

Bildniszeichnungen als Tauschobjekte und Freundschaftsgaben

Dürers Strategien der Beziehungspflege in den Niederlanden

Dagmar Hirschfelder

Sonderdruck aus dem Wallraf-Richartz-Jahrbuch · Band LXXIV · 2013

Bildniszeichnungen als Tauschobjekte und Freundschaftsgaben

Dürers Strategien der Beziehungspflege in den Niederlanden

Dagmar Hirschfelder

Während seines etwa einjährigen Aufenthalts in den Niederlanden zwischen August 1520 und Juli 1521 notierte Albrecht Dürer in einem Reisetagebuch akribisch seine Ausgaben und Einnahmen.¹ Wie in einem Rechnungsbuch verzeichnete er einerseits die Geldbeträge, die er für Unterkunft und Verpflegung, für verschiedenste Einkäufe – darunter auch Kunstwerke –, für Dienstleistungen und sogar Trinkgelder zahlte. Andererseits hielt er die Summen fest, die er selbst durch Verkäufe einnahm. Damit nicht genug, schrieb Dürer auf, welche Geschenke er von anderen erhielt und was er selbst verschenkte. Bei den von ihm verkauften oder verschenkten Objekten handelte es sich naturgemäß vor allem um eigene Werke. Besonders häufig überreichte Dürer Blätter seines druckgraphischen Werks, von dem er offenbar einen großen Vorrat in die Niederlande mitgenommen hatte. Er fertigte jedoch auch Werke vor Ort an, die er als verkäufliche Ware oder Geschenke einsetzte. Darunter fallen seine Bildniszeichnungen als bei weitem größte Gruppe auf: Im Tagebuch erwähnt er 107 gezeichnete Porträts.² Sie nehmen auch deshalb eine besondere Stellung unter den in den Niederlanden verteilten Werken ein, weil Dürer sie nie im Zusammenhang mit anderen Geschenken an eine Person, sondern stets als Einzelgaben aufführt. Im Unterschied dazu verschenkte er von seinen Kupferstichen und Holzschnitten häufig mehrere gleichzeitig oder sogar ein ganzes Konvolut.³

Es fragt sich, wie die große Zahl der Bildnisse, die Dürer während seiner Zeit in den Niederlanden zeichnete, zu erklären ist. Dabei ist das Reisetagebuch mit Blick auf Dürers Tätigkeit als Bildniszeichner von der Forschung bisher nicht systematisch analysiert worden. Es wurde weder untersucht, welche Personengruppen und Kreise der Künstler porträtierte und in welchem Verhältnis er zu ihnen stand, noch wurde nach den damit verbundenen Intentionen gefragt. Auch welches spezifische Interesse die Empfänger der Zeichnungen an den Werken hatten, war bislang nicht Gegenstand der Diskussion. Diese Fragen sollen im Folgenden anhand der Auswertung des Tagebuches erörtert werden. Im Mittelpunkt steht dabei die Untersuchung der Funktion der Bildniszeichnungen mit Blick auf Dürers Beziehungspflege und Netzwerkbildung in den Niederlanden, wobei der Begriff des »Netzwerks« hier in erster Linie verwendet wird, um den

Verflechtungscharakter von Dürers Beziehungen zu beschreiben.⁴ Einerseits baute er in den Niederlanden Bekanntschaften auf, aus denen sich weitere Kontakte ergaben und die teilweise über die Zeit der Reise hinaus andauerten; andererseits pflegte er auch bereits aus Nürnberg bestehende Verbindungen, die ihm vielfach den Zugang zu wichtigen gesellschaftlichen Kreisen ermöglichten.

Der Beitrag schließt an die jüngere Dürerforschung an, die sich verstärkt für die sozialen Kontakte und Bindungen des Meisters, für sein intellektuelles und künstlerisches Umfeld interessiert. Es wird gefragt, welche Bedeutung personalen Netzwerken für Leben und Wirken des Künstlers, konkreter noch für die spezifische Ausrichtung seiner Kunst und den Verlauf seiner Karriere zukam.⁵ In diesem Zusammenhang sind Dürers niederländische Bildniszeichnungen von besonderer Bedeutung, da sie Aufschluss über seine Art der Freundschaftspflege bzw. seinen Umgang mit Freunden und Vertrauten, Künstlerkollegen, aber auch Patronen und Mäzenen geben. Beim Verschenken und Verkaufen der Zeichnungen handelte Dürer nach den Prinzipien des frühneuzeitlichen Gabentausches, einem konstitutiven System der Interaktion und des Miteinanders, dessen Grundsätze im Folgenden kurz skizziert werden. Danach stehen die Bildniszeichnungen selbst im Fokus. Zunächst werden das Spektrum und die Merkmale der Werke in den Blick genommen. Anschließend soll untersucht werden, welche Personengruppen Dürer porträtierte, inwiefern er die Bildnisse als Tauschobjekte, Freundschaftsgaben und Ehrerweise einsetzte und welche Gegenleistungen er dafür erhielt. Weiter sind der Status der Zeichnungen als eigenständige Kunstwerke und die künstlerischen Voraussetzungen für ihre Produktion in den Niederlanden zu diskutieren. Abschließend werden die Gründe für Beliebtheit und Wertschätzung der Bildnisse betrachtet, um dann mit einem kurzen Fazit zu enden.

Gabentausch als Mittel der Beziehungspflege

Die Ökonomie der frühneuzeitlichen Gesellschaft, insbesondere der des 16. Jahrhunderts, wird von der jüngeren Geschichtsforschung als Nebeneinander bzw. Wechselspiel zweier Systeme beschrieben: auf der einen Seite stand der auf Reziprozität beruhende Austausch von Geschenken, auf der anderen Seite das Kaufen und Verkaufen von Waren auf dem Markt.⁶ Während ein Handel zwischen zwei Parteien beim Kaufen und Verkaufen durch die Bezahlung abgeschlossen wurde und beide Seiten einander nichts schuldig blieben, beinhaltete das »Geschenkensystem« eine längerfristige Verpflichtung: Auf eine Gabe hatte stets eine Gegengabe zu folgen, wobei weder Zeitpunkt noch Wert determiniert waren. Zugleich umfasste das Schenken ein bestimmtes »Verhaltensrepertoire, ein Register mit seinen eigenen Regeln, seiner eigenen Sprache, seiner Etikette und seinen Gesten«.⁷ Beide Systeme sind nicht immer klar voneinander zu trennen, sie konnten ineinander übergehen, etwa wenn eine Gabe zu einem späteren Zeitpunkt mit dem Geschenk einer Geldsumme beantwortet wurde.

Der Austausch von Gaben gehörte zum normierten Verhalten und war eines der wichtigsten Mittel, um Freundschaften zu pflegen und zu festigen, wobei der Begriff der »Freundschaft« (amicitia) bzw. des »Freundes« vielschichtig war.⁸ Als »Freunde« wurden neben Verwandten und engen Vertrauten auch entfernte Bekannte sowie Personen

anderer Hierarchiestufen bezeichnet, etwa in Beziehungen zwischen Klient und Patron. In Freundschaftsbeziehungen konnte »auf die ständige Demonstration und Aktualisierung von Rang- und Abhängigkeitsverhältnissen«⁹ verzichtet werden, wenn auch unter der Voraussetzung, dass die bestehenden Rangunterschiede nicht in Frage gestellt wurden. Tatsächliche Gleichheit war damit keine Bedingung für Freundschaft, wohl aber »die gegenseitigen Bindungen und Verpflichtungen der AkteurInnen untereinander und die Einbindung in eine Gabenkultur«.¹⁰ Das frühneuzeitliche Geschenksystem diente also nicht nur dem Austausch unter Gleichen, sondern ermöglichte auch Kommunikation und Reziprozität über Standesgrenzen und soziale Unterschiede hinweg. Natalie Zemon Davis zufolge basierte letztlich das ganze Patronagesystem auf diesem Prinzip.¹¹

Geschenke beförderten nicht nur die Festigung von Freundschaften und persönlichen Bindungen, sie dienten auch der Verpflichtung auf gegenseitige Loyalität und Hilfeleistung.¹² Die Sicherung der Lebensverhältnisse und damit auch Schutz und Unterstützung in Notlagen hingen von einem stabilen, durch gegenseitige Gaben gepflegten Beziehungsnetz von Verwandten, Freunden und Patronen ab.¹³ Daneben konnte dieses Netz genutzt werden, um das eigene gesellschaftliche Ansehen, Verdienstmöglichkeiten, Aufstiegs- und Karrierechancen zu steigern. Der Austausch von Gaben begründete familiäre ebenso wie politische Allianzen, war Teil diplomatischen Handelns und stabilisierte oder besiegelte Verträge. Mithin trugen Geschenke zur Sicherung der bestehenden ständischen Gesellschaftsordnung bei. Über diese Aspekte hinaus stellte das Geschenksystem neben dem geschäftsmäßigen Kaufen und Verkaufen auch eine etablierte Form der Entlohnung bzw. des finanziellen Verdienstes dar. So konnte das Einkommen städtischer Amtsträger beispielsweise durch rituell festgelegte Geschenke ergänzt werden.¹⁴ Auch Künstler erlangten einen Teil ihres materiellen Gewinns unter Umständen durch großzügige Gaben ihrer Förderer und Auftraggeber. Die erfolgreichsten unter ihnen erhielten zum Dank für herausragende Werke, die sie Fürsten und anderen reichen Patronen verehrten, kostbare Geschenke oder hohe Geldsummen. Elizabeth Honig bezeichnet das Gefüge gegenseitiger Ehrerweisung durch den Austausch von Gaben zwischen Künstler und Mäzen als »honor system«.¹⁵ In diesem System wurde neben der gegenseitigen Wertschätzung auch der soziale Status von Gebendem und Nehmendem zum Ausdruck gebracht. Die Gabe, die ein Künstler für ein Werk erhielt, bemaß sich nicht nach einem fest berechenbaren, an Arbeitszeit und Material gebundenen Marktwert, sondern war abhängig von Reichtum, Freigiebigkeit und Selbstverständnis des Patrons auf der einen sowie von den besonderen Fähigkeiten und der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers auf der anderen Seite. Die Höhe der Entlohnung spiegelte also den Status, den der Patron für sich beanspruchte, ebenso wie die Anerkennung des persönlichen Wertes des Künstlers, das heißt seines Genius' und seiner künstlerischen Leistung. Der tatsächliche Wert des geschenkten Kunstwerks war dabei irrelevant.

Um Dürers Verhalten in den Niederlanden richtig einschätzen zu können, ist die Kenntnis von Praxis und Stellenwert des Schenkens in der ständischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit von großer Bedeutung. Wie seine Zeitgenossen bediente auch er sich dieser Kommunikationsform und sozialen Strategie der Beziehungspflege. Seine Ziele waren dabei die Mehrung von Ansehen und Vermögen. In vielerlei Hinsicht gelang ihm

dies, das Tagebuch belegt aber auch, dass seine Erwartungen an die Vorteile und den Nutzen des »honor system« enttäuscht wurden.¹⁶ Aus seiner Sicht wurde Dürer insbesondere von der Statthalterin der Niederlande, Erzherzogin Margarethe von Österreich, nicht in angemessener Weise für seine Gaben entlohnt. Wie Davis darlegt, gehörte auch die Möglichkeit des Scheiterns oder Fehlgehens zum System des Schenkens.¹⁷ Ein hohes Konfliktpotential habe sich daraus ergeben, dass die Verpflichtung zur Begleichung der durch empfangene Gaben entstandenen ›Schuld‹ zu sozialem Druck oder wirtschaftlicher Belastung auf der einen und zu enttäuschten Hoffnungen auf der anderen Seite führen konnte.

Das in den Niederlanden so häufig von Dürer praktizierte Verschenken von Bildniszeichnungen ist als Teil der skizzierten Ökonomie des Gabentausches zu verstehen. Wie sich zeigen wird, verband Dürer mit der Anfertigung der Zeichnungen entweder die Hoffnung auf eine Gegenleistung, oder er setzte die Blätter als Dankesgabe für Geschenke oder andere Wohltaten und Ehrerweisungen ein.

Umfang, Technik und Gestaltung der Bildniszeichnungen

Die Anzahl der 107 im Reisetagebuch erwähnten Bildniszeichnungen übertrifft bei weitem die Menge gezeichneter Porträts, die Dürer zuvor in einer vergleichbaren Zeitspanne, also im Verlauf eines Jahres, schuf. Bei vielen der im Tagebuch vermerkten Porträts spezifiziert der Meister die jeweilige Zeichentechnik: Er nennt 46 Kohle- und sieben Kreidezeichnungen, elf mit dem Stift ausgeführte Bildnisse, eines mit der Feder, eines mit dem Pinsel sowie zwei ins Skizzenbuch gezeichnete Porträts. Darüber hinaus führt er 39 Bildnisse ohne Erwähnung der Technik an. Es ist unwahrscheinlich, dass es sich dabei um gemalte Porträts handelte. Denn in solchen Fällen schreibt Dürer, er habe eine Person mit Ölfarben gemalt oder porträtiert, und erwähnt häufig die Rahmenleisten oder ein Futteral für das jeweilige Bildnis. So notiert er etwa im Zusammenhang mit dem im Juli 1521 gemalten Porträt des dänischen Königs Christian II.: »Jch hab 12 stüber vors königes futrall geben. Und ich hab dem könig von öhlfarben conterfett, der hat mir 30 gulden geschenckt.«¹⁸ Auch der Vergleich der von Dürer angegebenen Geldbeträge, die er für Bildnisse erhielt, lässt darauf schließen, dass es sich bei den nicht näher spezifizierten Porträts um Zeichnungen handelt: Die in drei Fällen von Dürer für ein gemaltes Bildnis genannte Summe liegt mit 8, 20 und 30 Gulden weit über dem Geldwert der Porträts, die der Künstler eindeutig als Zeichnungen klassifiziert oder deren Ausführungstechnik er nicht nennt.¹⁹ Wenn er für diese Porträts eine Summe notiert, beträgt sie meist ein bis zwei rheinische Gulden oder Philippsgulden pro Bildnis, deutlich weniger also als gemalte Bildnisse einbrachten.²⁰

Von den vielen, im niederländischen Tagebuch dokumentierten Bildniszeichnungen sind nur rund 30 Werke erhalten.²¹ Bei den meisten davon handelt es sich um auffallend großformatige Zeichnungen, die mit Kohle oder schwarzer Kreide ausgeführt sind. Die Dargestellten sind in der Regel als Brustbilder im Dreiviertelprofil wiedergegeben und erscheinen vor dunklem Grund. Oben schließen die Blätter oft mit einem hellen Streifen ab, der eine Datierung und Dürers Monogramm trägt. Ein Beispiel hierfür ist etwa die Kohlezeichnung Bernard van Orleys, des Hofmalers Margarethes von Österreich,

Gegenüber:

1 Albrecht Dürer, *Bernard van Orley*, 1521, Kohle, 41 × 28,2 cm, Paris, Musée du Louvre

2 Albrecht Dürer, *Junger Mann*, 1520, schwarze und braune Kohle oder Kreide sowie Pinselspuren in Grau, 36,6 × 25,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

3 Albrecht Dürer, *Hans Pfaffroth*, 1520, Feder in hellbrauner Tinte, 16,1 × 10,8 cm, Paris, Musée du Louvre



den Dürer 1521 porträtierte (Abb. 1).²² Anders als in diesem Fall lässt sich die Identität der Dargestellten auf den Kohle-Bildnissen häufig nicht benennen, etwa bei dem Bildnis eines unbekanntem jungen Mannes im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 2).²³ Mit den Maßen 41 × 28,2 cm und 36,6 × 25,8 cm weisen beide Bildnisse ein für Zeichnungen des frühen 16. Jahrhunderts ungewöhnlich großes Format auf.

