

ANJA GREBE

Der Künstler als Komiker

Albrecht Dürers Selbstbildnisse und die Lachkultur des Humanismus

Am 7. März 1507 schrieb der Bamberger Kanoniker Lorenz Beheim (1457–1521) einen Brief an den Patrizier Willibald Pirckheimer (1470–1530) in Nürnberg.¹ Die beiden Humanisten standen seit Beheims Rückkehr aus Rom, wo er zwischen 1482 und 1504 dem Kardinal und späteren Borgia-Papst Alexander VI. und seinem Sohn Cesare Borgia gedient hatte, in engem Austausch. Themen der Korrespondenz waren neben der Diskussion theologischer und juristischer Fragen auch alltagsbezogene Dinge wie Buchbestellungen, Gesundheitsprobleme und Neuigkeiten aus dem familiären und gesellschaftlichen Umkreis – so auch in besagtem Schreiben, in dem Beheim unter anderem Grüße an den vor kurzem aus Italien zurückgekehrten Maler Albrecht Dürer ausrichten ließ:

Salvum iubeas Albertum Tüer. [...] Quod autem specula pulchra attulerit, placet. Utinam reperire inter ea possemus, in quo pulchri appareremus. Non enim potui me continere a risu multo, cum legi verba tua. Habet adhuc barbam suam turpem et deformem; et iam rideo.

(„Grüße den Albrecht Dürer. [...] Daß er aber schöne Spiegel mitgebracht hat, das freut mich. Ach, wenn wir doch auch einen darunter fänden, in dem wir schön erschienen! Ich habe mich nämlich vielen Lachens nicht enthalten können, als

¹ Emil REICKE (Hrsg.), Willibald Pirckheimers Briefwechsel, Bd. 1, München 1940, S. 504–506. Christa SCHAPER, Lorenz und Georg Beheim, Freunde Willibald Pirckheimers, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 50 (1960), S. 120–221.

ich Deine Worte las. Er hat also noch immer seinen garstigen und mißgestalteten Bart! Und schon wieder muß ich lachen.“²

Die Schilderung Pirckheimers, welche Beheims Heiterkeitsanfall auslöste, ist nicht überliefert. Das in den Augen seiner Zeitgenossen befremdliche Aussehen Dürers war offenbar schon länger Gesprächsthema im Freundeskreis und sollte auch weiterhin eine Art „running gag“ bleiben. Dies zeigt u. a. ein Brief Beheims vom 19. März 1507, in welchem er Pirckheimer an eine in Auftrag gegebene Zeichnung erinnert:

