





ALBERT  
DVRE  
MORICV  
FACIEBAT  
1504

# III

„... WIE WIRD MICH  
NACH DER SONNE FRIEREN“

# DER NEUE GELEHRTENADEL

**D**er junge Hirte und Dorfmusikant Hans Böheim, der „Pauker von Niklashausen“, predigte nach einer Madonnenerscheinung 1476 in der Diözese Würzburg gegen Prunksucht und Luxus der hohen Herren und „Pfaffen“. In Massen strömten Landleute herbei. Der Würzburger Bischof ließ den Volksprediger gefangen setzen. Daraufhin rotteten sich bewaffnete Bauern zusammen. Der Bischof versprach ihnen Sozialreformen. Als sich die Scharen auflösten, hieben seine Reitertruppen die Wehrlosen zusammen. Hans Böheim bestieg den Scheiterhaufen.

Zehn Jahre später trat Konrad Celtis mit seiner ersten Publikation an die Öffentlichkeit, einer Verslehre, die den Deutschen gutes Latein in Prosa und Poesie beibringen sollte. Er war 1459 in Wipfeld geboren, nicht allzu weit von Niklashausen entfernt. Er studierte in Köln, Heidelberg, Erfurt und Leipzig. Am 18. April 1487 krönte ihn Kaiser Friedrich III. auf der Nürnberger Burg als ersten Deutschen zum „Poeta laureatus“. Im gleichen Jahr bereiste Celtis für längere Zeit Italien und lernte in Florenz Marsilio Ficino kennen. Es folgten Aufenthalte in Krakau, Ungarn, Prag, Ingolstadt, wo Celtis an der Universität unterrichtete. Als Universitätsprofessor für Rhetorik, Philosophie, Geografie und Universalhistorie arbeitete er in Wien. Und immer wieder findet man ihn in Nürnberg, wo er sich mit Dürer anfreundete.<sup>114</sup> Böheim und Celtis exemplifizieren, wenn auch auf grundverschiedene Weise, die Aufbruchstimmung, die das ausgehende 15. Jahrhundert in Deutschland prägte. Doch während die im Bauernkrieg 1525 kulminierende sozialrevolutionäre Bewegung scheiterte,<sup>115</sup> leiteten die intellektuellen Innovationen des Humanismus dauerhafte Veränderungen ein.

Das Ziel lag in der umfassenden Bildung des Menschen, bestehend aus Geisteswissenschaften, Mathematik, Naturwissenschaften sowie aus moralischen und ästhetischen Werten. Als Leitlinien des die Würde des Menschen absteckenden Ideals galten antike Grammatik, Rhetorik, Poesie, Geschichte, Moralphilosophie und Kunst.<sup>116</sup> Hinzu kam die immense Wertschätzung der Mythologie, hinter der sich nach Meinung insbesondere neuplatonischer Florentiner Humanisten wie Marsilio Ficino oder Pico della Mirandola und seines Neffen Giovanni Francesco Pico della Mirandola universale religiöse bzw. ethische Wahrheiten verbargen.

Im Reich schwang sich um 1500 Nürnberg zu einem der prominentesten Orte humanistischer Gelehrsamkeit auf. Celtis, die Lichtgestalt einer ganzen Bildungsgeneration, hat wesentlich zu dieser Entwicklung beigetragen. Für Maximilian I. sollte er eine monumentale Weltchronik

(*Germania illustrata*) schreiben; nur Bruchstücke wurden fertig und 1502 unter dem Titel *Norinberga* gedruckt: eine Beschreibung der Kaiserstadt. Sie erschien im Rahmen der *Quatuor libri amorum*, der „Vier Bücher von der Liebe“ und deren sonderbarer Mischung aus Geografie und Liebesdichtung. 1501 sorgte der Gelehrte ferner für die Drucklegung jener Texte, die um 960 die Nonne Hroswitha von Gandersheim geschrieben hatte. Celtis hatte die Urschrift im Regensburger Kloster St. Emmeram aufgespürt und als Beweis für die große Vergangenheit Deutschlands ediert. Dürer steuerte zwei von insgesamt acht Holzschnitten bei. Und im Jahr darauf schuf Dürer für die *Quatuor libri* unter anderem den Holzschnitt *Die Philosophie*, ein komplexes Programmbild des Humanismus.<sup>117</sup>