Neben solchen Kohle- oder Kreidezeichnungen fertigte Dürer in den Niederlanden auch kleinere Porträts mit der Feder an, wie die 16,1 × 10,8 cm messende Zeichnung Hans Pfaffroths in hellbrauner Tinte (Abb. 3). Den Namen des Dargestellten hat Dürer handschriftlich auf dem Blatt vermerkt.²⁴ In der älteren Forschung wird angenommen, dass Werke wie dieses zu einem von Dürer in den Niederlanden geführten, in späterer Zeit jedoch aufgelösten Skizzenbuch mit Federzeichnungen gehörten.²⁵ Viele der 15 erhaltenen Federzeichnungen von 1520/1521 weisen – sofern sie nicht beschnitten sind – ein nahezu identisches Format von etwa 16 × 10,5 cm auf und ähneln sich auch hinsichtlich der künstlerischen Gestaltungsweise.²⁶ Indes erwähnt Dürer in seinem Tagebuch kein solches Skizzen-



buch. Darüber hinaus sprechen die meist nur einseitige Verwendung der Blätter sowie die Tatsache, dass sie alle monogrammiert sind, eher gegen eine ehemalige Zusammenbindung in einem einzigen Büchlein.²⁷ Einige Autoren vermuten, dass es sich bei der Federzeichnung von Hans Pfaffroth um die Kopie eines nach dem Leben gezeichneten Kohle-Bildnisses handelt, die Dürer zur eigenen Erinnerung anfertigte.²⁸ Jedenfalls zeichnete er Pfaffroth laut Tagebucheintrag im August 1520 in Antwerpen mit Kohle und erhielt als Gegenleistung einen Philippsgulden: »Jtem der Hans Pfaffroth hat mir ein Philips gulden geben, darum das ich ihn mit dem kohln conterfet hab.«²⁹ Die Federzeichnung erwähnt Dürer dagegen nicht. Es ist also gut denkbar, dass ihr nur ein sekundärer Verwendungszweck als Eigenbedarf zukam und Dürer sie selbst behielt. Für die Annahme, dass Dürer Bildniszeichnungen gelegentlich zur eigenen Erinnerung reproduzierte, sprechen noch weitere Indizien. So erwähnt er an einigen Stellen im Tagebuch, dass er ein Porträt zunächst mit Kohle oder Kreide und dann noch einmal mit dem Stift gezeichnet habe. Gegen Ende seines Niederlande-Aufenthalts vermerkt er beispielsweise: »Jch hab dem Art Praun und seine hausfrau mit der schwarzen kraiden auf zween realpögen fleissig conterfet, und ich hab ihn noch einmahl mit dem stefft conterfejet; der hat mir eine angelothn geben.«³⁰ Der Angelot, mit dem Praun Dürer entlohnte, entsprach zwei rheinischen Gulden und zwei Stübern und damit dem üblichen Preis für zwei Kohle- oder Kreidebildnisse.³¹ Die Silberstiftzeichnung scheint Praun also nicht bezahlt zu haben. Möglicherweise blieb sie in Dürers eigenem Besitz. Anders als bei den Federzeichnungen spricht Dürer im Tagebuch mehrfach davon, dass er mit dem Stift, das heißt mit einem Silberstift, in ein Büchlein gezeichnet habe.³² Das Skizzenbuch, auf das er sich dabei bezieht, wurde in späterer Zeit auseinandergenommen. Es sind 15 oft beidseitig verwendete Blätter erhalten, deren Zusammengehörigkeit sich aufgrund der

4 Albrecht Dürer, *Paul Topler und Martin Pfinzing*, 1520, Silberstift auf weiß grundiertem Papier, 12,8 × 18,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

5 Albrecht Dürer, *Lucas van Leyden*, 1521, Silberstift, 24,4 × 17,1 cm, Lille, Musée des Beaux Arts



Technik, des Formats von ca. 13 × 19 cm und der Motive rekonstruieren lässt.³³ Einige der Blätter nennt Dürer sogar explizit in seinem Tagebuch. So schreibt er am 7. Oktober 1520 während seines Aufenthalts in Aachen: »Jch hab Paulus Topler und Merten Pfinzig jn mein büchlein conterfet.«³⁴ Die entsprechende Zeichnung (Abb. 4) wird heute im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt und trägt folgende Beschriftung Dürers: »pawll dopler 1520 LXI jor alt / mertn pfintzing XX[X] jor alt / zw ach gemacht.« Die anspruchsvolle Technik des Zeichnens mit dem Silberstift setzte der Meister nicht nur im Skizzenbuch ein. Es haben sich auch entsprechende Einzelblätter erhalten, zu denen vergleichsweise großformatige Porträtzeichnungen wie das in Lille bewahrte Bildnis des holländischen Malers und Kupferstechers Lucas van Leyden gehören (Abb. 5). Der Maler kann auf dem Blatt sicher identifiziert werden, weil es als Vorlage für das namentlich bezeichnete Porträt van Leydens in der von Hieronymus Cock herausgegebenen Porträtserie *Pictorum aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies* (Antwerpen 1572) diente.³⁵ Laut Tagebucheintrag porträtierte Dürer Lucas van Leyden im Juni 1521 in Antwerpen.³⁶

Am Beispiel der Federzeichnung des Hans Pfaffroth wird deutlich, dass Dürer nicht alle Werke aus der niederländischen Zeit – die erhaltenen Bildnisse eingeschlossen –, im Tagebuch erwähnt. Gelegentlich schreibt er auch, er habe eine Person noch einmal gezeichnet, etwa Erasmus von Rotterdam, ohne zuvor ein entsprechendes Porträt genannt zu haben.³⁷ Es ist also davon auszugehen, dass Dürer mehr Bildniszeichnungen anfertigte als im Tagebuch vermerkt.

Die von Dürer porträtierten Personengruppen

Von den im Reisetagebuch erwähnten Bildniszeichnungen lassen sich etwa vier Fünftel klar definierbaren Personengruppen zuordnen. Lediglich ein Fünftel, in absoluten Zahlen 20 Werke, betreffen unbekannt Personen, deren Namen Dürer häufig nicht geläufig waren, sodass er sie nicht angab.³⁸ Die Bildnisse der identifizierbaren Personen verteilen sich im Wesentlichen auf fünf Gruppen:

1. Angehörige der Elite, auf die Dürer in Antwerpen traf: reiche Kaufleute, Inhaber hoher städtischer oder landesherrlicher Ämter, Adlige und Gelehrte
2. Landsleute Dürers, meist aus Nürnberg oder Augsburg
3. Künstler, vor allem Maler, Bildhauer und Goldschmiede
4. Wirte, die Dürer in den Niederlanden und in Aachen beherbergten, oder deren Verwandte
5. Könige und Fürsten sowie Personen aus deren engstem Umfeld

Die fünf aufgeführten Kategorien, zwischen denen es durchaus Überschneidungen geben kann,³⁹ haben eines gemeinsam: Dürer stand dem Zeugnis seines Tagebuches nach in regem Kontakt zu den Personen dieser Gruppen. Anhand bestimmter Indikatoren lässt sich aus seinen Aufzeichnungen ablesen, wie eng Austausch und Verbindung zwischen Dürer und den von ihm Porträtierten war. So notiert er, welche Geschenke er von den betreffenden Personen erhielt, und vermerkt Einladungen sowie andere freundschaftliche oder kollegiale Dienste und Wohltaten. Umgekehrt verzeichnet Dürer auch, was er selbst an die anderen verschenkte. In vielen Fällen nennt er an einer Stelle gleich meh-

rere Geschenke von oder an eine Person. Außerdem hält er fest, wie häufig er mit jemandem zusammen aß, oftmals in Form von Strichlisten, für die er kleine Aussparungen im Tagebuch freiließ. Neben den Personen der fünf Hauptkategorien porträtierte Dürer auch Zugereiste aus Danzig, Ärzte und Geistliche, erwähnt jedoch nur eine kleine Zahl entsprechender Bildnisse.

Um das Ausmaß des Austausches besser einschätzen zu können, wurden die relevanten Tagebucheinträge Dürers ausgewertet und als Tabelle zusammengefasst:

	Bildniszeichnungen von Dürer	Schenkakte Dürers	Schenkakte, Einladungen und Dienste an/für Dürer	gemeinsame Mahlzeiten
1. Antwerpener Elite	24	32	55	103
2. Landsleute Dürers	21	10	16	32
3. Künstler	16	27	34	9
4. Dürers Wirte oder deren Verwandte	13	5	8	4
5. Könige/Fürsten und ihr enges Umfeld	9 (15 inkl. Hofkünstler)	19	12	2
6. Personen aus Danzig	2	--	2	3
7. Ärzte	1	5	--	--
8. Geistliche	1	3	1	2
9. unbekannte Personen	20	6	9	5
Summe	107	107	137	160

In der ersten Spalte ist die Anzahl der gezeichneten Bildnisse festgehalten, die Dürer im Tagebuch erwähnt. Die zweite Spalte verdeutlicht, dass er den Personengruppen, deren Mitglieder er porträtierte, weitere Geschenke in großem Umfang machte. Umgekehrt wurde er von den meisten der von ihm Geehrten mindestens ebenso reich beschenkt oder mit anderen Ehrerweisungen bedacht, wie die dritte Spalte zeigt. Es wurde stets der Akt des Schenkens, nicht die Anzahl der jeweils bei einer Gelegenheit geschenkten Gaben gezählt. Ohne im Einzelnen auf Wert und Umfang der Geschenke einzugehen, wird deutlich, dass Dürer mit den aufgeführten Personenkreisen in regem Kontakt und intensivem, auch materiellem Austausch stand. Außerdem drückt sich die enge Verbindung – insbesondere zu den ersten drei Gruppen – durch die häufigen gemeinsamen Mahlzeiten aus, die in Spalte vier festgehalten sind. Im Folgenden sollen zunächst Dürers Austausch mit den fünf ermittelten Hauptpersonengruppen sowie die Rolle untersucht werden, die Bildniszeichnungen dabei spielten.

Kontakt und Austausch mit der Elite Antwerpens

Die längste Zeit seines Aufenthalts in den Niederlanden verbrachte Dürer in Antwerpen, damals Westeuropas wichtigste Handelsmetropole, wo er auf Vertreter der ökonomischen, politischen und intellektuellen Elite Flanderns traf. So stand er in engem Kontakt zu einflussreichen Kaufleuten, insbesondere der portugiesischen Handelsniederlassung, zu den in Antwerpen ansässigen Fuggern und zu italienischen Kaufleuten. Weiter erwähnt er Begegnungen mit Amtsträgern wie dem Juristen und Stadtschreiber

Pieter Gilles, dem Antwerpener Ratssekretär und Humanisten Cornelius Grapheus oder dem für den Bezirk Antwerpen verantwortlichen Steuereinnehmer von Brabant Lorenz Sterk.⁴⁰ Auch hochrangige Adlige, namentlich die aus einem österreichischen Rittergeschlecht stammenden Wilhelm und Wolfgang von Roggendorf, gehörten zu Dürers Bekanntenkreis. Wilhelm war Mitglied des niederländischen Staatsrats und versah bis 1520 das Amt des Generalstatthalters von Friesland, Wolfgang war Geheimer Rat des Kaisers.⁴¹ Mit Blick auf Dürers persönliche Interessen schließlich dürfte der Umgang mit Künstlern, Musikern und Gelehrten besonders wichtig für ihn gewesen sein. Er traf sich beispielsweise zum Essen mit dem kaiserlichen Hauptmann und von ihm gepriesenen Lautenspieler Felix Hungersberg, mit dem angesehenen Antwerpener Maler Joachim Patinir, mit dem bolognesischen Architekten und Maler Tommaso Vincidor, der als Mittelsmann zwischen Dürer und Raphael agierte, ja sogar mit Erasmus von Rotterdam und tauschte mit ihnen Geschenke aus.⁴² Mit Ausnahme von Pieter Gilles und Wilhelm von Roggendorf zeichnete Dürer alle hier exemplarisch genannte Personen.⁴³

Unter den Kontakten, die Dürer in Antwerpen zu Kaufleuten pflegte, war die Verbindung zu den Bombelli eine der intensivsten. Es waren reiche Seidenhändler aus Genua mit Sitz in Antwerpen. Von den 55 Stellen, an denen Dürer empfangene Gaben, Einladungen und Dienste der Antwerpener Elite verzeichnet, beziehen sich allein elf Vermerke auf die Familie Bombelli. Bei zwölf von 32 Gelegenheiten machte Dürer im Gegenzug den Italienern Geschenke. Zu seinen engsten Vertrauten in der Scheldestadt gehörte der in Lucca geborene Tommaso Bombelli, der neben seiner Tätigkeit als Kaufmann seit 1520 auch das Amt eines »argentier«, also wohl eines Zahlmeisters der Erzherzogin Margarethe von Österreich bekleidete.⁴⁴ Dürer wählt im Tagebuch die Koseform des Namens Tommaso und nennt seinen Freund Tomasin. Bei fünf Gelegenheiten erhielten Dürer und seine Frau Agnes Geschenke von Tommaso, und zwar feine Stoffe wie Damast oder Atlas, aber auch einen Hut, eine Alabastervase und Arznei.⁴⁵ Im Gegenzug zeichnete Dürer ein Kohle-Bildnis und ein Fastnachtskostüm für den Italiener sowie Entwürfe für ein Gemälde von Bombellis Haus und für drei Degengriffe.⁴⁶ Darüber hinaus beschenkte und porträtierte der Künstler die Kinder, Brüder und andere Verwandte Tommasos, von denen er gleichfalls Geschenke erhielt.⁴⁷ Dürer und Tommaso verehrten einander Objekte, die ihrer jeweiligen Profession entsprachen. Der Italiener schenkte seinem Freund hauptsächlich Waren, mit denen er handelte, und Dürer revanchierte sich mit Kunstwerken. Mit keiner anderen Person nahm Dürer in den Niederlanden so viele gemeinsame Mahlzeiten ein wie mit Tommaso: Seinen Strichlisten zufolge speiste er 79 Mal mit ihm. Außerdem reiste er am 26. August 1520 mit ihm über Mecheln nach Brüssel, wo Dürer Margarethe von Österreich seine Aufwartung machte.⁴⁸ Der beschriebene materielle und ideelle Austausch qualifiziert Dürers Beziehung zu den Genuesern und besonders zu Tommaso als eine der engsten in den Niederlanden überhaupt.