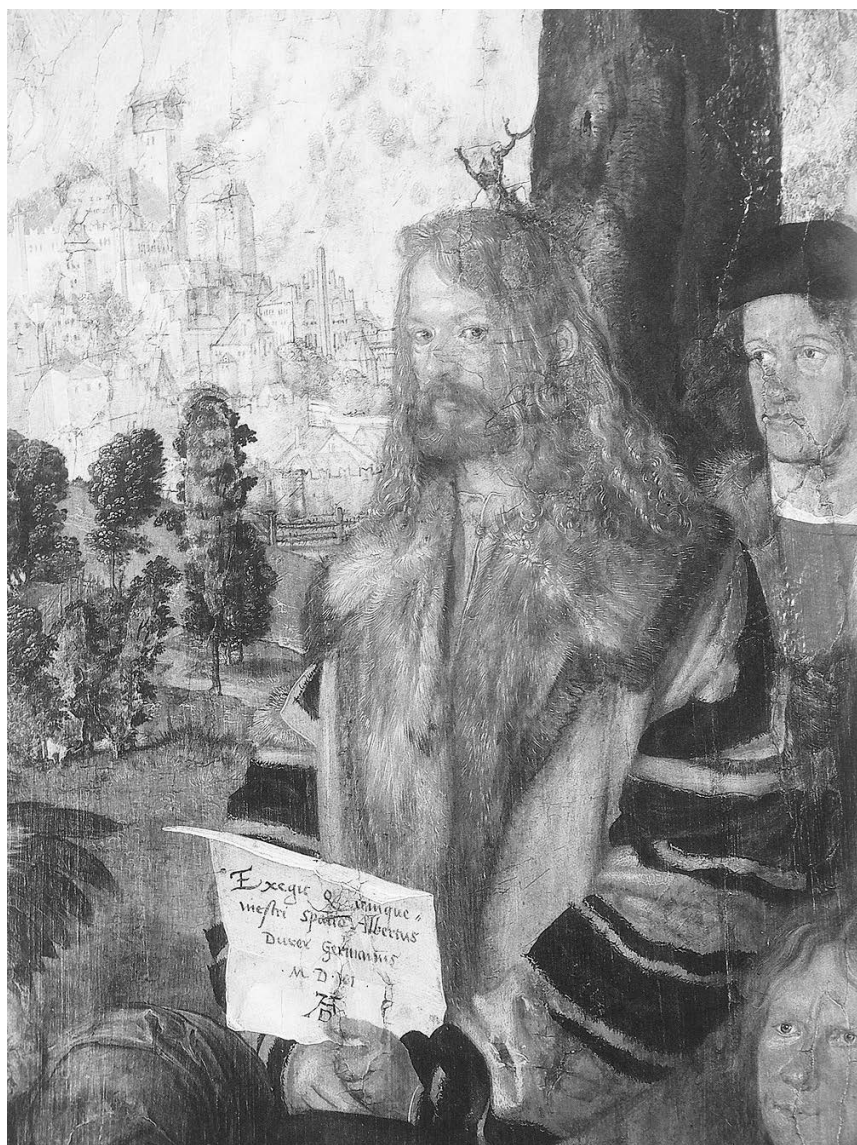
De Alberto nostro. Non credo, quod opus sit magna apud eum sollicitatione, siquidem sua sponte promptus est. Neque velim rem magnam aut laboriosam. Solummodo un designo, quod sapiat quasi quandam antiquitatem, prout sibi in proximis litteris depinxi. Sed sua barba bechina impeditur, quam sine dubio [sic] torquendo crispat quottidie, ut dentes aprinos extantes assimilando repraesentet. Ma il gerzone suo abhorret, scio, la barba sua. Itaque studendum sibi foret, ut glaber appareret. Sed satis de his.

(„Was unseren Albrecht betrifft, so glaube ich nicht, daß es bei ihm großen Bittens bedarf, wenn er überhaupt von selber dazu bereit ist. Ich will ja auch keine große oder mühsame Arbeit. Nur eine Zeichnung möchte ich, die irgend etwas Antikes enthält, wie ich es ihm in dem letzten Brief aufgezeichnet habe. Doch sein Schnabelbart hindert ihn, den er gewiß täglich dreht und kräuselt, daß er gleich Eberzähnen von ihm absteht. Aber sein Knabe fürchtet, ich weiß es, seinen Bart. Daher schon sollte er danach trachten, daß er glatt erscheine.“)³

Eine Vorstellung von Dürers Äußerem in dieser Zeit bzw. von dem Bild, welches er von sich vermitteln wollte, geben seine Selbstbildnisse im „Rosenkranzaltar“ (Prag, Nationalgalerie) und im „Altar der Zehntausend Märtyrer“ (Wien, Kunsthistorisches Museum). Im „Rosenkranzfest“, das Dürer 1506 im Auftrag der deutschen Kaufleute in Venedig für die Kirche S. Bartolomeo malte, steht er rechts im Hinter-

2 REICKE (Hrsg.), Briefwechsel, Bd. 1, S. 505. Dt. Übersetzung zit. nach Heinz LÜDECKE/Susanne HEILAND, Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten, Berlin 1955, S. 17.