Celtis kleidete seine Traktate gelegentlich in ein nationalstolzes Gewand. In einem Brief an den Nürnberger Sixtus Tucher erklärt er, die Deutschen wachrütteln zu wollen, auf dass die gar zu stolzen Italiener gezwungen wären, nicht nur das römische Reich und Wappen, sondern auch den Glanz der Wissenschaften auf die Deutschen zu übertragen.<sup>118</sup> Viele andere Stimmen schlugen einen verwandten Ton an, und die meisten von ihnen nahmen Dürer zum Beweis für die künstlerische Konkurrenzfähigkeit Deutschlands gegenüber Italien – was sogar der welsche „Eigendünkel“ einräumen müsse.

Wenngleich Dürer keine höhere Schulbildung besaß, partizipierte er mittlerweile gewandt am humanistischen Diskurs.<sup>119</sup> Ein Grund mehr für ihn, diesen Diskurs auf sein ureigenstes Gebiet, die Kunst, auszudehnen. Folglich profilierte er sich als erster Kunsttheoretiker außerhalb Italiens, ja als einer der wichtigsten, den die Renaissance kennt.

Die ideale Schönheit suchte Dürer seit 1500 immer tiefer zu ergründen. Die Schönheit antiker Götter, so sprach er es aus, sollte im Sinne der Renaissance die höchste Maxime auch für die Wiedergabe christlicher Gestalten abgeben. Der Deutsche wurde zu einem Hauptverfechter einer solchen von „göttlichen“ Harmonien und Proporti-



onen bestimmten Ästhetik, ohne je die künstlerisch-praktische Anwendbarkeit aus dem Auge zu verlieren: „Ich will hier ein kleines Feuerchen anzünden. Wenn ihr alle“ – so sein Appell an die deutschen Kollegen – „euren Beitrag mit kunstfertiger Vervollkommnung dazu tut, so kann [...] ein Feuer daraus geschürt werden, das durch die ganze Welt leuchtet.“<sup>120</sup> Merkwürdig genau erinnert dieses verbale Fanal an jene Worte des hl. Lukas, die der Evangelist und spätere Schutzpatron der Malergilden von Jesus überliefert (12, 49): „Ich bin gekommen, ein Feuer anzuzünden auf Erden; was wollte ich lieber, als dass es schon brennte.“ Parallel zum Bekehrungswillen der Apostel, an den Jesus appellierte, proklamierte Dürer – so könnte man aus dem Gleichklang der Sätze folgern – seine Absicht, die aufnahmebereite Welt der deutschen Kunst zu missionieren.

Ein bereits hell leuchtendes Feuer war, wie Dürer glaubte, der Venezianer Jacopo de'Barbari (vgl. S. 62). Der habe, so munkelte man, das Geheimnis eines idealen Maß- und Proportionssystems entdeckt. Wie der Alchemist dem Stein der Weisen, so jagte Dürer Barbaris Entdeckungen hinterher – ohne sie je zu Gesicht zu bekommen, ohne zu erfahren, ob sie existierten. Vielleicht hat er Barbari schon während seiner ersten Italienreise getroffen, vielleicht aber auch erst ein paar Jahre später, als der Venezianer nach Deutschland übersiedelte. In Europa war er mit einem Schlag bekannt geworden durch den aus der Vogelschau aufgenommenen Plan Venedigs, gedruckt von sechs Holzstöcken und von einer kartografisch-perspektivischen Perfektion ohnegleichen. Finanziert hatte das Unterfangen der Nürnberger Anton Kolb. Jacopo trat 1500 in die Dienste Maximilians I. und wohnte bis 1503 in Nürnberg.<sup>121</sup>

Auch wenn Dürer letztlich von Jacopo enttäuscht war, so stachelte der doch seinen Ehrgeiz an. Den Geheimnissen figuraler Proportion und mathematischer Konstruktion suchte der Deutsche deshalb im Mutterland des Humanismus und der Renaissance auf die Spur zu kommen.