Dürers Tagebucheinträge belegen, dass er für empfangene Geschenke ausgesprochen häufig seine Kunst als Gegengabe einsetzte. Sehr deutlich wird der Vorgang des Tauschens von Kunstwerken gegen andere Waren am Beispiel von Dürers Beziehung zu einem weiteren Kaufmann, dem Portugiesen Rodrigo (Rui) Fernandez d'Almada.⁴⁹ Fernandez arbeitete seit 1517 als Sekretär João Brandãos, des Faktors, das heißt Leiters



6 Albrecht Dürer, *Rodrigo (Rui) Fernandez d'Almada*, 1521, Pinsel und braune Tinte, weiß gehöht, auf grau-violett getöntem Papier, 37,3 × 27,1 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

der portugiesischen Handelsniederlassung in Antwerpen. Mit beiden stand Dürer in engem Kontakt. Fernandez könnte er bereits im Herbst 1519 kennengelernt haben, als der Portugiese sich auf einer Handelsreise in Nürnberg aufhielt.⁵⁰ Fernandez überhäufte Dürer geradezu mit Geschenken: Er ließ ihm Zuckerwaren, Arzneien, Tücher und exotische, aus den portugiesischen Kolonien importierte Dinge wie Kokosnüsse, Papageien und Korallen zukommen. Zunächst schenkte er Dürer verschiedene Süßwaren, woraufhin der Künstler ihm – ebenso wie dem Faktor Brandão – eine große Anzahl Kupferstiche im Wert von fünf Gulden übergab, darunter das *Marienleben*, die *Apokalypse* sowie die *Große* und die *Kleine Passion*.⁵¹ Fernandez revanchierte sich bei verschiedenen Gelegenheiten mit einer Reihe von Gegengaben, die Dürer mit eigens für seinen Gönner angefertigten Kunstwerken beantwortete.⁵² Zum neuen Jahr schenkte er ihm ein Kohle-Bildnis, im März 1521 malte er für ihn das heute in Lissabon, Museu nacional de Arte antiga, bewahrte Gemälde mit der Darstellung des heiligen Hieronymus, und kurz darauf zeichnete er Fernandez nochmals mit Kohle sowie mit dem Pinsel.⁵³ Über die Pinselzeichnung schreibt Dürer: »Und hab dem Ruderigo conterfet auff ein groß papir, mit dem pensel schwarcz und weiß.«⁵⁴ Eine mit Pinsel ausgeführte, weiß gehöhte Bildniszeichnung erwähnt Dürer nur dieses eine Mal im Tagebuch. Daher wird die Zeichnung mit dem einzigen erhaltenen Porträt identifiziert, das die beschriebene Technik aufweist und aus der niederländischen Zeit stammt. Es befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett und wurde vermutlich am oberen Rand beschnitten (Abb. 6).⁵⁵ Möglicherweise dienten dieses Blatt und/oder die von Dürer erwähnte Kohlezeichnung auch als Vorstudien für ein gemaltes Porträt Fernandez'. Dürer erwähnt zwar kein solches Porträt in seinem Tagebuch, schreibt aber, er habe im Februar 1521 »10 stüber fürs Rudrigen futrall« gegeben.⁵⁶ Mit dem Futteral ist aller Wahrscheinlichkeit nach die Hülle für ein gemaltes Bildnis gemeint. Von der Forschung wird heute ein stark beschädigtes Tafelporträt in Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, aufgrund der physiognomischen Ähnlichkeit mit dem Dargestellten der Federzeichnung als Fernandez' Bildnis beurteilt.⁵⁷ Den Bildniszeichnungen und dem *Hieronymus* folgten in größeren Abständen wieder Geschenke des Portugiesen, allerdings in deutlich geringerem Umfang.⁵⁸

Dürer zeichnet seine Landsleute

Das Beispiel der portugiesischen und italienischen Kaufleute zeigt, dass Dürer jene Personen porträtierte, mit denen er häufigen Umgang pflegte, die er also gut kannte oder die ihm besonders nahe standen. Bestätigt wird diese Annahme auch dadurch, dass er

auffallend viele Bildniszeichnungen von Personen anfertigte, die er aus der Heimat bereits kannte oder mit denen ihn zumindest die gemeinsame Herkunft aus Deutschland verband. Er vermerkte nicht weniger als zehn Bildnisse von Nürnbergern und neun von Augsburgern.⁵⁹ Allein vier Kohlezeichnungen widmete Dürer seinen »Herren von Nürnberg«, wie er die Nürnberger Ratsherren Hans Ebner, Leonhard Groland und Niklas Haller nennt.⁶⁰ Gemeinsam reisten sie in die Niederlande und nach Aachen zur Krönung Karls V.⁶¹ Als Krönungsgesandte hatten Ebner, Groland und Haller die Aufgabe, die Reichskleinodien aus Nürnberg nach Aachen zu bringen und wieder heimzuführen.⁶² Die Ratsherren vertraten nicht nur Dürers Anliegen der Weiterbewilligung seiner Leibrente in Höhe von jährlich 100 Gulden gegenüber dem Kaiser, sie erwiesen dem Künstler auch besondere Ehre, indem sie in Brüssel, Köln und Aachen die Kosten für seine Unterkunft und Verpflegung übernahmen. Ende Oktober 1520 schreibt Dürer in sein Tagebuch: »Jch hab herberg, essen und trinken zu Prüssel beÿ mein herren von Nürnberg gehabt, und haben nichts dafür von mir nehmen wollen. Deßgleichen hab ich auch zu Ach drei wochen mit jn gessen, und haben mich geführt gen Cölln und haben auch nichts dafür wollen nehmen.«⁶³

Das Tagebuch belegt zwar Dürers häufigen Umgang mit den drei Nürnbergern, doch abgesehen von den Bildniszeichnungen, einem Paternoster aus Zedernholz für Hans Ebner und einem Ochsenhorn für Leonhard Groland verzeichnet es keine Gaben, die als angemessene Gegenleistung für Dürers Unterhalt während insgesamt 43 Tagen gewertet werden könnten.⁶⁴ Legt man die preisliche Vereinbarung als Anhaltspunkt zugrunde, die Dürer zu Beginn seines ersten Antwerpenaufenthalts mit dem Gastwirt Jobst Plankfeld bezüglich Unterkunft und Verpflegung traf, mussten die Ratsherren mindestens 28 Gulden für Dürer aufwenden.⁶⁵ Paternoster und Ochsenhorn waren den Angaben im Tagebuch zufolge zusammen nicht teurer als 2 Gulden 8 Stüber.⁶⁶ Veranschlagt man pro Bildniszeichnung ein bis zwei Gulden, für die vier Bildniszeichnungen der Ratsherren also vier bis acht Gulden, verehrte Dürer seinen Gönnern Gegengaben im Wert von insgesamt ungefähr sechs bis zehn Gulden. Damit kam er bei weitem nicht an die Summe heran, welche die Ratsherren für ihn ausgaben, zumal davon auszugehen ist, dass Dürer mit Plankfeld einen vergleichsweise günstigen Preis ausgehandelt hatte. Der Künstler stand also – ganz abgesehen von der Bedeutung, die die Intervention der Ratsherren bei Karl V. für ihn hatte – in der Schuld seiner Mitreisenden. Dürers materiell unzureichender Ausgleich der angefallenen Kosten lässt auf den ideellen Wert der Bildnisse und auf die Ehre schließen, die er den Herren erwies, indem er sie porträtierte.

Dürers Bemühen um ein gutes Verhältnis zu Bekannten aus der Heimat und sein Bestreben, sie unter anderem durch das Geschenk von Bildniszeichnungen zu ehren, zeigt sich auch an anderen Stellen des Tagebuches. So schreibt er, dass er den aus Augsburg stammenden Patrizier Hans Lüber, der ihn auf dem Weg von Antwerpen nach Brügge begleitete, mit Kohle porträtierte. Doch als Lüber ihm eine Bezahlung dafür anbot, lehnte Dürer ab: »Jch hab dem Hans Lieber von Ulm mit dem kohl n conterfet, der wolt mir ein gulden geben, aber ich wohljt jn nit nehmen.«⁶⁷ Offenbar fühlte sich der Künstler in der Schuld seines Landsmannes, die er mit dem Bildnis zu begleichen suchte.

Dürers Austausch mit Künstlerkollegen

Das Beispiel der Nürnberger Krönungsdelegation legt nahe, dass Dürer gerade Personen im Bildnis festhielt, die er besonders schätzte und die ihn ihrerseits mit verschiedenen Ehrerweisungen bedachten. Bestätigt wird dieser Eindruck, wenn man seinen Umgang mit Künstlerkollegen betrachtet. Dürer hatte in den Niederlanden Kontakt zu Malern, Kupferstechern, Bildhauern, Goldschmieden und Glasmalern. Einer der Künstler, die seine Hochachtung genossen, war der Bildschnitzer Konrad Meit, der in Diensten Margarethes von Österreich stand. Dürer verleiht seiner Bewunderung für Meit deutlichen Ausdruck, wenn er ihn als »guten bildtschniczter [...] desgleichen ich kein gesehen hab« bezeichnet.⁶⁸ Aus Antwerpen schickte er dem Niederländer mehrere Blätter seines druckgraphischen Werkes, darunter *Der heilige Hieronymus im Gehäus* und *Melancholia*.⁶⁹ Als Dürer kurz danach auf seiner Reise nach Brüssel im August 1520 in Mecheln Station machte, lud er Meit und einen unbekanntem Maler zum Essen ein.⁷⁰ Wenig später bewirtete Meit seinerseits die Nürnberger Krönungsdelegation in Brüssel, woraufhin Dürer den Bildschnitzer mit Kohle porträtierte.⁷¹ Im folgenden Jahr hatte Dürer Meit noch mehrfach zu Gast und zeichnete ein weiteres Kohle-Bildnis von ihm.⁷² Abgesehen von zwei Messern, die Meit Dürer im Mai 1521 schenkte, revanchierte sich der Niederländer für die Aufmerksamkeiten des Nürnbergers nicht mit Gegengaben.⁷³

Andere bedeutende Künstler demonstrierten ihre Anerkennung und ihren Respekt gegenüber Dürer dagegen sehr viel nachdrücklicher. Manche richteten festliche Gastmähler für ihn aus, zu denen viele illustre Gäste geladen wurden. So gab Bernard van Orley im August 1520 in Brüssel ein opulentes Mahl für den Meister aus Nürnberg.⁷⁴ Dürer schätzte die Kosten für das Festessen auf die hohe Summe von mehr als 10 Gulden. Bald nach dem Gastmahl zeichnete Dürer ein Kohle-Bildnis van Orleys.⁷⁵

Ein gutes halbes Jahr später, im April 1521, reiste Dürer mit Hans Lüber und dem Brügger Maler Jan Provost, den Dürer als »guten Maler« titulierte, nach Brügge.⁷⁶ Dort wurde er, kaum in der Stadt angekommen, zuerst von Provost und am Tag darauf von dem Goldschmied Marx eingeladen.⁷⁷ Beide organisierten Dürer zu Ehren ein großes Festgelage mit vielen Gästen. Im Anschluss an das Essen bei Marx erhielt Dürer eine ausführliche Stadtführung durch seine Gastgeber. Sie führten ihn zum Prinsenhof, der Residenz der Herzöge von Burgund, ließen ihn verschiedene Kirchen besichtigen und zeigten ihm Werke bekannter Meister wie Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes und Jan van Eyck.⁷⁸ Am Abend folgte wieder ein Bankett mit Malern, Goldschmieden, Kaufleuten und Ratsherren. Dürer wurden Geschenke überreicht, und schließlich erwies die Gesellschaft von mehr als 60 Personen ihm die Ehre, ihn nach Hause zu begleiten: »Do hetten sich viel ehrlicher leuth zusammen than, von goldschmieden, mahlern und kauffleuthen; must mit ihnen zu nacht essen, schenckten mir und machten kuntschafft und thetten mir groß ehr. Und die zwey brüder Jacob und Peter Mostaert, die ratsherren, schenckten mir 12 kannen wein, und beleiten mich die gancz gesellschafft, mehr dan 60 personen, mit viel windlichtern heim.«⁷⁹ Kurze Zeit nach diesen Auszeichnungen porträtierte Dürer Provost mit dem Silberstift und Meister Marx mit Kohle.⁸⁰

In Antwerpen erlebte er vergleichbare Ehrungen. So wurde Dürer etwa im Mai 1521 von Joachim Patinir zur Hochzeit eingeladen: »Jtem am sondag vor der creutzwochen

hat mich maister Joachim, der gut landschafft mahler, auf sein hochzeit geladen und mir alle ehr erbotten.«⁸¹ Schon vor der Hochzeit hatte Dürer ein Silberstift-Bildnis des Landschaftsmalers angefertigt.⁸² Im Juni desselben Jahres folgte Dürer einer Einladung des von ihm bewunderten Leidener Kupferstechers und Malers Lucas van Leyden, den er anschließend ebenfalls mit dem Silberstift zeichnete (Abb. 5).⁸³

Mit Ausnahme des Porträts von Patinir folgt die Nennung der aufgeführten Bildniszeichnungen von Künstlerkollegen im Tagebuch auf Einladungen zum Essen sowie die damit verbundene Übergabe von Geschenken oder anderen Ehrerweisungen wie die Stadtführung und die Begleitung nach Hause. Die empfangenen Wohltaten verlangten also offensichtlich nach einer Gegengabe, und Dürer leistete sie, indem er seine Gönner porträtierte. Umgekehrt zeigt das Beispiel der Beziehung zu Patinir, dass die Ehre, porträtiert zu werden, mit einer Einladung beantwortet werden konnte. Hier wäre allerdings auch denkbar, dass Dürer die Zeichnung schuf, nachdem Patinir die Hochzeitseinladung bereits ausgesprochen hatte.

Dürer porträtiert seine Gastwirte

Wie die bisherigen Beispiele belegen, setzte Dürer in den Niederlanden Bildniszeichnungen als Gaben und Gegengaben ein, um Gönner oder Auftraggeber, ›Freunde‹ und Künstlerkollegen, von denen er in verschiedener Weise profitierte und die er besonders achtete, zu ehren und sich ihnen gegenüber erkenntlich zu zeigen. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass Dürer auch seine Wirte oder deren Verwandte ungewöhnlich oft porträtierte, insgesamt 13 Mal. Eine unmittelbare Gegengabe erhielt er jedoch nur in drei Fällen.⁸⁴ Naturgemäß bot sich aufgrund des häufigen und selbstverständlichen Umgangs mit den Wirten, und gegebenenfalls auch mit deren Familienangehörigen, leicht die Gelegenheit für Porträtsitzungen. Man könnte vermuten, dass die Bildniszeichnungen einen Teil der Kosten für Unterkunft und Verpflegung begleichen sollten. Dies ist zwar nicht ausgeschlossen, doch traf Dürer, wie oben bereits erwähnt, mit Jobst Plankfeld, seinem Wirt in Antwerpen, eine genaue Übereinkunft bezüglich der für Miete und Mahlzeiten zu zahlenden Summe: »Jtem ich bin schuldig meinem wirth 7 gulden 20 stüber 1 heller, was am sonntag vor Bartholomaej [19.8.1520]. Jtem vor stuben und kammer und bettgewandt soll jch ihm ein monat geben 11 gulden. Auff ein neues bin ich mit meinen wirth eines worden am 20. tag jm Augusto, jst gewesen am mondag vor Bartholomaej, das ich mit jhn eß und über das mahl 2 stüber geb, und das trincken sonder zahl; aber mein weib und magd mögen heroben kochen und eßen.«⁸⁵

Bereits zuvor hatte er Plankfeld gezeichnet.⁸⁶ Wahrscheinlich diente das Bildnis weniger der Bezahlung als der besonderen Ehrung und damit der Etablierung einer guten Beziehung zu dem Gastwirt, in dessen Haus Dürer während seiner Antwerpenaufenthalte wohnte. Möglicherweise bedankte sich Dürer mit der Zeichnung auch dafür, dass Plankfeld ihn bereits kurz nach seiner Ankunft in Antwerpen in das Bürgermeisterhaus geführt hatte.⁸⁷ Der Wirt wiederum revanchierte sich bei Dürer für das Bildnis mit einem Zweig weißer Korallen. Außerdem verschaffte er ihm Zugang zu den Werkstätten, wo die Dekorationen für den Einzug Karls V. gefertigt wurden. Dürer pro-

fitierte also nicht nur auf der Ebene der Bewirtung und Unterbringung von einem guten Verhältnis zu Plankfeld. Weitere Einträge im Tagebuch belegen eine dauerhaft gute Beziehung zwischen den Männern.

Zweifellos lohnte sich die Investition in das Wohlwollen eines Gastwirts, um eine zuvorkommende Behandlung zu erfahren. Außerdem erforderte es die Konvention der Höflichkeit, sich über die rein monetäre Bezahlung hinaus mit der Geste des Schenkens für die Gastfreundschaft erkenntlich zu zeigen.⁸⁸ Wie Valentin Groebner darlegt, wurde ein Vertrag oder ein Handel oft von einem zusätzlichen Geschenk begleitet und dadurch besiegelt.⁸⁹ Auch Dürer mag durch das Verschenken einer Bildniszeichnung bekräftigt haben, dass er mit einem Gastwirt handelseinig war.