3 REICKE (Hrsg.), Briefwechsel, Bd. 1, S. 516. Dt. Übersetzung zit. nach LÜDECKE/HEILAND, Nachwelt, S. 17–18. Noch 1520 richtet Beheim über Pirckheimer Grüße an den *barbatum Turer* aus; vgl. Hans RUPPRICH, Dürer. Schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 265 (Briefe vom 4. März 1520 und 18. März 1520). Eine Zusammenstellung aller Briefstellen bei Emil REICKE, Albrecht Dürers Gedächtnis im Briefwechsel Willibald Pirckheimers, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 28, 1928, S. 363–406.



Albrecht Dürer, Selbstbildnis aus dem „Rosenkranzfest“ (dat. 1506), Prag, Nationalgalerie (Det.).

grund, jedoch auf Haupthöhe mit der thronenden Madonna und dem hl. Dominikus, mit Blick zum Betrachter, in der Hand ein cartellino mit der Aufschrift: *Exegit Quinque mestri spatio Albertus Durer Germanus MDVI* („Dies hat Albrecht Dürer, der Deutsche, in fünf Monaten ausgeführt 1506.“).⁴ Über einem schlichten weißen Hemd mit Stehkragen trägt er einen voluminösen rotbraunen Mantel mit breitem Pelzkragen und rot-schwarz gestreiften Ärmeln, die durch die Schlitze am Oberarm das Pelzfutter hervorscheinen lassen. Dürer hat sich mit langen, hellbraunen Korkenzieherlocken, die ihm ausgehend von einem kleinen Haarwirbel oberhalb der Stirn über beide Schultern fallen, und einem gestutzten Kinn- sowie üppigen Schnauzbart dargestellt.

Dieselbe Haar- und Barttracht, jedoch mit einer Kopfbedeckung in Form eines schwarzen Schlapphuts, findet sich auch auf dem 1507–1508 für Friedrich den Weisen entstandenen „Altar der Zehntausend Märtyrer“, in dem Dürer ganz in einen schwarzen Mantel gehüllt in Begleitung eines bislang nicht klar identifizierten feisten Mannes im Zentrum steht.⁵ Die wie eine Urkunde kalligraphierte Signatur-Fahne besagt: *Iste faciebat anno domini 1508 albertus durer alemanus* („Dies machte im Jahre 1508 Albrecht Dürer der Deutsche.“). Auch die Selbstporträts des 1509 entstandenen „Heller-Altars“ (Frankfurt a. M., Historisches Museum) und des 1511 datierten „Allerheiligen-Altars“ (Wien, Kunsthistorisches Museum) zeigen ihn mit identischer Haartracht bei unterschiedlicher Gewandung.

Dürers Haar- und Bartstil ist nicht erst ein „Mitbringsel“ von seinem Venedigaufenthalt 1505–1507, vielmehr scheint er ihn bereits nach seiner ersten Italienreise um 1496 ausgebildet zu haben.⁶ Erstmals dokumentiert ist Dürers ‚look‘ im „Madriдер Selbstporträt“, das laut goldener Inschrift – *1498/ Das malt Ich nach meiner gestalt/*

4 Zum „Rosenkranzfest“ vgl. Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Bd. 1, 2. Aufl. Berlin 1991, S. 191–202, Kat. Nr. 93. Doris KUTSCHBACH, Albrecht Dürer. Die Altäre, Stuttgart/Zürich 1995, S. 105–130. Olga KOTKOVÁ (Hrsg.), Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands 1506–2006, Prag 2006, zum Erhaltungszustand bes. S. 193–203. Danach befinden sich die im 19. Jahrhundert restaurierten Beschädigungen vor allem in der Mittelzone des Gemäldes und in einigen Partien an der rechten Seite von Dürers Kopf, während die linke Seite recht gut erhalten blieb und somit eine einigermaßen gesicherte Aussage erlaubt.

5 ANZELEWSKY, Das malerische Werk, Bd. 1, S. 216–221, Kat. Nr. 105. Karl SCHÜTZ u. a., Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum, Wien/Mailand 1994, S. 70–77.