Detail aus: Rosenkranzfest: Selbstbildnis Dürers, 1506, vgl. Abb. S. 252

## UNTERWEGS NACH VENEDIG: VON AUGSBURG NACH KÄRNTEN?

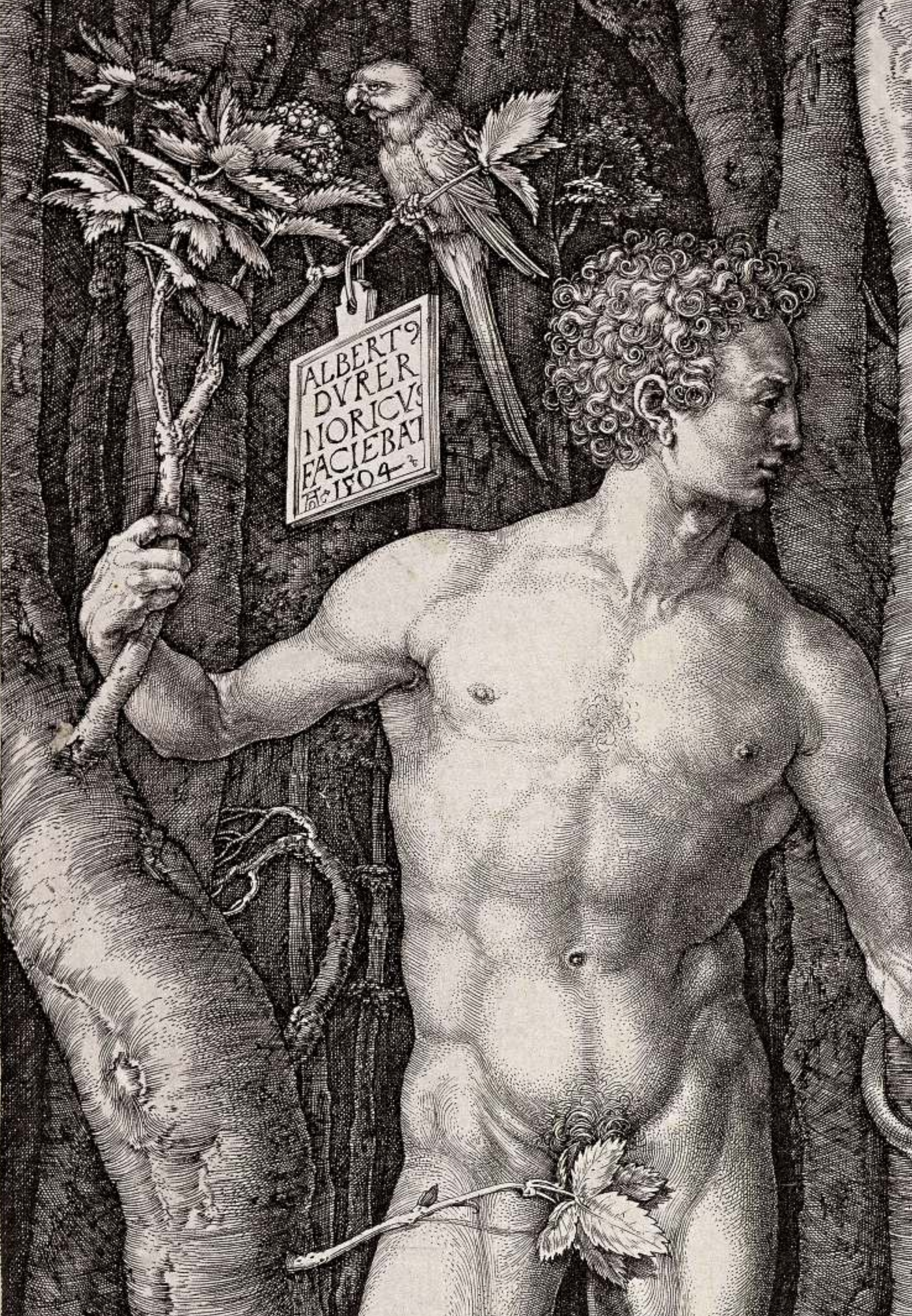
Anders als Dürers erste Italienreise, ist die zweite archivalisch belegt. Fraglich nur, ob Dürer mit einem Augsburger Auftrag im Gepäck die Alpen überquerte und ob er einen Umweg einschlug, eines sensationellen Antikensfundes wegen.