Dürers Bemühen um die höfischen Kreise

Als besonders wichtige Personengruppe, um die sich Dürer in den Niederlanden intensiv – auch durch das Verschenken von Bildniszeichnungen – bemühte, sind Karl V. und Erzherzogin Margarethe sowie Personen aus deren engerem Umfeld zu nennen. Zweifellos ermöglichten die Nürnberger Ratsherren Dürer den Zugang zu Vertrauten Karls und Margarethes. Das Tagebuch belegt Dürers Bestreben, zu den Hofbeamten gute Beziehungen aufzubauen. So beschenkte er den kaiserlichen Rat Jakob Banissius, dessen Sekretär Erasmus Strenberger sowie Markgraf Johann von Brandenburg-Ansbach, den Kämmerer und Vertrauten Karls, großzügig mit Druckgraphik und Gemälden.⁹⁰ Wiederholt speiste Dürer mit Banissius,⁹¹ der sich gemeinsam mit Strenberger um die Formulierung der Supplikation an Karl V. zur Fortsetzung der Leibrente des Malers kümmerte. Matthes Püchler, dem Registrator der kaiserlichen Kanzlei, sowie Nicolaus Ziegler, dem Reichsvizekanzler Karls V., ließ Dürer druckgraphische Werke zukommen; beide beglaubigten später die Anweisung des Kaisers zur Fortzahlung der Leibrente.⁹² Darüber hinaus zeichnete Dürer Porträts von Banissius, von Johannes Lamparter, dem Sohn des kaiserlichen Kanzlers Gregor Lamparter, von dem kaiserlichen Herold Caspar Sturm und von Karls Sekretär Johann Ferenberger.⁹³ Für keines dieser Bildnisse vermerkt er den Erhalt einer Gegenleistung. Auch für die übrigen Geschenke an die genannten Personen aus dem Umfeld Karls wurde er nicht entlohnt.

Ähnlich verhält es sich bei der Entourage Margarethes von Österreich. Dürer hatte Zugang zu einigen der führenden Hofbeamten der Statthalterin. Bei seinem ersten Brüsselaufenthalt Ende August 1520 zeichnete er ihren Sekretär und Schatzmeister Jean de Marnix, im Februar 1521 ihren Organisten Florequin Nepotis und im Juni 1521 ihren Kammerdiener Etienne Lullier.⁹⁴ Insbesondere Marnix gehörte zu den engsten Vertrauten und Beratern Margarethes. Neben den Bildniszeichnungen machte Dürer dem Schatzmeister und dem Kammerdiener sowie dem Arzt der Erzherzogin weitere Kunstwerke, vor allem Kupferstiche, zum Geschenk.⁹⁵ Margarethe selbst verehrte er im September 1520 unter anderem sein gesamtes druckgraphisches Werk.⁹⁶ Doch keiner der Beschenkten revanchierte sich bei Dürer mit angemessenen Gegengaben.⁹⁷

Trotz des zunächst auffallenden Ungleichgewichts waren Dürers Bemühungen um die Gunst der höfischen Kreise um Karl und Margarethe im Vorfeld der Kaiserkrönung durchaus erfolgreich: Er gewann nicht nur die Statthalterin als Fürsprecherin beim

Kaiser,⁹⁸ am 12. November 1520 wurde ihm auch die Bewilligung der Fortzahlung seiner jährlichen Leibrente durch Karl V. zuteil, die an die Nürnberger Ratsherren erging.⁹⁹ Damit hatte Dürer ein wichtiges Ziel seiner Reise erreicht. Sein Versuch, Vertraute Karls mit Geschenken und dabei nicht zuletzt mit gezeichneten Porträts für sich einzunehmen, erklärt sich zweifellos auch aus dem Wunsch, dass sie sich für ihn beim Kaiser einsetzten.

Allerdings führte Dürer sein Werben um das Wohlwollen Margarethes und ihrer Höflinge auch nach der Zusage seiner Leibrente fort.¹⁰⁰ Offensichtlich hoffte er auf weitere Gunsterweise und Geschenke der Statthalterin. Margarethe jedoch lehnte nicht nur Dürers Gabe eines Porträts ihres Neffen Karl V. ab, sie verweigerte dem Nürnberger auch das von ihm sehr begehrte »Büchlein« des Venezianers Jacopo de Barbari (1440/1450–vor 1516), das sie schon ihrem Hofmaler van Orley versprochen habe.¹⁰¹ Dürers Klage am Ende seines Tagebuches, sein Aufenthalt in den Niederlanden habe ihm nur finanzielle Nachteile eingebracht, hängt zweifellos auch mit dem missglückten Versuch zusammen, Margarethe für sich zu gewinnen und von ihr gefördert zu werden: »Jch hab in allen meinen machen, zehrungen, verkaufen und andrer handlung nachthail gehabt jm Niederland, jn all mein sachen, gegen grossen und niedern ständen, und sonderlich hat mir fraw Margareth, für das ich ihr geschenckt und gemacht hab, nichts geben.«¹⁰² Ihre Machtposition erlaubte es Margarethe, sich über die Regeln des Geschenksystems und die daraus resultierenden Verpflichtungen hinwegzusetzen – eine Möglichkeit, die dem Prinzip des frühneuzeitlichen Gabentausches zwischen ungleichen Partnern inhärent war.¹⁰³

Nach der Untersuchung von Dürers Beziehungen zu den von ihm porträtierten Personengruppen richtet sich der Blick nun auf die Frage nach dem finanziellen Gewinn, den die Bildniszeichnungen einbrachten.

Gegenleistungen für Dürers Bildniszeichnungen

Sind die Bildniszeichnungen zu einem wichtigen Teil als Investition in soziale Bindungen zu verstehen, so »verschenke« Dürer sie doch vielfach auch mit der Absicht, einen Gegenwert dafür zu erhalten, das heißt, materiellen Nutzen daraus zu ziehen. Ohne Zweifel erhoffte oder erwartete er eine Gegenleistung für seine Dienste als Porträtist, wenn er mit seinen Bildniszeichnungen gleichsam in Vorleistung trat, ohne zuvor ein Geschenk erhalten zu haben. Bei seinem Brüsselaufenthalt im Spätsommer des Jahres 1520 notiert Dürer: »Item 6 persohn haben mir nichts geben, die jch zu Prüssel hab conterfet.«¹⁰⁴ Offensichtlich war er verärgert darüber, keine Bezahlung für die Porträts erhalten zu haben. In anderen Fällen hält Dürer dagegen fest, mit welcher Gabe oder Geldsumme er für ein Bildnis entlohnt worden ist. In Bergen etwa gab ihm der Schwiegersohn seines Wirtes für ein Kohle-Bildnis einen Hornischen Gulden, was 12 Stübern, also einem halben rheinischen Gulden entsprach: »Jan de Has eiden hat mir 1 horniß gulden geben für sein conterfet.«¹⁰⁵ Es kam auch vor, dass der Preis bzw. das Geschenk für ein Bildnis bereits im Vorfeld der Porträtsitzung feststand und übergeben wurde. So schreibt Dürer über Margarethes Goldschmied Stefan Capello im November 1520: »Jtem der Steffan Capello hat mir ein ceder paumen paternoster geben, dargegen soll und hab ich ihn conterfet.«¹⁰⁶

In 51 Fällen, immerhin von etwa der Hälfte der Empfänger seiner Bildniszeichnungen, erhielt Dürer eine unmittelbare Gegenleistung – soweit sich das aus der auf die Erwähnung einer Zeichnung folgenden Angabe von Geschenken, Diensten oder Einladungen der porträtierten Personen schließen lässt. Nicht immer ist der Zusammenhang zwischen der Anfertigung eines Porträts und dem Erhalt einer Gabe oder Ehrerweisung völlig eindeutig, aber häufig wird er explizit von Dürer formuliert:

»Jch hab maister Conrad zu Prüssel beÿm licht in der nacht conterfet, der meiner herren wirth ist gewesen.«¹⁰⁷

»Jtem jch hab maister Jacob von Lübeck geconterfeÿet mit dem kohln, der hat meinem weib einen Philipps gulden geschenckt.«¹⁰⁸

»Jch hab conterfet maister Jan Prost [Provost] von Prück, der gab mir 1 gulden, mit kohln gemacht.«¹⁰⁹

»Jch hab ein fraw conterfet von Prück, die hat mir ein Philips gulden geben.«¹¹⁰

»Jch hab jn Johann Gabriels hauß ein welschen herrn conterfet, der hat mir geschenckt 2 goldgulden.«¹¹¹

»Jch hab Felix [Felix Hungersberg] knieent in sein buch mit der feder conterfet. Felix hat mir 100 ostria [Austern] geschenkt.«¹¹²

»Jtem hab conterfet den klain Bernhart von Breßlen [wohl Bernhard von Reesen], Georg Köczler und den Franczosen von Kamrich [Cambrai], der jglicher hat mir zu Pergen 1 gulden geben.«¹¹³

»Jch hab dem Lucasen von Danczgen mit dem kohln conterfet, der hat mir 1 gulden und ein stuck sandel [Sandelholz] geschenkt.«¹¹⁴

»Jch hab ein englischen edelmann conterfet, der hat mir geschenckt 1 gulden, mit dem kohln.«¹¹⁵

»Jtem der Anthonÿ Haunolt [Faktor der Fugger in Antwerpen], den ich conterfet hab, der hat mir 3 Philipps gulden geschenckt.«¹¹⁶

In den aufgeführten Fällen nennt Dürer ein Geldgeschenk, eine Gegengabe in Form eines besonderen Gegenstands bzw. Nahrungsmittels oder eine Bewirtung als Entlohnung für eine Porträtzeichnung. Sein Vermerk einer Gegenleistung kann aber auch pauschaler ausfallen, wie etwa der Eintrag über den von ihm porträtierten Nicolaus Kratzer verdeutlicht, der aus München stammte, in Köln und Wittenberg studiert und seit 1519 die Stellung des Hofastronoms von König Heinrich VIII. von England innehatte: »Jch hab conterfet herren Nicolaum, ein astronomus, der wohnt beÿ dem könig von Engeland, der mir zu viel dingen fast förderlich und nuczlich ist gewesen.«¹¹⁷ Offensichtlich erwies Kratzer Dürer manchen Dienst und wurde zum Dank von ihm gezeichnet.

Erhielt Dürer eine monetäre Entlohnung für seine Bildniszeichnungen, so bewegte sie sich, wie schon erwähnt, meist zwischen einem oder zwei rheinischen Gulden oder Philippsgulden pro Zeichnung.¹¹⁸ Bedenkt man, wie wenig Zeit Dürer zum Zeichnen eines Bildnisses brauchte, war diese Einnahme keineswegs unerheblich. Immerhin konnte er mit vier Bildniszeichnungen acht Gulden einnehmen, ebenso viel, wie er für das gemalte Porträt Bernhard von Reesens erhielt. Mit dem Geld für fünf bis sechs Zeich-

nungen hätte er Übernachtungen eines ganzen Monats begleichen können.¹¹⁹ Auch verglichen mit zeitgenössischen Gehältern sind zwei rheinische Gulden ein stattlicher Betrag. So konnte ein Nürnberger Handwerksmeister mit rund einem rheinischen Gulden als Wochenlohn, also um die 50 Gulden Jahreslohn rechnen.¹²⁰ Dennoch entsprachen die Preise für die Zeichnungen eher dem zeitgenössischen Marktwert als den im »honor system« erreichbaren Summen, mit denen die Person eines Künstlers und sein Ingenium honoriert wurden.

Für immerhin 21 gezeichnete Bildnisse erhielt Dürer einen Geldbetrag. Interessant ist, dass er mit der Hälfte der Porträtierten, die ihr Bildnis bezahlten, nicht oder nur wenig bekannt war. Sie kommen jeweils nur einmal im Tagebuch vor. In einigen Fällen nennt Dürer nicht einmal den Namen der Dargestellten, sondern spricht von ihnen in anonymisierter Form. So gibt er an, dass er im Oktober 1520 von einer Frau aus Brügge und von einem »welschen Herrn«, im Mai 1521 von einem »englischen Edelmann« Geld für ein gezeichnetes Porträt erhalten habe.¹²¹ Solche Bildnisse dienten zweifellos dem Geldverdienen. Da Dürer die porträtierten Personen nur einmal oder sehr selten traf, war eine unmittelbare Bezahlung wichtiger als bei Vertrauten, mit denen der Künstler ständigen Umgang pflegte. Letztere konnten sich auch zu einem späteren Zeitpunkt noch erkenntlich zeigen. Zudem spielte die in Freundschafts- oder Patronagebeziehungen wichtige und notwendige Pflege der Verbindung durch gegenseitige Gaben und Ehrungen bei Fremden keine vergleichbare Rolle.¹²² Dennoch spricht Dürer auch dann, wenn er Geld einnimmt, ein Kunstwerk also nach heutigen Maßstäben verkauft, häufig davon, dass ihm Geld dafür »geschenkt« wurde. Er begreift seine Kunstwerke also als Tauschobjekte und schreibt den Handel damit dem Geschenkssystem ein, das ihm ebenso Einkünfte einbrachte, wie der Verkauf auf dem freien Markt.

Bildniszeichnungen als eigenständige Kunstwerke

Die Mehrzahl der niederländischen Bildniszeichnungen, besonders die großformatigen Kohle- und Kreidezeichnungen, verschenkte (oder verkaufte) Dürer offensichtlich als eigenständige Kunstwerke. Das ist insofern bemerkenswert, als Zeichnungen noch im 15. Jahrhundert nördlich der Alpen in aller Regel dienende Funktion besaßen. Sie wurden zu Entwurfs-, Studien- und Übungszwecken oder als Vorlagenmaterial angefertigt.¹²³ Die Künstler bereiteten auf diese Weise druckgraphische Werke, Tafel- und Glasgemälde, aber auch Bildteppiche, Goldschmiedearbeiten und andere künstlerische Erzeugnisse vor. Außerdem legten sie einen Werkstattfundus von Zeichnungen an, die als Mustervorlagen für Motive in unterschiedlichen Bildzusammenhängen herangezogen werden konnten. Dafür, dass niederländische Künstler Zeichnungen als eigenständige Kunstwerke für eine interessierte Käufer- oder Auftraggeberschaft schufen, gibt es im 15. Jahrhundert nur vereinzelte Hinweise. So lässt sich etwa die Zeichnung eines *Segnenden Christuskindes* in London, British Museum, die im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts von einem Nachfolger Rogier van der Weydens geschaffen wurde, als selbstständiges Andachtsbildchen bestimmen (Abb. 7): Die äußerst fein ausgeführte Zeichnung weist einen mit Silberstift geschwärtzten Hintergrund auf, der die Figur plastisch hervortreten lässt und für eine bildmäßige Abgeschlossenheit der Darstellung sorgt.¹²⁴



7 Nachfolger Rogier van der Weydens, *Segnendes Christuskind*, letztes Viertel 15. Jahrhundert, Silberstift auf elfenbeinfarben koloriertem Papier, 12,6 × 9,4 cm, London, British Museum

8 Lucas van Leyden, *Der heilige Hieronymus*, 1521, Feder und Pinsel in braun und grau über schwarzer Kreide, weiß gehöhlt, 37,6 × 28,1 cm, Oxford, Ashmolean Museum



Für ein Blatt, das nur im Rahmen der Werkstattarbeit Verwendung fand, hätte diese Bearbeitung des Fonds einen unnötigen Zeit- und Materialaufwand bedeutet. Mit Blick auf die wenigen erhaltenen, sehr sorgfältig gezeichneten Silberstift-Porträts von Meistern wie Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Petrus Christus und ihren Nachfolgern gibt es allerdings keine sicheren Anhaltspunkte dafür, dass es sich um eigenständige Porträtzeichnungen handelte.¹²⁵ Vielmehr dienten die Werke der Vorbereitung gemalter Porträts, als Präsentationszeichnungen, die den Auftraggebern zur Beurteilung vorgelegt werden konnten, oder als Werkstattmaterial bzw. Vorbilder für die Mitarbeiter des Meisters.