6 Zur Datierung der ersten Italienreise vgl. G. Ulrich GROSSMANN, Albrecht Dürer in Innsbruck. Zur Datierung der ersten italienischen Reise, in: Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung (Dürer-Forschungen, 1), Nürnberg 2007, S. 227–240. Anja GREBE, Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit, Darmstadt 2006, S. 40–47.



Albrecht Dürer, Selbstbildnis aus dem „Allerheiligenaltar“ (dat. 1511), Kopie 19. Jh., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Det.).

Ich was sex vnd zwenczig jor alt/Albrecht Dürer/AD – kurz vor seinem 27. Geburtstag entstanden ist.⁷ Bereits die aus der italienischen und niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts übernommene Porträtformel als Halbfigur in einem Innenraum mit einem Fensterausblick im Hintergrund suggeriert einen vornehmen jungen Herren.⁸ Dieser Eindruck wird durch die Kleidung unterstrichen, vor allem durch das fein gefälte Hemd mit Goldstickborte, das weit geschnittene Wams mit schwarzen Borten an den geschlitzten Ärmeln, die farblich korrespondierende Mütze und den über die Schulter geworfenen Umhang. Eine Besonderheit sind die fein abgesteppten Lederhandschuhe, die die Hände des Malers wie eine zweite Haut umhüllen. Es ist das einzige Selbstporträt, auf dem Dürer klar ersichtlich Handschuhe trägt. Während er sonst viel Wert auf die Darstellung der Hände als Werkzeug des Malers gelegt und sie immer wieder in Einzelstudien gezeichnet hat, ‚opfert‘ er hier gewissermaßen diese Maxime der modischen Gesamterscheinung, welche in keiner Weise seinen Handwerkerstand erkennen lässt.⁹ Der selbstbewusste Blick passt zum neuen Erscheinungsbild des Renaissancekünstlers, der weltmännisch-lässig an die Brüstung im Vordergrund gelehnt ist – im Gegensatz zum vergleichsweise demütigen Charakter des „Selbstporträts von 1493“ (Paris, Louvre).¹⁰

Erwin Panofsky konstatierte einen Ausdruck von Würde („dignity“) und sah in dem sorgfältig inszenierten Porträt den Anspruch formuliert, den Künstler im

7 ANZELEWSKY, Das malerische Werk, Bd. 1, S. 154–156, Kat. Nr. 49. Fernando CHECA (Hrsg.), *Dürer y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento*, Madrid 2007, bes. S. 151–155, 158, Kat. Nr. 2.

8 Vgl. Paula NUTTALL, *Memling and the European Renaissance Portrait*, in: *Memling's Portraits*, hrsg. v. Till-Holger Borchert, Gent/Amsterdam 2005, S. 68–91. Vgl. die Beispiele in Lorne CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven u. a. 1990. Lorne CAMPBELL, *Die Porträt-Kunst der Renaissance. Van Eyck bis Tizian*, Stuttgart 2008.

9 Zur Nürnberger Männermode um 1500 vgl. Jutta ZANDER-SEIDEL, *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500–1650*, München 1990, bes. S. 158–242, zu Handschuhen S. 239–242. Julia LEHNER, *Die Mode im alten Nürnberg. Modische Entwicklung und sozialer Wandel in Nürnberg*, aufgezeigt an den Nürnberger Kleiderordnungen, Nürnberg 1994, bes. S. 75–93. Auch Philipp ZITZSPERGER: *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 2008, S. 21, hebt die Bedeutung der Handschuhe hervor: „Zum anderen zeigt Dürer seine Hände, die er erstmals im autonomen Porträt in hauchdünne (Leder-)Handschuhe hüllt. Es sind wohlgemerkt die Hände eines ‚Handwerkers‘! Das ist spektakulär. Der Handschuh hob seinen privilegierten Träger in der Regel vom Handwerker ab, denn der Handschuhträger war kein Handarbeiter, der sich die Hände schmutzig machte.“

10 Zu Dürers Selbstporträts vgl. Joseph Leo KOERNER: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993, bes. S. 3–246.