Zu Frage eins: In Nürnberg war 1505 wieder die Pest ausgebrochen. Vermutlich reiste Dürer aber nicht deswegen nach Venedig, sondern hatte den Reiseterrmin schon vorher festgelegt (vgl. dazu auch Kat. 24).

Dürers Hauptwerk in Venedig, das *Rosenkranzbild* (Kat. 26), gemalt für die deutschen Kaufleute, vor allem für die Augsburger und Nürnberger, die im Fondaco dei Tedeschi präsidierten, dieses anspruchsvolle Retabel hat man schwerlich einem zufällig angereisten, wenn auch mittlerweile schon weitbekanntem Maler anvertraut. Die Fäden scheinen vorher in Augsburg gesponnen worden zu sein. Beispielsweise von Georg (Jörg) Fugger, der 1484–1500 in Nürnberg ansässig war. Er, den Dürer vielleicht als Stifter im blauen Mantel porträtierte (Abb. links), könnte dem Künstler den venezianischen Großauftrag verschafft haben.<sup>122</sup> Leider ist die Identifizierung der Stifter im *Rosenkranzbild* alles andere als gesichert.

Es gibt aber weitere Argumente dafür, dass die Fugger Dürers zweite Venedig-Reise für ihre Interessen einspannten: Der Künstler legte, wie Bruno Bushart rekonstruierte, 1505 einen ungewöhnlich langen Zwischenstopp in Augsburg ein und plante sowohl die Architektur als auch die Innenausstattung der Fugger-Grabkapelle an St. Anna, dem ehrgeizigsten „Gesamtkunstwerk“ der deutschen Renaissance. In Venedig sollte er – so der Wunsch der Fugger – Anregungen sammeln. Die bekannte Schaubildzeichnung der Kapelle ist Bushart zufolge nicht der Entwurf Sebastian Loschers, sondern die Kopie eines um 1506/07 von Dürer in Venedig gezeichneten „Modello“ (Abb. 82). Als Berater käme jener „Hieronymo Thodesco“ infrage, den die Signoria 1505 für den Wiederaufbau des kurz vorher abgebrannten Fondaco dei Tedeschi engagiert hatte – möglicherweise jener Architekt, dessen Bildnis Dürer ins *Rosenkranzfest* aufnahm und in einer herrlichen Studie vorbereitete (Abb. 83).<sup>123</sup> Als Dürer dann 1507 auf der Rückreise von Venedig erneut in Augsburg Station machte, diskutierte er mit den Fugger-Brüdern das Konzept der steinernen Epitaphien in der Grabkapelle.<sup>124</sup>

Frage zwei: Anfangs manifestierte sich Dürers Vorstellung von antiker Kunst in „Pathosdarstellungen“, sei es in der Grafik (vgl. S. 81), sei es in dem Gemälde *Herkules*



ALBERTVS  
DVREVS  
MORICVS  
FACIEBAT  
1504