Im beginnenden 16. Jahrhundert mehren sich die Anzeichen für die Entstehung eigenständiger Zeichnungen, die sich an Kunstliebhaber und Sammler richteten. Von Jan Gossaert etwa haben sich einige Zeichnungen aus den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts erhalten, die aufgrund ihres hohen Vollendungsgrades, ihrer bemerkenswerten Größe, der virtuellen Zeichentechnik sowie der Bezeichnung mit der Signatur des Künstlers als eigenständige Werke beurteilt werden können.¹²⁶ Auch im Œuvre von Lucas van Leyden finden sich solche Zeichnungen, besonders seine in Auseinandersetzung mit Dürers Gemälde des *Heiligen Hieronymus* in Lissabon entstandene Darstellung des Heiligen in Oxford, Ashmolean Museum (Abb. 8).¹²⁷ Daher ist zu vermuten, dass

bereits ein, wenn auch begrenzter Kreis von Sammlern oder Auftraggebern existierte, die sich für entsprechende Werke interessierten. Spätestens für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts lässt sich anhand der Korrespondenz von Sammlern und der Schriften von Kunsttheoretikern belegen, dass sich ein Markt für Zeichnungen etabliert hatte.¹²⁸ Zu der Zeit von Dürers Reise in die Niederlande erfüllten Zeichnungen jedoch überwiegend werkvorbereitende oder Studienzwecke.¹²⁹ Umso beachtlicher ist, dass Dürer der erste Künstler in den Niederlanden war, der in größerem Umfang gezeichnete Bildnisse als eigenständige Werke verschenkte und verkaufte. Diese Einschätzung wird durch Einträge im Tagebuch gestützt, denen zufolge er zusammen mit einem gezeichneten Bildnis ein »täffelein« überreicht habe: »Jtem hab maister Jacob mit dem kohln conterfet und ein täffelein darzu machen lassen, cost 6 stüber, und im geschenckt. Jch hab dem Bernhart Stecher und sein weib conterfet und jm ein ganczen truck geschenckt; und sein weib hab ich noch einmahl conterfet und hab 6 stüber geben von dem täffelein zu machen, das hab ich ihn alles geschenckt, so hat er mir hergegen geschenckt 10 gulden.«¹³⁰ Offensichtlich wurden einige Bildniszeichnungen auf kleine Holztafeln geklebt, wie auch Roland Krischel und Iris Schaefer vermuten.¹³¹ In einem Fall schreibt Dürer sogar, er habe ein Kohle-Bildnis direkt auf ein Täfelchen gezeichnet: »Jch hab 6 stüber fürs täffelein geben und des Portugalers diener mit den kohln darauff conterfet.«¹³² Durch das Aufbringen der Zeichnungen auf Holz wurden die Porträts nicht nur stabilisiert und haltbarer gemacht, sie wurden auch als Kunstwerke deutlich aufgewertet.

Voraussetzung für die dauerhafte Aufbewahrung und damit für die Möglichkeit, die Zeichnungen als würdige Geschenke einzusetzen, war die Fixierung des leicht zu verwischenden Kohle- oder Kreidestifts. Dürer muss die entsprechende Technik beherrscht haben, anders ist der relativ gute Erhaltungszustand vieler der überkommenen Kohle- und Kreidezeichnungen nicht zu erklären. Techniken zum Fixieren von Zeichnungen wurden Ende des 15. Jahrhunderts vermutlich zuerst in Italien entwickelt.¹³³ Am Beispiel von Blättern Matthias Grünewalds beschreibt Georg Josef Dietz die Methode: Das Papier wurde im ersten Schritt mit einer wässrigen, mit tierischen oder pflanzlichen Klebstoffen hergestellten Fixierlösung behandelt und dann getrocknet.¹³⁴ Anschließend zeichnete der Künstler auf das präparierte Papier und reaktivierte danach das Bindemittel durch erneute Befeuchtung des Bildträgers. Zur Reaktivierung der Klebesubstanz konnte das Blatt mit der Darstellung nach oben über Wasserdampf gehalten oder auf ein Wasserbad aufgelegt werden.

Während die von Dietz untersuchten Zeichnungen Grünewalds in aller Regel als Vorstudien für Tafelgemälde dienten, wird ein solcher Zusammenhang für Dürers Bildniszeichnungen nur äußerst selten im Tagebuch greifbar. In diesen Fällen vermerkt der Meister, dass er eine Person zunächst gezeichnet und anschließend gemalt habe. Die betreffenden Zeichnungen dienten wahrscheinlich der Vorbereitung der erwähnten Porträts. So schreibt Dürer etwa am 2. Juli 1521 über einen Auftrag des dänischen Königs Christian II.: »An unser Frawen heimsuchung, do ich gleich weg von Antorff wohlts, schicket der könig von Dennenmarck zu mir, dass ich eylend zu ihm kem und in conterfejet. Das thet ich mit dem kohln.«¹³⁵ Wenige Tage später, am 7. Juli, heißt es: »Und ich hab dem könig von öhlfarben conterfett, der hat mir 30 gulden geschenckt.«¹³⁶ Es ist also da-



9 Albrecht Dürer,
König Christian II. von
Dänemark, 1521, Kohle,
40 x 28,7 cm,
London, British Museum

Künstlerische Voraussetzungen für die niederländischen Bildniszeichnungen

Dürers Idee, Bildniszeichnungen in den von ihm frequentierten Kreisen als Geschenke, Gegengaben und Verkaufsobjekte einzusetzen, entstand keineswegs voraussetzungslos. Vielmehr hatte er die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des gezeichneten Porträts schon erheblich früher in Nürnberg erprobt. Bereits 1484, im Alter von dreizehn Jahren, zeichnete Dürer mit Silberstift sein heute in Wien, Albertina, bewahrtes Selbstbildnis.¹³⁹ Fast 20 Jahre später folgten dann 1503 und 1504 weitere großformatige Bildniszeichnungen, darunter auch die ersten mit Kohle ausgeführten Porträts. Sofern die Identität der Dargestellten bekannt ist, handelt es sich dabei um Personen aus Dürers engstem persönlichem Umfeld: Er porträtierte seine Frau Agnes und seinen Bruder Hans mit dem Silberstift sowie seinen Freund und Förderer Willibald Pirckheimer (Abb. 10) und dessen Frau mit Kohle.¹⁴⁰ Auch die nicht identifizierbaren Personen standen Dürer vermutlich nahe. So lässt die unkonventionelle nahsichtige Darstellung eines Jünglings mit niedergeschlagenem Blick auf einem Blatt in Wien vermuten, dass auch diese Zeichnung in privatem Rahmen entstand (Abb. 11).¹⁴¹ Das Bildnis trägt die Jahreszahl 1503 sowie die Beschriftung: »Also pin Ich gsthalt in achtzehn Jor alt«.

Dürer war nicht der erste Meister nördlich der Alpen, der großformatige Bildnisse mit Kohle oder Kreide zeichnete und sie durch Beschriftung und Datierung aufwertete.

von auszugehen, dass Dürer die Kohlezeichnung als Vorlage für das Ölgemälde nutzte. Mit dem gezeichneten Bildnis des Königs wird heute ein in London bewahrtes Blatt in Verbindung gebracht (Abb. 9).¹³⁷ Der Kopf weist deutliche physiognomische Übereinstimmungen mit anderen erhaltenen Bildnissen Christians auf. So zeigt zum Beispiel Jacob Bincks 1529 nach einer Federzeichnung Jan Gossaerts gestochenes Bildnis des Königs ebenfalls einen bärtigen, wenn auch ein wenig älteren Mann mit leicht glasigem Blick unter schweren Augenlidern, langer Nase mit leichtem Höcker, buschigen Augenbrauen und hohen Wangenknochen.¹³⁸ Der starke Verlust an Farbsubstanz auf der Zeichnung Dürers, besonders im Gesicht des Dargestellten, könnte darauf zurückzuführen sein, dass Dürer Zeichnungen, die vor allem der Werkvorbereitung dienten, nicht oder nicht sehr sorgfältig fixierte. In jedem Fall ist das Porträt des dänischen Königs als eine von wenigen Ausnahmen zu betrachten, bei den meisten anderen Bildniszeichnungen aus Dürers Zeit in den Niederlanden handelte es sich gerade nicht um Studien oder Entwürfe.

Aus dem Jahr 1502 haben sich zwei fast lebensgroße, inschriftlich bezeichnete und datierte Kreide-Bildnisse im Berliner Kupferstichkabinett erhalten, die zu einer Serie von 20 zwischen 1502 und 1515 in Augsburg entstandenen Malerbildnissen eines unbekannt, im Umfeld Hans Burgkmairs verorteten Zeichners gehören.¹⁴² Eines der Blätter stellt laut Inschrift Wilhelm Ziegler dar, der 1502 als Lehrling in die Werkstatt Hans Burgkmairs d. Ä. eintrat (Abb. 12); das andere zeigt den Augsburger Maler Christoph Keltenhofer.¹⁴³ Es ist nicht geklärt, zu welchem Zweck die Bildnisfolge geschaffen wurde. Guido Messling nimmt an, dass es sich um ein »Dokument eher privater Motivation« handelt, konstatiert aber gleichzeitig den repräsentativen Charakter der Bildnisse, der durch die Beschriftung mit den Namen der Dargestellten in einer Leiste am unteren Rand noch unterstrichen wird.¹⁴⁴ Dürer könnte solche oder ähnliche in Süddeutschland um 1500 geschaffene Werke aus eigener Anschauung gekannt haben und dadurch darin bestärkt worden sein, großformatige Zeichnungen als eigenständige Werke, gleichsam als Ersatz für kostspieligere Gemälde anzufertigen.

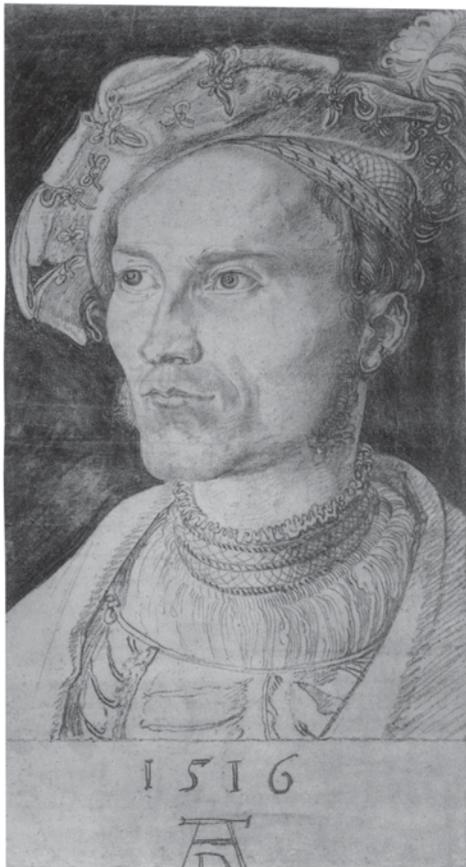
In den Jahren nach 1504 zeichnete Dürer nur vereinzelt Bildnisse, wobei die Abgrenzung gegenüber Köpfen, die er zu Studienzwecken schuf, in einigen Fällen schwierig ist.¹⁴⁵ Erst ab 1514 entstanden wieder vermehrt großformatige Kohle-, Kreide- oder Silberstift-Porträts. Auch jetzt hielt Dürer zunächst seine Verwandten im Bildnis fest, wie die berühmte Kohlezeichnung seiner Mutter Barbara Dürer von 1514 (Abb. 13) oder das Silberstift-Porträt seines Bruders Endres aus demselben Jahr zeigen.¹⁴⁶ Zwischen 1515 und 1518 folgten weitere Kohle- oder Kreide-Bildnisse. Nun sind auch ranghohe Personen dargestellt, die nicht aus Dürers unmittelbarem Verwandten- oder Freundeskreis stammten. Ebenso wie das 1508 geschaffene Freundschaftsbildnis Conrad Merckels in London, British Museum, weisen einige dieser Porträts bereits den dunklen Grund mit

10 Albrecht Dürer, *Willibald Pirckheimer*, 1503, Kohle, weiß gehöht, 28,1 × 20,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

11 Albrecht Dürer, *Bildnis eines Jünglings*, 1503, Kohle, weiß gehöht, 29,8 × 21,5 cm, Wien, Bibliothek und Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste

12 Meister der Augsburger Malerbildnisse, *Wilhelm Ziegler*, 1502, Kohle, weiß gehöht, 31,4 × 19,7 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett





dem für Signatur bzw. Monogramm und Datum vorgesehenen freien Streifen auf, wie es für die in den Niederlanden entstandenen Zeichnungen charakteristisch ist. Damit wird die Eigenständigkeit der Werke betont.¹⁴⁷ Als Beispiel für ein solches Bildnis einer hochstehenden Persönlichkeit kann das 1516 datierte Porträt des Grafen Otto zu Solms-Laubach (1496–1522) im British Museum angeführt werden (Abb. 14).¹⁴⁸ Ob Zeichnungen wie diese tatsächlich als eigenständige Kunstwerke betrachtet wurden, oder ob sie in dieser Zeit noch der Vorbereitung von gedruckten oder gemalten Bildnissen dienten, bleibt ungewiss. Gesichert ist dagegen, dass Dürer 1518 auf dem Augsburger Reichstag mehrere Kohle-Bildnisse ranghoher Auftraggeber als Studien oder unmittelbare Vorlagen für Bildnisse in anderen Medien anfertigte. Dazu zählen die Porträts von Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kaiser Maximilian I. und Jakob Fugger dem Reichen.¹⁴⁹ Eine zentrale Eigenschaft dieser Werke war also im Unterschied zu den niederländischen Bildniszeichnungen ihr werkvorbereitender Charakter.

Dass Dürer seine großformatigen Bildniszeichnungen zunächst im privaten Rahmen oder zumindest in einer ›inoffiziellen‹ Schaffenssituation entwickelte, erklärt sich auch daraus, dass Zeichnungen um 1500 nicht dem Bereich offizieller Auftragswerke angehörten. Gleichzeitig unterstreicht es den persönlichen Charakter der Werke. Indem Dürer das Medium zunächst vor allem dazu nutzte, Verwandte und enge Freunde darzustellen, konzentrierte er sich auf jenen Personenkreis, der in Spätmittelalter und Früher Neuzeit als Basis aller Beziehungen und Netzwerke betrachtet wurde.¹⁵⁰ Kaum einer anderen Gruppe kam für das tägliche Leben, für Schutz und Unterstützung, aber auch für die Verpflichtungen einer Person eine so wichtige Rolle zu wie der Familie. Erweitert wurde dieser Kreis, wie bereits dargelegt, um Freunde und Patrone.

In den Niederlanden dehnte Dürer die Anfertigung eigenständiger Bildniszeichnungen konsequent über den engsten Kreis von Verwandten und Freunden hinaus aus und setzte die Werke auch als Geschenke und Gegengaben für Handelspartner, Patrone, zu umwerbende Mäzene oder bewunderte Künstlerkollegen ein. Er konnte dabei, wie wir erörtert haben, auf bereits früher Gesehenes bzw. selbst Erprobtes und Erarbeitetes zurückgreifen.

Zur Wertschätzung der Bildniszeichnungen

Ist die künstlerische Entwicklung der Bildniszeichnungen zu eigenständigen Kunstwerken im Œuvre Dürers auch gut nachvollziehbar, so bleibt doch die Frage, aus welchen Gründen sich die Werke in den Niederlanden so großer Beliebtheit erfreuten. Eine

Rolle mag gespielt haben, dass Zeichnungen von einem kunstsinnigen Publikum offensichtlich zunehmend geschätzt wurden.¹⁵¹ Den erhaltenen Zeichnungen von Meistern wie Jan Gossaert und Lucas van Leyden nach zu urteilen, entwickelte sich im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden langsam ein Markt bzw. ein Interesse an den Werken als Sammlerstücke. Die gestiegene Wertschätzung von Zeichnungen und ihre Akzeptanz als eigenständig dürften den Boden für Dürers Erfolg mit den Bildniszeichnungen bereitet haben. Um diese These zu erhärten, wäre freilich eine weitergehende Untersuchung zur Entwicklung der autonomen Künstlerzeichnung in den Niederlanden notwendig.

Ein Vorzug der Porträtzeichnungen bestand aus Sicht der Empfänger zweifellos darin, dass es sich im Unterschied zu den druckgraphischen Blättern, die Dürer in großem Umfang verschenkte, um Unikate handelte. Vor allem aber erklärt sich die Beliebtheit der Blätter aus ihren spezifischen Eigenschaften: Da Dürer die Porträts nach dem lebenden Modell zeichnete und sie den jeweiligen Empfänger selbst zeigten, hatten sie den Stellenwert besonders persönlicher Geschenke. Sie waren auf eine bestimmte, oftmals von Dürer verehrte Person zugeschnitten und dokumentierten sowohl die Bekanntschaft mit dem Künstler als auch dessen Interesse an seinem Gegenüber. Darüber hinaus bezeugte das Monogramm des Meisters seine Autorschaft und verwies unmittelbar auf den berühmten Schöpfer der Werke. Die Dargestellten erhielten also mit einem solchen Porträt nicht nur ein Beispiel der Kunstfertigkeit des Meisters, sondern gleichzeitig den Beweis ihrer Bekanntschaft oder Freundschaft zu Dürer in Form eines ganz individuellen Geschenke.