Albrecht Dürer, Selbstbildnis am Fenster (dat. 1498), Madrid, Prado.

Sinne der italienischen Renaissance als homo liberalis atque humanus anzuerkennen.¹¹

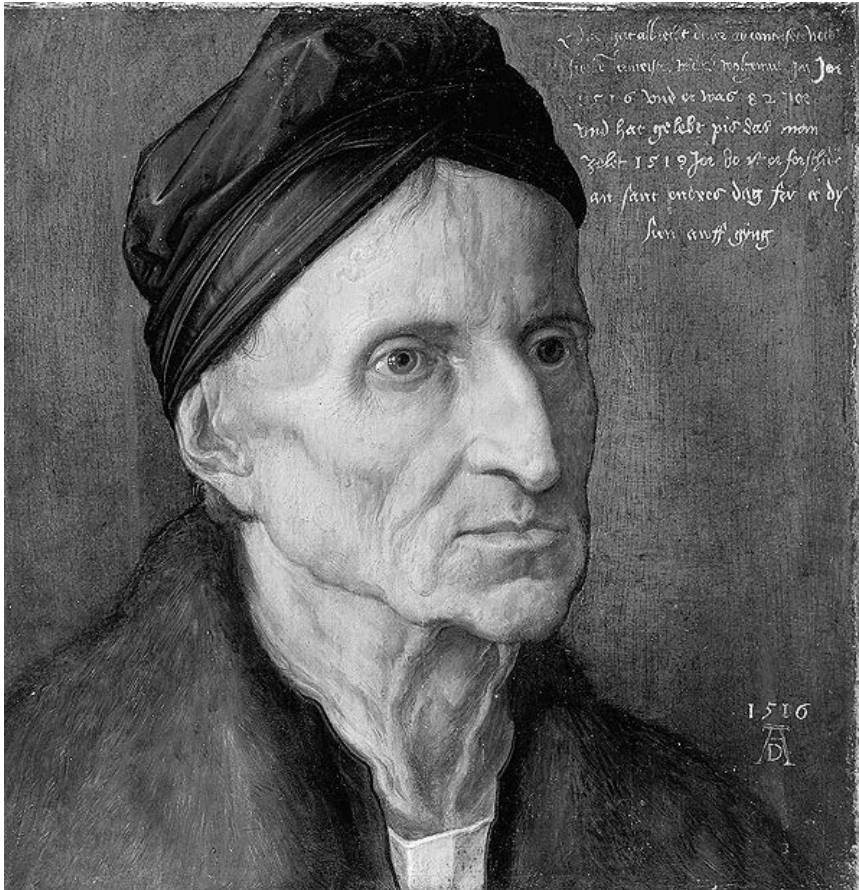
Doch Dürers rückblickend so würdevolles Erscheinungsbild ist von den Zeitgenossen, so scheint es, (auch) mit anderen Augen betrachtet worden. So widersprach die üppige Barttracht nicht nur der gängigen Mode, sondern jeder standesgemäßen Aufmachung. Dies zeigt ein Vergleich mit zeitgenössischen Bildnissen von Handwerkern, Bürgern und Künstlern von der Hand Dürers, z. B. das auf 1490 datierte Bildnis seines Vaters, des Goldschmieds Albrecht Dürer d.Ä. (Florenz, Uffizien), das auf 1516 datierte Porträt seines Lehrmeisters Michael Wolgemut (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), das Bildnis des Patriziers Hans Tucher von 1499 (Weimar, Klassik Stiftung Weimar) oder das mit dem päpstlichen Zeremonienmeister identifizierte Männerbildnis von 1507 (Windsor, Windsor Castle). Im Œuvre Dürers finden sich Bärte, teilweise in Kombination mit längeren Haaren, zur Kennzeichnung von Greisen, älteren Heiligen und Orientalen, wie u. a. die erwähnte „Marter der zehntausend Christen“, das 1506 entstandene Gemälde „Christus unter den Schriftgelehrten“ (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) oder der „Heller-Altar“ (Frankfurt, Historisches Museum) belegen. Hingegen schrieb die gängige Mode die auch von Beheim empfohlene Bartlosigkeit vor: „Daher schon sollte er danach trachten, daß er glatt erscheine.“

