994 (Anm. 1), S. 29–31.
- So datiert und charakterisiert Eser ein durch Gipsabguß erhaltenes Relief von Daucher: Thomas Eser: Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance. München/Berlin 1996, S. 197–199.
- Mit größtem Nachdruck von Bushart 1994 (Anm. 1), S. 125–131; dort auch Hinweise auf die ältere Literatur.
- Beide in der British Library: Add. Ms. 17026, fol. 152r und Add. Ms. 17280, fol. 280v. Vgl. Bodo Brinkmann: Neues zum Meister der Lübecker Bibel. In: Jahrbuch der Berliner Museen, 29–30, 1987–1988, S. 123–161, bes. 139. – Im frankoflämischen Bereich sind ähnliche Darstellungen des Leichnams bereits im frühen 15. Jahrhundert an Grabmalern bekannt, ihre direkte Vorbildrolle für Dürer ist aber weder in künstlerischer, noch in historischer Hinsicht plausibel; vgl. Ludovic Nys: Latombe de Pierre d'Ailly, cardinal et évêque de Cambrai (9 août 1420): une oeuvre à verser au catalogue du tailleur d'images et tombier tournaisien Jean Tuscip. In: Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain, 26, 1993, S. 33–58. – Jacques Baudoin: La sculpture flamboyante en Bourgogne et Franche-Comté. Nonette 1993, S. 156–157.
- Für einen Überblick der einschlägigen Darstellungskonventionen siehe Gabriele Bartz/Eberhard König: Die Illustration des Totenoffiziums in Stundenbüchern. In:

- Im Angesicht des Todes, Bd. 1. Hrsg. von Hansjakob Becker u.a. St. Ottilien 1987, S. 487–528, bes. 504–507, 519–520.
- 20 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1857, fols. 14v und 43v. Vgl. zuletzt Eberhard König: Zur Wirklichkeit im Fensterbild der Kreuzannagelung des Wiener Stundenbuchs der Maria von Burgund. In: *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*. Hrsg. von Jeffrey F. Hamburger/Anne S. Kortweg. London 2006, S. 271–283. – Anne H. van Buren: A Window on Two Duchesses of Burgundy. In: *Tributes in Honor of James H. Marrow* 2006, S. 505–520.
- 21 Vgl. jüngst Bodo Brinkmann/Katharina Georgi: Bibliophiler und Beter. Der Kardinal als Auftraggeber und Benutzer von Andachtsbüchern. In: *Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen*. Ausst.Kat. Moritzburg, Halle. Hrsg. von Andreas Tacke. Regensburg 2006, S. 292–305. – Anja Grebe: »Er illuminiert ihnen schöne Bücher und macht ihnen ihre Wappen und Kleinot in ihre Wappenbrief«. Nürnberger Buchmalerei von der Dürerzeit bis zum Barock. In: *Heilige und Hasen. Bücherschätze der Dürerzeit*. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Hrsg. von Thomas Eser/Anja Grebe. Nürnberg 2008, S. 11–29.
- 22 Zu diesen Tätigkeiten Dürers vgl. bes. Heilige und Hasen 2008 (Anm. 21), S. 23.
- 23 Bodo Brinkmann: »Marginalia« on Dürer. *Netherlandish Sources for his Illustrations in the Prayerbook of Emperor Maximilian*. In: *Middeleeuwse handschriftenkunde in de Nederlanden 1988*. Hrsg. von Jos. M. M. Hermans. Grave 1989, S. 183–197.
- 24 Heilige und Hasen 2008 (Anm. 21), S. 25.
- 25 Vgl. Millard Meiss: La mort et l'office des morts à l'époque de Maître de Boucicaut et des Limbourg. In: *Revue de l'Art*, 1–2, 1968, S. 17–25. – Tóvízi Ágnes: Küzdelem a halott lelkéért a pannonhalmi óraskönyvben. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 52, 2003, S. 167–183. – Eine große Bedeutung für die Rezeption dieses Typs in Deutschland haben das Gebetbuch und das Triptychon des Frankfurter Bürgers Claus Humbracht; vgl. Jochen Sander: *Niederländische Gemälde im Stadel 1400–1550*. Mainz 1993, S. 369–392.
- 26 Vgl. (auch zu den folgenden Angaben über den Text und die Benützung des Totenoffiziums) Knud Ottosen: *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*. 2. Aufl. Kopenhagen 2007, S. 42–44.
- 27 Zur Theologie des Partikulargerichts vgl. Pierre Adnès: *Jugement*. In: *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Bd. 7. Paris 1974, S. 1581–1585. – Zur Ikonographie siehe Meiss 1968 (Anm. 25). – Tóvízi 2003 (Anm. 25), S. 173–177.
- 28 Siehe das ältere Gebetbuch Maximilians I. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Cod. 1907, fol. 47v) oder die beiden erwähnten Aufträge von Claus Humbracht (vgl. Anm. 25).
- 29 Bodo Brinkmann: Zur Rolle von Stundenbüchern in der Jenseitsvorsorge. In: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*. Ausst.Kat. Schweizerisches Landesmuseum. Hrsg. von Peter Jezler. Zürich 1994, S. 91–100.
- 30 Die Inschrift und (auf besonders auffälliger Weise) die Diagonalschraffierung des Inschriftfelds ist – insoweit das ohne technischen Hilfsmittel beurteilt werden kann – mit der gleichen Tinte ausgeführt, wie die Schattierung des Gesimses. Die Form der Buchstaben ist nicht untypisch für Dürer; vgl. etwa die Londoner Zeichnung des reitenden Todes von 1505 (W. 377) mit der gleichlautenden Inschrift und dem weit ausgezogenen, ähnlich gewellten unteren Balken der »E«.
- 31 Zum Tod als dem »anderen Selbst« s. Christian Kiening: *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*. München 2003, S. 69–99. – Anhand späterer Beispiele: Stephanie Wodińska: *Individuelle Erinnerung und kulturelles Gedächtnis. Zur Funktion der Meditatio mortis in der Literatur*. In: *Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, Bd. 1. Ausst.Kat. Schnütgen Museum, Köln. Hrsg. von Andrea von Hülsen-Esch/Hiltrud Westermann-Angerhausen. Regensburg 2006, S. 289–300.
- 32 Catherine Reynolds: *Illuminators and the Painters' Guilds*. In: *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Ausst.Kat. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles/Royal Academy of Arts, London. Hrsg. von Thomas Kren/Scot McKendrick. Los Angeles 2003, S. 14–33.
- 33 Vgl. Sabine Reisner/Peter Steckhan: Ein Beitrag zur Grabmalvisier Hans Multschers für Herzog Ludwig den Bärtigen. In: *Das geschnitzte und gemalte Bild auf den Altären stehen ist nützlich und christenlich. Aufsätze zur süddeutschen Skulptur und Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*. Hrsg. von Rupert Schreiber. Meßkirch 1988, S. 9–74. – Zu den plastischen Grabmalmodellen siehe Theodor Müller: *Bildhauer, Bildschnitzer*. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2. Stuttgart 1948, Sp. 582–614, bes. 602–603. – Eser 1996 (Anm. 18), S. 197–199. – Nicht nebenbei, auch das Werk Multschers folgt ikonographische und kompositionelle Vorbilder aus der westeuropäischen Buchmalerei der Zeit: Reisner/Steckhan 1988, S. 44–53.
- 34 Johann Baptist Fickler, *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*. Editionsband. Hrsg. von Peter Diemer. München 2004, S. 145, Nr. 1786.
- 35 Zur Auszahlung beider »patrons« in 1474 s. Jean Fouquet. *Peintre et enlumineur du XVe siècle*. Ausst.Kat. Bibliothèque nationale de France. Hrsg. von François Avril, Paris 2003, S. 420. Die Literatur neigt dazu, hier dem Maler eine Vorarbeit für das plastische Modell zuzuschreiben (vgl. jüngst Philippe Lorentz: *La genèse de l'œuvre d'art : le commanditaire et l'artiste en France vers 1500*. In: *France 1500. Entre Moyen Age et Renaissance*. Ausst.Kat. Grand Palais. Paris 2010, S. 45–51, bes. 46), doch der Wortlaut der Abrechnung kann das nicht belegen, und die Gleichzeitigkeit der Auszahlungen scheint eher dagegen zu sprechen.

Bildnachweis

Berlin, SMB-PK, Kupferstichkabinett: Abb. 1, 2. – London, The British Library: 3.