Dass die großformatigen Bildniszeichnungen als etwas Neues und Besonderes betrachtet wurden und einen nachhaltigen Eindruck bei den Empfängern hinterließen, bezeugt auch die Reaktion Lucas van Leydens, der 1521 mehrere zumeist breitformatige Porträts mit Kreide zeichnete, die auf das Vorbild Dürers zurückgehen. Sechs der Blätter (zwischen 26,1 bis 36,4 cm hoch und zwischen 32,2 bis 36 cm breit) sind erhalten, drei davon tragen das Monogramm van Leydens sowie die Datierung 1521 (Abb. 15).¹⁵² Wouter Kloek geht davon aus, dass es sich bei den drei signierten Zeichnungen um eigenständige Porträts handelte.¹⁵³ Wenn dies der Fall war, dann hat Dürers Erfindung eine Nachfolge bei einem der bedeutendsten niederländischen Graphiker und Maler des 16. Jahrhunderts gefunden.

Die Bildniszeichnungen des Nürnbergers besaßen nicht nur einen besonderen Wert für die Dargestellten und mit den Werken Beschenkten. Ihre Anfertigung war auch für Dürer selbst mit verschiedenen Vorteilen verbunden: Die Porträts ließen sich rasch, mit

Gegenüber:

13 Albrecht Dürer, *Barbara Dürer*, 1514, Kohle, 42,3 × 30,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

14 Albrecht Dürer, *Otto zu Solms-Laubach*, 1516, Kohle, 41,6 × 22,7 cm (beschnitten), London, British Museum



15 Lucas van Leyden, *Porträt eines Mannes*, 1521, schwarze Kreide, 26,1 × 35,2 cm, Leiden, Museum De Lakenhal

wenig Aufwand und sehr kostengünstig herstellen. So ermöglichten sie – auch auf Reisen – eine unkomplizierte und schnelle Produktion von Geschenken oder Verkaufsobjekten, die zugleich einen Mehrwert durch ihren persönlichen Charakter besaßen.

Fazit

Dürer porträtierte in den Niederlanden Personen aus allen für ihn wichtigen Kreisen. Die engen, im Tagebuch dokumentierten Kontakte zu den betreffenden Personengruppen drücken sich deutlich im gegenseitigen Austausch von Gaben, Ehrerweisungen und Dienstleistungen sowie in gemeinsamen Mahlzeiten aus. Als wichtigste Bezugspersonen bestimmt werden konnten bedeutende landesherrliche und städtische Amtsträger, Antwerpener Kaufleute wie die Bombelli oder die Vertreter der portugiesischen Handelsniederlassung, Landsleute Dürers, insbesondere die Nürnberger Krönungsdelegation und Mitglieder der Fugger, Künstlerkollegen, Dürers Wirte und nicht zuletzt die höfischen Kreise um Karl V. und Margarethe von Österreich. Mit einem Teil dieser Personen verband Dürer eine sehr enge, persönliche Beziehung, die sein tägliches Leben bestimmte. Dies gilt etwa für manche seiner Wirte, Freunde wie Tommaso oder Personen, die Dürer bereits aus seiner Heimat kannte. Andere, wie etwa Margarethe und ihr Umfeld oder hochrangige Amtsinhaber der Antwerpener Elite wie die von Roggendorf, umwarb er vor allem, um sie als Auftraggeber oder Mäzene zu gewinnen. Was die Künstler und Handwerker angeht, mit denen Dürer Umgang pflegte, ist davon auszugehen, dass er vor allem am kollegialen Austausch interessiert war. Zweifellos wollte er auch seiner Bewunderung Ausdruck verleihen und gleichzeitig die eigenen künstlerischen Fähigkeiten unter Beweis stellen, wenn er andere Meister porträtierte.¹⁵⁴

Die Bildniszeichnungen, die Dürer in den Niederlanden schuf, waren Teil eines komplexen Systems gegenseitigen Schenkens. Neben der Erwirtschaftung finanziellen Gewinns dienten sie der Freundschaftspflege und Ehrerweisung sowie als Gegengabe für empfangene Geschenke und andere Wohltaten, die dem Maler durch seine Gastgeber und Gönner zuteil wurden. Über den Zweck des notwendigen Geldverdienens ging das Verschenken der Zeichnungen damit weit hinaus. Der intensive Austausch von materiellen und immateriellen Gütern mit Personen, die Dürer zeichnete, belegt die engen Verbindungen und gegenseitigen Verpflichtungen zwischen dem Künstler und den Porträtierten. Das Geschenk eines Porträts schuf eine Verbindlichkeit und forderte zu einer Gegenleistung auf, selbst wenn Dürer nicht in allen Fällen eine unmittelbare Gegengabe erhielt.

Für frühere Reisen Dürers ist eine vergleichbare Praxis des Verschenkens von Bildniszeichnungen nicht nachweisbar. Gründe für die Beliebtheit der Werke in den Niederlanden dürften zum Teil in einer neuen Wertschätzung der Künstlerzeichnung, vor allem aber in dem individuellen Zuschnitt der Werke auf den jeweiligen Empfänger sowie in Dürers Bekanntheit und Ruhm als Künstler zu suchen sein. Die Ehrung eines Gegenübers durch das Geschenk eines Bildnisses diente in besonderer Weise der Festigung des sozialen Kontakts und damit dem Ausbau von Dürers Netzwerk innerhalb der niederländischen Elite und Künstlerschaft.

Ein Teil der hier dargelegten Thesen wurde bereits im Rahmen von zwei Vorträgen zur Diskussion gestellt: »Bildniszeichnungen als Tauschobjekte und Freundschaftsgaben · Zu Dürers Netzwerkbildung auf der niederländischen Reise«, vorgelesen auf der Tagung »Dürers Netzwerke«, Dürerhaus, Nürnberg, 4.12.2010; »Dürers Bildniszeichnungen der niederländischen Reise als biographische Zeugnisse«, vorgetragen auf der Tagung CIHA 2012: »The Challenge of the Object · 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Kongress-Zentrum, Nürnberg, 15.–20.7.2012. Für die kritische und hilfreiche Durchsicht des Manuskripts danke ich Herrn Dr. Roland Krischel und Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp.

- 1 Dürers niederländisches Reisetagebuch, rekonstruiert aus zwei alten, voneinander unabhängigen Abschriften (Staatliche Bibliothek Bamberg und Staatsarchiv Nürnberg) bei Hans RUPPRICH, *Dürers schriftlicher Nachlass*, 3 Bde., Berlin 1956–1969, Bd. 1, S. 146–202; zur Überlieferung des Reisetagebuches siehe Bd. 1, S. 146f.; insgesamt zum Tagebuch vgl. Jan VETH / Samuel MULLER, *Albrecht Dürers Niederländische Reise*, 2 Bde., Berlin/Utrecht 1918; Heike SAHM, *Dürers kleinere Texte · Konventionen als Spielraum für Individualität*, Tübingen 2002, S. 133–184; Gerd UNVERFEHRT, *Da sah ich viel köstliche Dinge · Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*, Göttingen 2007; *Albrecht Dürer · Journal de voyage aux Pays-Bas*, übers. und bearb. von Stan HUGUE, eingel. von Muriel HEWAK, Paris 2009.
- 2 Eduard Flechsigs Aufstellung der im Tagebuch erwähnten Bildniszeichnungen ist nicht ganz vollständig und vermerkt die von Dürer jeweils erwähnte Zeichentechnik nicht in allen Fällen richtig; Eduard FLECHSIG, *Albrecht Dürer · Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*, 2 Bde., Berlin 1928/1931, Bd. 2, S. 202–207.
- 3 Dürer spricht beispielsweise von einem »ganczen kupffertruck«, den er verschenkte, oder von den »besten stuckh aus mein ganczen truck«, RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 157, Z. 57f., S. 176, Z. 4f.; vgl. auch S. 157, Z. 27–33, S. 158, Z. 119f., S. 164, Z. 24–28, 35, S. 166, Z. 200–202.
- 4 Zu Gebrauch und Bedeutung des Netzwerkbegriffs in Soziologie und Geschichtswissenschaft vgl. jüngst Simone DERIX, Vom Leben in Netzen · Neue geschichts- und sozialwissenschaftliche Perspektiven auf soziale Beziehungen, *Neue politische Literatur*, 56, 2011, Heft 3, S. 185–206. In kunsthistorischer Perspektive vgl. auch jüngst Axel MARX, Why Social Network Analyses Might Be Relevant for Art Historians: a Sociological Perspective, in: Koenraad BROSENS u. a. (Hrsg.), *Family Ties · Art Production and Kinship Patterns in the Early Modern Low Countries*, Turnhout 2012, S. 25–36.
- 5 Vgl. *Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt*, Ausstellungskatalog, Stadtmuseum Fembohaus, Nürnberg, 23.7.–17.9.2000, bearb. von Matthias MENDE, Nürnberg 2000; Thomas ESER / Daniel HESS, Einleitung, in: *Der frühe Dürer*, Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 23.5.–2.9.2012, hrsg. von Daniel HESS und Thomas ESER, Nürnberg 2012, S. 12–17; Sebastian GULDEN, Ideale Nachbarschaft · Das Wohnumfeld des jungen Dürer als Erfahrungsraum, in: *Der frühe Dürer* [Anm. 5], S. 29–38.

- 6 Zum Gabentausch in der Frühen Neuzeit vgl. etwa Paula FINDLEN, The Economy of Scientific Exchange in Early Modern Italy, in: Bruce T. MORAN (Hrsg.), *Patronage and Institutions · Science, Technology, and Medicine at the European Court, 1500–1750*, Rochester/Woodbridge 1991, S. 5–24; Valentin GROEBNER, *Gefährliche Geschenke · Ritual, Politik und die Sprache der Korruption in der Eidgenossenschaft im späten Mittelalter und am Beginn der Neuzeit* (=Konflikte und Kultur – Historische Perspektiven, 4), Konstanz 2000; Natalie Zemon DAVIS, *Die schenkende Gesellschaft · Zur Kultur der französischen Renaissance*, München 2002; Gadi ALGAZI / Valentin GROEBNER / Bernhard JUSSEN (Hrsg.), *Negotiating the Gift · Pre-Modern Figurations of Exchange*, Göttingen 2003; »Gabe«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2006, Sp. 123–126 (Iris GAREIS); Mark HÄBERLEIN, Geschenke und Geschäfte: Die Fugger und die Praxis des Schenkens im 16. Jahrhundert, in: Wolfgang E. J. WEBER/Regina DAUSER (Hrsg.), *Faszinierende Frühneuzeit · Reich, Frieden, Kultur und Kommunikation 1500–1800 · Festschrift für Johannes Burkhardt zum 65. Geburtstag*, Berlin 2008, S. 135–149, bes. S. 136f. Mit Bezug auf Künstler siehe unter anderen: Alexander NAGEL, Art as Gift · Liberal Art and Religious Reform in the Renaissance, in: ALGAZI/GROEBNER/JUSSEN [Anm. 6], S. 319–360; Dagmar EICHBERGER, The Culture of Gifts · A Courtly Phenomenon from a Female Perspective, in: *Women of Distinction · Margaret of York – Margaret of Austria*, Ausstellungskatalog, Mechelen, Lamot/TM, 17.9.–18.12.2005, hrsg. von Dagmar EICHBERGER, Leuven 2005, S. 287–295; Evelyn KORSCH, Diplomatic Gifts on Henri III's Visit to Venice in 1574, *Studies in the Decorative Arts*, 15/1, 2007/2008, S. 83–113; Elizabeth HONIG, Art, Honor, and Excellence in Early Modern Europe, in: Michael HUTTER/David THROSBY (Hrsg.), *Beyond Price · Value in Culture, Economics, and the Arts*, Cambridge 2008, S. 89–105; Dagmar EICHBERGER, Dürer and the Netherlands: Patterns of Exchange and Mutual Admiration, in: Larry SILVER / Jeffrey Chipps SMITH (Hrsg.), *The Essential Dürer*, Philadelphia 2010, S. 149–165. Für Literaturhinweise danke ich Dr. Andreas Rutz, Bonn.
- 7 DAVIS [Anm. 6], S. 19.
- 8 Zum frühneuzeitlichen Konzept der Freundschaft vgl. etwa Luuc KOOLJMANS, Vriendschap als verzekering 1500–1800, in: Jacques VAN GERWEN / Marco H. D. VAN LEEUWEN (Hrsg.), *Studies over zekerheidsarrangementen. Risico's, risicobestrijding en verzekeringen in Nederland vanaf de Middeleeuwen*, Amsterdam/Den Haag 1998, S. 223–232; Wolfgang REINHARD, Freunde und Kreaturen · Historische Anthropologie von Patronage-Klientel-Beziehungen, *Freisinger Universitätsblätter*, 139, 1998, S. 127–141; DAVIS [Anm. 6], S. 31–34; »Amicitia«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2005, Sp. 297–300 (Wolfgang E. J. WEBER); Klaus OSCEMA, *Freundschaft und Nähe im spätmittelalterlichen Burgund · Studien zum Spannungsfeld von Emotion und Institution*, Köln/Weimar/Wien 2006; Klaus VAN EICKELS, Freundschaft im (spät-)mittelalterlichen Europa: Traditionen, Befunde und Perspektiven, in: Klaus OSCEMA (Hrsg.), *Freundschaft oder*

›amitié? Ein politisch-soziales Konzept der Vormoderne im zwischensprachlichen Vergleich (15.–17. Jahrhundert) (=Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 40), Berlin 2007, S. 23–34; Gabriele JANCKE, Patronage, Freundschaft, Verwandtschaft: Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit, in: Johannes F. K. SCHMIDT u. a. (Hrsg.), *Freundschaft und Verwandtschaft · Zur Unterscheidung und Verflechtung zweier Beziehungssysteme*, Konstanz 2007, S. 181–200; Kerstin SEIDEL, *Freunde und Verwandte · Soziale Beziehungen in einer spätmittelalterlichen Stadt*, Frankfurt a. M. 2009.