Gesteigert wurde Dürers für die Zeitgenossen also wohl befremdlich wirkende Erscheinung durch sein langwallendes Haar, das deutlich von der vorherrschenden kurzen bis maximal schulterlangen glatten Haarmode für erwachsene Männer abwich, besonders wenn sie aus dem Bürgerstand stammten.¹² Langes Haar war zudem für einen Künstler bei der Arbeit unpraktisch und hinderlich und musste daher mindestens in den Augen seiner Handwerkerkollegen lächerlich wirken. Maler und andere Handwerker schützten ihr Haar während der Arbeit mit einer geknoteten Haube gegen Farbspritzer, wie sie auf dem erwähnten Porträt des 80-jährigen Wolgemut oder auf Hans Burgkmairs „Weißkunig“-Holzschnitt, welcher den Besuch des Weißkunigs (d. h. Maximilians I.) im Maleratelier zeigt, zu sehen ist.¹³ Dürers Haartracht und Kleidung weisen gewisse Ähnlichkeiten mit dem Bildnis des – allerdings bartlos dargestellten – Berthold Tucher auf seinem vom Meister des Landau-

11 Erwin PANOFKY, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton NJ 1995 (erste Aufl. 1943), S. 42.

12 Vgl. LEHNER, *Mode*, S. 88–91.

13 Vgl. Tilman FALK u. a., *Hans Burgkmair 1473–1973. Das graphische Werk*, Augsburg 1973, Kat. Nr. 183–184.



Albrecht Dürer, Porträt des Michael Wolgemut (dat. 1516), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

er Altars gemalten Hochzeitsbild auf (Dessau, Staatliche Kunstsammlung).¹⁴ Auch zum jugendlichen Liebhaber im „Gothaer Liebespaar“ (Gotha, Schlossmuseum Gotha) und dem „Liebespaar“-Kaltnadelstich des Meisters des Amsterdamer Kabinetts gibt es auffällige Parallelen.¹⁵ Beide um 1480/1485 entstandene Vergleichsbeispiele unterstreichen Dürers offensichtlichen Wunsch nach einer optischen Annäherung an den Adels- bzw. Patrizierstand. Dass der ärmellose, mit einer Kordel gehaltene Überwurf in den Augen der Zeitgenossen als besonders extravagant bzw. stutzerhaft galt, zeigt ein Nürnberger Kleidererlass aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, welcher das Tragen dieses Kleidungsstücks untersagte.¹⁶

Dürers extravagantes Erscheinungsbild bedurfte eines gewissenhaften ‚Stylings‘. Die äußerste handwerkliche und künstlerische Sorgfalt, mit der Dürer seine Gemälde in „fleißigem Kleibeln“¹⁷ schuf, verwendete er offenbar auch auf sein Äußeres. In scherzhafter Übertreibung kritisiert Lorenz Beheim in der eingang zitierten Briefstelle, dass Dürer das tägliche „Zwirbeln“ seines Bartes noch nicht einmal mehr die Zeit für eine kleine Auftragszeichnung lasse – womit er suggeriert, dass Dürer mehr Zeit vor dem Spiegel als der Staffelei verbringe.

Schulterlange oder noch längere Haare tauchen in bildlichen Darstellungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor allem bei Greisen auf, finden sich ab 1490 ausgehend von Italien zunehmend auch bei jüngeren Männern, allerdings nie in der Kombination mit Bärten. (Kurze) Bärte wurden erst wieder in der Regierungszeit Karls V. ab etwa 1520/1525 Mode, jedoch in Verbindung mit kurzem Haar. Der spezielle Dürer-„Look“ mit langem Lockenhaar und Bart stellt angesichts seines Alters eine Ausnahme unter seinen Zeitgenossen dar. Zu deren nahe liegenden Assoziationen gehörten vermutlich Wildmänner. Sie zählten in Nürnberg zu den beliebtesten Fastnachtsverkleidungen der verschiedenen Handwerker-Rotten, die „hinterwäldlerische“ Bauern nachahmten,¹⁸ waren aber auch bei höfischen

14 Peter STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein i. T. 1990, S. 64, 199, Kat. Nr. 45.

15 Vgl. Daniel HESS, Das Gothaer Liebespaar. Ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne, Frankfurt a. M. 1996. J. P. Filedt KOK (Hrsg.), Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, Amsterdam/Frankfurt a. M. 1985, S. 157–159, Kat. Nr. 75.

16 Nachweis bei LEHNER, Mode, S. 80.

17 Albrecht Dürer: Brief an Jakob Heller vom 26. August 1509; zit. nach RUPPRICH, Nachlass, Bd. 1, S. 72: *Das gmaine gmäll will ich ain jahr ain hauffen machen [...]. Aber das fleisig kleiblen gehet nit von statten.*

18 Vgl. die Quellen- und Literaturbelege in Werner LENK, Das Nürnberger Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts, Berlin 1966, bes. S. 20–25, 75–85. Vgl. den Einblattholzchnitt nach Pieter Brueghel d. Ä. mit der Darstellung des Fastnachtspiels des „Wilden Mannes“ (1556), abgebildet in: Timothy



Albrecht Dürer?, Wappenhaltende Wildleute von den Flügeln des Porträts des Oswolt Krel (dat. 1499), München, Alte Pinakothek.

Mummereyen vertreten oder traten als groteske Wappenträger in der Kunst auf, z. B. auch in Dürers 1499 datiertem „Porträt des Oswolt Krel“ (München, Alte Pinakothek).¹⁹ Nicht von ungefähr hatte Beheim in dem eingangs zitierten Brief die Gedankenverbindung mit „Eberzähnen“.

Eine weitere Assoziation des Wildmanns, auf die Stephanie Leitch aufmerksam gemacht hat, besteht in seiner in dieser Zeit erstmals aufkommenden Identifikation mit dem Ur-Germanen.²⁰ Anknüpfend an Tacitus' „Germania“ (Erstdruck Venedig 1470), in welcher die Germanen als unzivilisierte Wildleute beschrieben werden, kamen etwa die deutschen Humanisten um Konrad Celtis zu einer positiven Bewertung der Germanen als starke, urwüchsige Rasse, für die sie eine neue kulturelle und politische Führungsrolle reklamierten. Es wäre daher zu diskutieren, inwieweit Dürer möglicherweise in seinen Selbstporträts als einer der Ersten dieses positive Germanenbild bildlich formulierte und sich damit identifizierte. Dafür könnte auch sprechen, dass er wenig später in einigen seiner oben erwähnten Signaturen dann auch sich selbst als „Germanus“ herausstellte.

Der Kleidungsstil des Selbstbildnisses von 1498 entsprach jedoch dem eines Edelmanns. Mit seiner Selbstdarstellung als „Dandy“ durchbricht Dürer die engen Nürnberger Standesregeln und Kleiderordnungen für einen Handwerker.²¹ Dürers in jeder Hinsicht unstandesgemäße Aufmachung erinnert an eine Episode aus der Vita Cosimo de' Medicis in Vespasiano da Bisticcis „Große Männer und Frauen der Renaissance“ („Le vite“, 1483–1493). Hier wird berichtet, dass Cosimo dem Bildhauer Donatello, der in seinem Auftrag u. a. die Bronzekanzeln für S. Lorenzo in Florenz fertigte, neben seinem wöchentlichen Lohn zusätzlich mit Kleidung bedachte:

„Weil Donatello nicht so gekleidet ging, wie es Cosimos Wunsch entsprochen hätte, schenkte er ihm einen rosenfarbenen Mantel und eine Kapuze; auch ließ er

HUSBAND, *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*, New York 1980, S. 156–157, Kat. Nr. 42. Zu Wildleuten im Nürnberger Schembartlauf vgl. die Abbildungen in Samuel Leslie SUMBERG, *The Nuremberg Schembart Carnival*, New York 1941.