- 9 EICKELS [Anm. 8], S. 25.
 10 JANCKE [Anm. 8], S. 195.
 11 DAVIS [Anm. 6], S. 58; vgl. auch FINDLEN [Anm. 6], S. 15f.; JANCKE [Anm. 8], S. 188.
 12 HÄBERLEIN [Anm. 6], S. 136.
 13 KOOLJMANS [Anm. 8].
 14 Vgl. GROEBNER [Anm. 6], bes. S. 104–III.
 15 HONIG [Anm. 6], bes. S. 92–100, 103f.
 16 HONIG [Anm. 6], S. 89–92; siehe hierzu auch unten, S. 121.
 17 DAVIS [Anm. 6], S. 19f., 99–124.
 18 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 177, Z. 26–29.
 19 Vgl. [Anm. 18] sowie RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 167, Z. 273–275: »Jtem den Bernhart von Resten hab ich mit öhl farben conterfeth. Der hat mir dafür geben 8 gulden«; siehe auch S. 170, Z. 89–93: »Jch hab dem rentmaister Lorenz Sterck gar rein fleissig mit öhl farben conterfeth, war werth 25 gulden. Das hab ich ihn geschenckt, dagegen gab er mir 20 gulden und der Susanna 1 gulden zu trinckgeldt.«
 20 Ein rheinischer Gulden entsprach 24 Stübern, ein Philippgulden 25 Stübern. Es kam auch vor, dass Dürer nur einen Hornischen Gulden (= 12 Stüber) für eine Bildniszeichnung erhielt, es konnten aber auch drei Philippgulden (= 75 Stüber) sein. Vgl. etwa RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 158, Z. 163–165, 169f., S. 163, Z. 91–97, S. 174, Z. 53–55, S. 175, Z. 68f.; zu den Währungen vgl. UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 226.
 21 Vgl. Friedrich WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 Bde., Berlin 1936–1939, Bd. 4, Nrn. 745–749, 761, 765, 769, 773, 774, 776, 778, 780, 804–819; Walter L. STRAUSS, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 Bde., New York 1974, Bd. 4, Nrn. 1520/8–1520/11, 1520/13, 1520/14, 1520/16, 1520/17, 1520/19, 1520/21, 1520/28, 1520/29, 1520/34, 1520/35, 1520/42, 1521/1, 1521/9, 1521/26, 1521/28, 1521/30–1521/34, 1521/57, 1521/60; J.-A. GORIS / G. MARLIER, *1520/1521, Albrecht Dürer · Das Tagebuch der Niederländischen Reise · Mit dem Silberstift-Skizzenbuch und den während der Reise ausgeführten Bildern und Zeichnungen*, Brüssel 1970 (frz. Original 1937). Eindeutig als Figuren- und Kostümstudien, biblische Figuren oder Charakterköpfe ohne Bildnisfunktion zu identifizierende Köpfe und Brustbilder wurden nicht eingerechnet.
 22 WINKLER [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 810; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 1521/31; *Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique dans les collections publiques parisiennes*, Ausstellungskatalog, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris, 22.10.1991–20.1.1992, hrsg. von Emmanuelle BRU-

GEROLLES, Paris 1991, S. 77, Nr. 70; Dürer erwähnt im Tagebuch nur ein Bildnis van Orleys, das er im Spätsommer des Jahres 1520 in Brüssel zeichnete, siehe RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 156, Z. 98–100: »Jtem hab maister Bernhart, der frau Margarethae mahler, mit dem kohl conterfeit.« Zur Identifizierung des Dargestellten vgl. das gestochene Bildnis van Orleys in: *Pictorum aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, hrsg. von Hieronymus COCK, Antwerpen 1572, Nr. 6; publiziert in Manfred SELINK, *Cornelis Cort*, 3 Bde. (= *The New Hollstein · Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Bd. 17), Rotterdam 2000, Bd. 3, S. 161f., Nr. 225, Abb. S. 166.

- 23 WINKLER [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 804; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 1520/17; Fedja ANZELEWSKY / Hans MIELKE, *Albrecht Dürer · Kritischer Katalog der Zeichnungen · Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1984, S. 107, Nr. 103 (Hans MIELKE); *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Ausstellungskatalog, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 5.5.–16.7.2006, hrsg. von Michael ROTH, Berlin 2006, S. 155f., Nr. 99.
 24 WINKLER [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 748; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 1520/11. Die Zeichnung trägt die Beschriftung: »Hans pfaffrot von dantzgen 1520 ein stark man«.
 25 FLECHSIG [Anm. 2], Bd. 2, S. 208–211; WINKLER [Anm. 21], Bd. 4, S. 6–11; GORIS/MARLIER [Anm. 21], S. 44; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, S. 1914, Nr. 1520/6.
 26 Vgl. WINKLER [Anm. 21], Bd. 4, Nrn. 744–757, 760; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nrn. 1520/6–1520/11, 1520/13, 1520/25, 1521/47–1521/54, 1521/58.
 27 ANZELEWSKY/MIELKE [Anm. 23], S. 96 (Hans MIELKE).
 28 Vgl. VETH/MULLER [Anm. 1], Bd. 1, S. 32, Nr. XIX; Hans TIETZE / Erica TIETZE-CONRAT, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, Bd. 2: *Der reife Dürer · Von der venezianischen Reise 1505 bis zur niederländischen Reise im Jahre 1520 nebst Nachträgen aus den Jahren 1492–1505*, 2 Teile, Basel/Leipzig 1937/1938, Teil 2, S. 11, Nr. 757; *Dessins de Dürer* [Anm. 22], S. 69, Nr. 63.
 29 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 153, Z. 138–140.
 30 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 174, Z. 55–59.
 31 Zu den von Dürer für seine Bildniszeichnungen eingenommenen Geldsummen vgl. unten, S. 121f.; zu den Währungen vgl. [Anm. 20].
 32 Vgl. z. B. RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 162, Z. 10–12.
 33 WINKLER [Anm. 21], Bd. 4, Nrn. 761–787; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nrn. 1520/19–1520/24, 1520/29–1520/36, 1521/10–1521/13, 1521/57, 1521/59, 1521/60; zum Silberstift-Skizzenbuch vgl. FLECHSIG [Anm. 2], Bd. 2, S. 211–225; VETH/MULLER [Anm. 1], Bd. 1, S. 23–30; WINKLER [Anm. 21], Bd. 4, S. 11–23; GORIS/MARLIER [Anm. 20], S. 44, 47; *Albrecht Dürer · Sketchbook of His Journey to the Netherlands 1520–21*, hrsg. und komm. von Philip TROUTMAN, London 1971; vgl. auch Kurt LÖCHER, *Zu Dürers Skizzenbuch der Reise in die Niederlande 1520/1521 · Der Augsburger Kaufmann Markus Ulstert, Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 65, 2004, S. 315–324.
 34 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 159, Z. 26–28; zu der Zeichnung siehe STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 1520/19.

- 35 Für die Zeichnung in Lille vgl. WINKLER [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 816; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 1521/26; für den Stich bei Cock siehe *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Bd. 67: *The Wierix Family*, Teil 9, Rotterdam 2004, S. 168, Nr. 2025, Abb. S. 173.
- 36 WINKLER [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 816; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 1521/26; für den Tagebucheintrag siehe RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 174, Z. 21f.: »Jch hab maister Lucas von Leyden mit dem stefft conterfet.«
- 37 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 156, Z. 100f.; zur fehlenden Vollständigkeit der Tagebuchangaben Dürers vgl. SAHM [Anm. 1], S. 142–146.
- 38 Vgl. z. B. RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 157, Z. 89f., S. 158, Z. 163–165, 169f., S. 172, Z. 20–22.
- 39 Angehörige der Fugger, zu denen Dürer Kontakte pflegte, waren beispielsweise sowohl Mitglieder der Antwerpener Kaufmannselite als auch Landsleute Dürers.
- 40 Vgl. UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 48–50, 138.
- 41 Vgl. UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 79.
- 42 Vgl. UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 42, 51, 82, 87/89, 140, 170–172.
- 43 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 152, Z. 81f., S. 158, Z. 143f., S. 162, Z. 50–52, S. 167, Z. 244–246, S. 169, Z. 24f., 41f., S. 170, Z. 89–91.
- 44 Zu Tommaso Bombelli siehe VETH/MULLER [Anm. 1], Bd. 2, S. 266–268; UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 44; Dagmar EICHBERGER, *Leben mit Kunst · Wirken durch Kunst · Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002, S. 288f.
- 45 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 152, Z. 106f., S. 154, Z. 209–212, S. 162, Z. 60–62, S. 172, Z. 19f., S. 176, Z. 166–169.
- 46 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 152, Z. 98–100, S. 165, Z. 110f., S. 166, Z. 230–232, S. 172, Z. 19.
- 47 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 152–154, 162, 164, 165, 176.
- 48 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 154, Z. 1f.; vgl. UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 60–78.
- 49 Zur Person des Fernandez d'Almada vgl. unter anderen VETH/MULLER [Anm. 1], Bd. 2, S. 258f.; Pedro DIAS, «As cousas que mamdo vera vosalteza» · Quatre portugais des XV^e et XVI^e siècles et le monde artistique flamand, *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*, 132, 1995, S. 285–323, hier S. 309–314; Jürgen POHLE, *Deutschland und die überseeische Expansion Portugals im 15. und 16. Jahrhundert*, Münster 2000, S. 182–188.
- 50 Vgl. Ludwig GROTE, Das Männerbildnis Albrecht Dürers in Boston, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 25, 1971, S. 115–122, hier S. 120; POHLE [Anm. 49], S. 183f.
- 51 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 154, Z. 216–222, 246–259.
- 52 Für die Gaben Rodrigos siehe RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 154, Z. 259f., S. 156, Z. 119f., S. 157, Z. 59f., S. 162, Z. 24f., 55f., S. 164, Z. 72–76, S. 166, Z. 171–173, 220–223.
- 53 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 164, Z. 30–32, S. 166, Z. 233–235, S. 167, Z. 290–294; für das Gemälde »Der heilige Hieronymus« siehe Fedja ANZELEWSKY, *Dürer · Das malerische Werk*, 2 Bde., 2. neu bearb. Aufl. Berlin 1991, Bd. 1, S. 263–265, Nr. 162.
- 54 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 167, Z. 292–294.
- 55 STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 1521/9; ANZELEWSKY/MIELKE [Anm. 23], S. 108f., Nr. 105; *Dürers Mutter* [Anm. 23], S. 150, Nr. 94.
- 56 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 166, Z. 196f.
- 57 Ludwig Grote weist zu Recht darauf hin, dass die Unterschiede im Aussehen der Dargestellten wohl auf den schlechten Erhaltungszustand und die starke Restaurierung des Gemäldes zurückzuführen sind; GROTE [Anm. 50], S. 115, 122 und Abb. 2, S. 118; übernommen wird Grotes Identifizierung auch von ANZELEWSKY [Anm. 53], Bd. 1, S. 265–267, Nr. 164, Bd. 2, Taf. 161.
- 58 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 167, Z. 287–289, S. 169, Z. 21–23, S. 175, Z. 118–121.
- 59 Zu Dürers Beziehung zu seinen Landsleuten vgl. VETH/MULLER [Anm. 1], Bd. 2, S. 260–266.
- 60 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 159, Z. 13–15, 23f., S. 160, Z. 112f.; zu den drei Ratsherren vgl. Peter FLEISCHMANN, *Rat und Patriziat in Nürnberg · Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert*, 4 Bde. (=Nürnberger Forschungen, 31), Nürnberg 2008, Bd. 2, S. 324, 363, 366–368, 376, 406, 448, 449, 451, 455, 549, 511, 517, 519, 521.
- 61 Zur Krönung Karls V. vgl. etwa Paul-Joachim HEINIG, Die letzten Aachener Krönungen: Maximilian I., Karl V. und Ferdinand I, in: *Krönungen · Könige in Aachen – Geschichte und Mythos*, 2 Bde., Ausstellungskatalog, Rathaus, Dom und Schatzkammer, Aachen, 11.6.–3.10.2000, hrsg. von Mario KRAMP, Mainz 2000, S. 563–572, hier S. 566–568.
- 62 UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 61.
- 63 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 160, Z. 73–79; vgl. auch S. 160, Z. 124–127: »Jtem es haben herr Hans Ebner und herr Niclas Groland zu Prüssel 8 tag, zu Ach 3 Wochen und zu Cöln 14 tag nichts von mir in die cost wollen nehmen.«
- 64 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 160, Z. 85–89.
- 65 Für die Übernachtung zahlte Dürer Plankfeld elf Gulden im Monat, also 15 Gulden 18 Stüber für 43 Tage, pro Mahlzeit zwei Stüber, also 10 Gulden 18 Stüber für die Zeit mit den Ratsherren, hinzu kamen noch die Kosten für Getränke; RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 154, Z. 237–245; vgl. auch den Text bei [Anm. 85].
- 66 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 159, Z. 12f., 57f.; siehe auch UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 218f.
- 67 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 168, Z. 1–4.
- 68 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 154, Z. 229–231; zu Konrad Meit vgl. etwa *Conrat Meit: Bildhauer der Renaissance, »desgleichen ich kein gesehen...«*, Ausstellungskatalog, Bayerisches Nationalmuseum, München, 1.12.2006–18.3.2007, hrsg. von Renate EIKELMANN, München 2006, bes. S. 23–29 (Jens Ludwig BURK).
- 69 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 154, Z. 227–234.
- 70 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 154, Z. 3f.
- 71 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 155, Z. 28–30.
- 72 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 172, Z. 5–7, S. 174, Z. 24–26, 29f.
- 73 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 172, Z. 30f.
- 74 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 155, Z. 82–84; zu Bernard van Orley vgl. immer noch grundlegend Max J. FRIEDLÄNDER, *Jan Gossart, Bernart van Orley* (=Die altniederländische Malerei, Bd. 8), Leiden 1934.

- 75 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 156, Z. 98–100; vgl. [Anm. 22].
- 76 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 167, Z. 2–4; zu Jan Provost vgl. etwa Max J. FRIEDLÄNDER, *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier* (=Die altniederländische Malerei, Bd. 9), Leiden 1934; Cornelia KNUST, *Vorbild der Gerechtigkeit · Jan Provosts Gerichtsbild in Brügge; mit einem Katalog seiner Werke*, Göttingen 2007.
- 77 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 167f., Z. 21–54.
- 78 Zu Dürers Aufenthalt in Brügge und den beschriebenen Ereignissen vgl. UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 152–157.
- 79 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 168, Z. 43–51.
- 80 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 168, Z. 55f., S. 169, Z. 71f.
- 81 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 169, Z. 59–61; zu den Landschaften Joachim Patinirs vgl. etwa Reindert Leonart FALKENBURG, *Joachim Patinir · Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam 1988.
- 82 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 169, Z. 24f.
- 83 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 174, Z. 16–18, 21f.: »Mich hat zu gast geladen maister Lucas, der jn kupffer sticht, ist ein kleins männlein und bürtig von Leyden auß Hollandt, der war zu Antorff. [...] Jch hab maister Lucas von Leyden mit dem stefft conterfet.« Dürers Bewunderung für den Leidener zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er Druckgraphik im Wert von jeweils acht Gulden mit ihm austauschte, RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 175, Z. 108f.; vgl. UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 186; zu Lucas van Leyden vgl. jüngst *Lucas van Leyden en de Renaissance*, Ausstellungskatalog, Museum De Lakenhal, Leiden, 20.3.–26.6.2011, bearb. von Christiaan VOGELAAR u. a., Antwerpen 2011.
- 84 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 151, Z. 53–55, S. 163, Z. 71f., 76f., 88f., 94f.
- 85 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 154, Z. 237–245. Einen Teil der Kosten für Unterkunft und Verpflegung beglich Dürer im Mai 1521 allerdings nach eigener Aussage damit, dass er Jobst Plankfeld und dessen Frau mit Ölfarben porträtierte: »Jtem dem Jobsten, mein wirth, gar rein und fleissig mit öhl farben conterfet. Der hat mir für seins nun seines gegeben. Vnd sein weib hab ich auch auff ein neues gemacht, auch von den öhl farben conterfet.« RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 170, Z. 93–97.
- 86 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 151, Z. 53.
- 87 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 151, Z. 8–15; für die darauf folgenden Gegenleistungen Plankfelds siehe S. 151, Z. 53–55, 57–60.
- 88 Zur Gastfreundschaft und Entwicklung der kommerziellen Bewirtung und Unterbringung im Mittelalter vgl. Hans Conrad PEYER, *Gastfreundschaft und kommerzielle Gastlichkeit im Mittelalter*, *Historische Zeitschrift*, 235, 1982, S. 265–288; Hans Conrad PEYER, *Von der Gastfreundschaft zum Gasthaus · Studien zur Gastlichkeit im Mittelalter*, Hannover 1987; »Gastfreundschaft«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 9, Stuttgart/Weimar 2009, Sp. 171–174 (Gabriele JANCKE); »Gasthaus«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 9, Stuttgart/Weimar 2009, Sp. 174–177 (Antje FUCHS).
- 89 GROEBNER [Anm. 6], S. 105–107; vgl. auch DAVIS [Anm. 6], S. 68–98.
- 90 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 154, Z. 10–15, S. 156, Z. 95f., S. 156f., Z. 23–33; zu den genannten Personen vgl. »Johann, Markgraf von Brandenburg«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 14, Leipzig 1881, S. 156 (Theodor HIRSCH); VETH/MULLER [Anm. 1], Bd. 2, S. 129f., 132, 160; Alfred KOHLER, *Karl V., 1500–1558 · Eine Biographie*, München 1999, S. 129; UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 63f., 80f.
- 91 UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 64; für die Erwähnung der gemeinsamen Mahlzeiten mit Banissius vgl. RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 154, Z. 10, S. 157, Z. 38f.
- 92 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 158, Z. 132–134, S. 159, Z. 54f., S. 160, Z. 96f.; zu den Genannten vgl. VETH/MULLER [Anm. 1], Bd. 2, S. 134; KOHLER [Anm. 90], S. 129–131; UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 82f., 103.
- 93 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 155, Z. 30–32, S. 157, Z. 58f., S. 159, Z. 31f., S. 160, Z. 119f.; vgl. auch VETH/MULLER [Anm. 1], Bd. 2, S. 133, 139f. Bei dem von Dürer im Tagebuch genannten Bildnis Sturms muss es sich nicht zwingend um das mit Sturms Namen bezeichnete Porträt im Skizzenbuch handeln. Für das Bildnis im Skizzenbuch siehe STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 1520/21.
- 94 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 155, Z. 66f., S. 165, Z. 130f., S. 174, Z. 28f.; zur Stellung der Genannten bei Hofe vgl. etwa VETH/MULLER [Anm. 1], Bd. 2, S. 239; EICHBERGER [Anm. 44], S. 21, 84f., 357f.; Ursula TAMUSSINO, *Margarete von Österreich · Diplomatin der Renaissance*, Graz/Wien/Köln 1995, S. 92f., 136, 180.
- 95 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 155, Z. 65–67, S. 157, Z. 49–51, S. 159, Z. 55–57.
- 96 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 158, Z. 123–127.
- 97 Einzig bei den Hofkünstlern Margarethes, die Dürer, wie z. B. Bernard van Orley, beschenkte und porträtierte, waren die Zuwendungen meist reziprok (siehe oben, S. 118). Hier handelte es sich offenbar um die gegenseitige Ehrung unter Künstlerkollegen.
- 98 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 155, Z. 61–65.
- 99 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 160, Z. 130–132: »Mir ist mein confirmacia von dem kaiser an mein herrn von Nürnberg worden am montag nach Martinj, jm 1520 jar, mit grosser mühe und arbeit.« Vgl. auch UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 106f.
- 100 Vgl. [Anm. 94] und [Anm. 101]; vgl. auch SAHM [Anm. 1], S. 153f.
- 101 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 173, Z. 11–15, 20–22; vgl. UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 182f.
- 102 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 175f., Z. 128–134. Den Berechnungen Unverfehrt's zufolge verzeichnete Dürer auf seiner niederländischen Reise Ausgaben von ca. 405 rheinischen Gulden und Einnahmen von ca. 221 rheinischen Gulden; UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 224f. Bei dieser Bilanz ist allerdings zu bedenken, dass Dürer für einen Teil seiner Ausgaben den Gegenwert in Form von Kleidung, Stoffen, Exotika, Kunstwerken usw. besaß und dass ihm zudem Geschenke in großem Umfang gemacht wurden. Außerdem brachte ihm die Reise die Fortzahlung der Leibrente ein; zur Problematik der Unvollständigkeit von Dürers Aufzeichnung der Ausgaben und Einnahmen vgl. SAHM [Anm. 1], S. 142–146.
- 103 DAVIS [Anm. 6], S. 99–124.
- 104 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 156, Z. 104–106.

- 105 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 163, Z. 94f.
- 106 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 162, Z. 46–48.
- 107 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 155, Z. 28–30.
- 108 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 157, Z. 45–48.
- 109 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 157, Z. 79f.
- 110 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 158, Z. 163–165.
- 111 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 158, Z. 169f.
- 112 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 162, Z. 50–52.
- 113 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 163, Z. 91–94; vgl. UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 128.
- 114 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 167, Z. 297–299.
- 115 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 172, Z. 20–22.
- 116 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 175, Z. 68f.; siehe auch S. 174, Z. 53–55.
- 117 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 152, Z. 133–136.
- 118 Vgl. [Anm. 20].
- 119 Vgl. [Anm. 19] und Zitat im Text bei [Anm. 85].
- 120 UNVERFEHRT [Anm. 1], S. 35, 214, 226; vgl. auch VETH/MULLER [Anm. 1], Bd. 2, S. 178.
- 121 Vgl. [Anm. 110], [Anm. 111] und [Anm. 115].
- 122 In drei Fällen waren es Künstlerkollegen – zwei Maler und ein Goldschmied –, die Dürer für ihre Bildnisse bezahlten; RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 157, Z. 45–48, 79f., S. 172, Z. 33–39. Dies könnte auch damit zusammenhängen, dass es um einen Handel unter Gleichrangigen ging, nicht um die Anbahnung oder Pflege einer Patronagebeziehung.
- 123 *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett · Kritischer Katalog*, bearb. von Stephanie BUCK, Turnhout 2001, S. 34–37; Stephan KEMPERDICK, Die Werkstatt und ihr Arbeitsmaterial, in: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Ausstellungskatalog, Städel Museum, Frankfurt a. M., 21.11.2008–22.2.2009 / Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 20.3.–21.6.2009, hrsg. von Stephan KEMPERDICK und Jochen SANDER, Ostfildern 2008, S. 95–115, hier S. 104–112.
- 124 *Rogier van der Weyden 1400–1464 · Master of Passions*, Ausstellungskatalog, Museum M, Leuven, 20.9.–6.12.2009, hrsg. von Lorne CAMPBELL und Jan VAN DER STOCK, Zwolle/Leuven 2009, S. 380–382, Nr. 34 (Stephanie BUCK). Für diesen Hinweis danke ich Dr. Stephanie Buck (London).
- 125 Vgl. etwa *Die niederländischen Zeichnungen* [Anm. 123], S. 86–97, Nr. I.4–I.6; *Altniederländische Zeichnungen von van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Ausstellungskatalog, Rubenshaus, Antwerpen, 14.6.–18.8.2002, bearb. von Fritz KORENY, Antwerpen 2002, S. 24, 64–66, Nr. 12, S. 77–80, Nr. 15; *Rogier van der Weyden* [Anm. 124], S. 335–339, Nr. 24 (Stephanie BUCK).
- 126 Stijn ALSTEENS, Gossart as a Draftman, in: *Jan Gossart's Renaissance · Man, Myth, and Sensual Pleasures · The Complete Works*, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art, New York, 5.10.2010–17.1.2011 / National Gallery, London, 23.2.–30.5.2011, New Haven/London 2010, S. 89–103, hier S. 89–92, 97, 99; Stijn ALSTEENS, Drawings, in: *Jan Gossart's Renaissance*, S. 308–406, hier S. 308–310, Nr. 64, S. 318–320, Nr. 69, S. 320–322, Nr. 70, S. 324f., Nr. 72, S. 362–364, Nr. 91; vgl. auch Roland KRI-
SCHEL / Iris SCHAEFER, Ein unbekanntes Gemälde des Jacob Cornelisz. van Oostanen, *Walraf-Richartz-Jahrbuch*, 70, 2009, S. 81–118, hier S. 108.
- 127 Wouter KLOEK, The Drawings of Lucas van Leyden, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 29 (=Lucas van Leyden Studies), 1978, S. 425–458, hier S. 431, 433, 449f., Nr. 19; Wouter KLOEK, Lucas van Leyden als tekenaar, in: *Lucas van Leyden en de Renaissance* [Anm. 83], S. 151–163, hier S. 151–154; *Lucas van Leyden en de Renaissance* [Anm. 83], S. 287f., Nr. 80a (Wouter KLOEK).
- 128 Vgl. Julius S. HELD, The Early Appreciation of Drawings, in: *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, New York 1961* (=Studies in Western Art, 3), Princeton 1963, S. 72–95, hier S. 78f., 83; vgl. auch Huigen LEEFLANG, His Artful Pen · Pen Works, Sketches, Chalk Drawings 1587–1614, in: *Hendrick Goltzius (1550–1617). Drawings, Prints and Paintings*, Ausstellungskatalog, Rijksmuseum, Amsterdam, 7.3.–25.5.2003 / The Metropolitan Museum of Art, New York, 23.6.–7.9.2003 / The Toledo Museum of Art, Toledo, 18.10.2003–4.1.2004, hrsg. von Huigen LEEFLANG und Ger LUIJTEN, Zwolle 2003, S. 235–263, bes. S. 235.
- 129 KLOEK 2011 [Anm. 127], S. 151.
- 130 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 174, Z. 7–15.
- 131 KRISCHEL/SCHAEFER [Anm. 126], S. 91.
- 132 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 164, Z. 30–32.
- 133 Georg Josef DIETZ, *Die Zeichentechnik Matthias Grünewalds · Untersuchung am Bestand des Kupferstichkabinetts Berlin*, München 2008, S. 43.
- 134 Zur Technik des Fixierens siehe DIETZ [Anm. 133], S. 35f., 43–46, 66–74; vgl. auch Walter KOSCHATZKY, *Die Kunst der Zeichnung · Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg/Wien 1993, S. 102f.
- 135 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 176, Z. 175–178.
- 136 RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 177, Z. 27–29.
- 137 Vgl. WINKLER [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 815; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 4, Nr. 1521/33; *Drawings by German Artists and Artists from German-Speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, the Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artists Born before 1530*, 2 Bde., bearb. von John ROWLANDS unter Mitarbeit von Giulia BARTRUM, London 1993, S. 102, Nr. 227; *Albrecht Dürer and his Legacy · The Graphic Work of a Renaissance Artist*, Ausstellungskatalog, British Museum, London, 5.12.2002–23.3.2003, hrsg. von Giulia BARTRUM, London 2002, S. 209f., Nr. 154.
- 138 Für Bincks Stich siehe *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700*, Bd. 4, Amsterdam o.J., S. 102, Nr. 245; *Jan Gossart's Renaissance* [Anm. 126], S. 425, Nr. 121; für Gossaerts Vorlage zu Bincks Porträt vgl. *Jan Gossart's Renaissance* [Anm. 126], S. 401–404, Nr. 111; vgl. auch den Holzschnitt mit dem Porträt Christians II. von Lucas Cranach d. Ä. von 1523, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700*, Bd. 6, hrsg. von K. G. BOON und R. W. SCHELLER, Amsterdam o.J., S. 101, Nr. 124.
- 139 WINKLER [Anm. 21], Bd. 1, Nr. 1; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 1, Nr. 1484/1; *Die Dürerzeichnungen der Albertina · Zum*

500. Geburtstag, Ausstellungskatalog, Graphische Sammlung Albertina, Wien, 12.10.–19.12.1971, bearb. von Walter KOSCHATZKY und Alice STROBL, Wien 1971, S. 114f., Nr. 1; *Albrecht Dürer*, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien, 5.9.–30.11.2003, hrsg. von Klaus Albrecht SCHRÖDER und Maria Luise STERNATH, Ostfildern-Ruit 2003, S. 116f., Nr. 1; *Der frühe Dürer* [Anm. 5], S. 261–263, 265, Nr. 2.
- ¹⁴⁰ WINKLER [Anm. 21], Bd. 2, Nr. 270, 279, 280, 283; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 2, Nr. 1503/4, 1503/6, 1503/38, 1504/4; *Albrecht Dürer 1471–1971*, Ausstellungskatalog, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 21.5.–1.8.1971, bearb. von Peter STRIEDER, München 1971, S. 54, Nr. 85; ANZELEWSKY/MIELKE [Anm. 23], S. 37, Nr. 34, S. 132f., Nr. 131; *Dürers Mutter* [Anm. 23], S. 145f., Nr. 89f.; Georg SATZINGER, *Dürers Bildnisse von Willibald Pirckheimer*, in: Gerald KAPFHAMMER u. a. (Hrsg.), *Autorbilder · Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Münster 2007, S. 229–243.
- ¹⁴¹ WINKLER [Anm. 21], Bd. 2, Nr. 273; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 2, Nr. 1503/7; *Albrecht Dürer* [Anm. 137], S. 378, Nr. 123.
- ¹⁴² Zu der Folge siehe jüngst Guido MESSLING, *Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis. Studien zur Augsburger Tafelmalerei und Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts*, Dresden 2006, S. 262–280; *Dürer – Cranach – Holbein · Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*, Ausstellungskatalog, Kunsthistorisches Museum, Wien, 31.5.–4.9.2011 / Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 16.9.2011–15.1.2012, hrsg. von Sabine HAAG u. a., München 2011, S. 171–174, Nr. 95–99 (Guido MESSLING).
- ¹⁴³ Messling [Anm. 142], S. 353, Nr. C12, C13.
- ¹⁴⁴ Messling [Anm. 142], S. 265.
- ¹⁴⁵ Vgl. WINKLER [Anm. 21], Bd. 2, Nr. 371, 429, 431; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 2, Nr. 1505/28, 1508/24, 1508/25.
- ¹⁴⁶ WINKLER [Anm. 21], Bd. 3, Nr. 559, 558; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 3, Nr. 1514/1, 1514/30; *Die Dürerzeichnungen der Albertina* [Anm. 139], S. 306f., Nr. 89; ANZELEWSKY/MIELKE [Anm. 23], S. 82f., Nr. 79; *Dürers Mutter* [Anm. 23], S. 24, Nr. 1.
- ¹⁴⁷ Vgl. z. B. WINKLER [Anm. 21], Bd. 3, Nr. 563; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 3, Nr. 1515/51; ANZELEWSKY/MIELKE [Anm. 23], S. 81, Nr. 77; *Dürers Mutter* [Anm. 23], S. 155, Nr. 98; zum Bildnis Merkels siehe *Drawings by German Artists* [Anm. 137], Bd. 1, S. 82, Nr. 173.
- ¹⁴⁸ WINKLER [Anm. 21], Bd. 3, Nr. 564; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 3, Nr. 1516/10; zur Identifizierung des Dargestellten vgl. *Drawings by German Artists* [Anm. 137], Bd. 1, S. 96, Nr. 210; *Albrecht Dürer and his Legacy* [Anm. 137], S. 197f., Nr. 141.
- ¹⁴⁹ Zu den drei Zeichnungen siehe WINKLER [Anm. 21], Bd. 3, Nr. 567, 568, 571; STRAUSS [Anm. 21], Bd. 3, Nr. 1518/19, 1518/23; *Die Dürerzeichnungen der Albertina* [Anm. 139], S. 352f., Nr. 111, S. 356f., Nr. 113; ANZELEWSKY/MIELKE [Anm. 23], S. 92f., Nr. 90; zu den nach den Zeichnungen gedruckten oder gemalten Porträts siehe ANZELEWSKY [Anm. 53], S. 254f., Nr. 143, S. 256–259, Nr. 145f.; *Albrecht Dürer · Die Gemälde der Alten Pinakothek*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, bearb. von Gisela GOLDBERG, Bruno HEIMBERG und Martin SCHAWA, München 1998, S. 462–477; Rainer SCHOCH / Matthias MENDE / Anna SCHERBAUM, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bde., München u. a. 2001–2004, Bd. 1, S. 221–223, Nr. 89, Bd. 2, S. 456–459, Nr. 252.
- ¹⁵⁰ Vgl. SEIDEL [Anm. 8], bes. S. 310–314; KOOLJMAN [Anm. 8], S. 224–228.
- ¹⁵¹ Vgl. oben im Text, S. 124, bei Anm. 126, 127, sowie KRISCHEL/SCHAEFER [Anm. 126], S. 107–110.
- ¹⁵² KLOEK 1978 [Anm. 127], S. 428f., 431, 432, 434f., 446–449, Nr. 13–18; KLOEK 2011 [Anm. 127], S. 160; *Lucas van Leyden* [Anm. 83], S. 297–299, Nr. 91.a–93 (Wouter KLOEK).
- ¹⁵³ KLOEK 2011 [Anm. 127], S. 160.
- ¹⁵⁴ Auf eine vergleichbare Praxis verweist Dürers Anmerkung auf der Rötelseichnung mit zwei männlichen Akten (Wien, Albertina), die ihm 1515 von Raffael geschenkt worden war. Die Beschriftung besagt, Raffael habe Dürer die Zeichnung nach Nürnberg geschickt, um »im sein hand zw weisen«, RUPPRICH [Anm. 1], Bd. 1, S. 209, Nr. 67; vgl. hierzu Rolf QUEDNAU, *Raphael und »alcune stampe di maniera tedesca*», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 1983, S. 129–175, bes. S. 130; Arnold NESSELRATH, *Raphael's Gift to Dürer*, *Master Drawings*, 31, 1993, S. 376–389.