19 Vgl. Richard BERNHEIMER, *Wildmen in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge MA 1952. Lise Lotte MÖLLER, *Die Wilden Leute des Mittelalters*, Hamburg 1963. Leonie VON WILCKENS, *Das Mittelalter und die Wilden Leute*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge 45, 1994, S. 65–82.

20 Stephanie LEITCH, *The Wild Man, Charlemagne and the German Body*, in: *Art History* 31, 2008, S. 283–302.

21 Zur Diskussion vgl. ZITZLSPERGER, *Pelz*, bes. S. 11–25.

ihm eine Kutte machen, die er unter dem Mantel tragen sollte. Ganz neu kleidete er ihn ein. Am Morgen eines Feiertages schickte er ihm alles, auf daß er es trage. Ein oder zweimal trug Donatello die Gewänder, um sie dann beiseite zu legen. Er wollte sie nicht mehr tragen, weil ihm, wie er sagte, schien, er werde dann deshalb verspottet.²²

Donatellos Umfeld hat die neue prunkvolle Kleidung nicht als Auszeichnung, sondern als Anmaßung verstanden und den Bildhauer mit Spott bedacht, woraufhin dieser zu seiner standesgemäßen Handwerkerkleidung zurückkehrt. Das übertriebene ‚Styling‘, das seine Bekannten Beheim und Pirckheimer in ihrer Korrespondenz aufs Korn nehmen, erschien seinen Zeitgenossen im städtischen Umfeld als geckenhaft – nicht nur nördlich, sondern auch südlich der Alpen, wie das Beispiel aus Florenz belegt.

Im Gegensatz zu Donatello, der sich, so Ulrich Pfisterer, „dem von Cosimo angebotenen gesellschaftlichen Aufstieg durch seine schäbige Kleidung verweigert und sich selbstbewusst als Handwerker zeigt“, scheinen andere Künstler wie z. B. Leonardo da Vinci ihren Status-Anspruch auch mittels einer kostbaren Kleidung unterstrichen zu haben, die Leonardo angeblich sogar während der Arbeit im Atelier getragen haben soll. Entsprechendes ist von Dürer nicht überliefert, der sein neues Selbstverständnis als *zentilam*²³ (Edelmann, Herr) offenbar nur nach getaner Arbeit im gesellschaftlichen Umfeld und in seinen Selbstporträts zur Schau stellte.

Aus seinen Briefen aus Venedig an Pirckheimer 1506 und dem „Tagebuch der niederländischen Reise“ (1520/1521) lässt sich ersehen, dass Dürer sehr modebewusst und stets auf der Suche nach besonderen Kleidungsstücken, eleganten Stoffen und ungewöhnlichen Accessoires war, die er auch gerne als Geschenk akzeptierte. Mit einem Gemisch aus Stolz und Selbstironie richtet er z. B. in seinen Venedig-Briefen Pirckheimer Grüße diverser Kleidungsstücke aus:

*Item mein frantzossischer mantell lest ewch grossen vnd mein welscher rockh awch.*²⁴

22 Vespasiano da BISTICCI, Große Männer und Frauen der Renaissance. Achtunddreißig biographische Porträts. Übers. u. hrsg. v. Bernd Roeck. München 1995, S. 334. Vgl. den Kommentar in: Ulrich PFISTERER (Hrsg.): Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002, S. 70–72.

23 Vgl. Albrecht Dürer: Brief an Willibald Pirckheimer aus Venedig vom 18. August 1506: *Jch pynn ein zentilam zw Fenedig worden.*, zit. nach RUPPRICH, Nachlass, Bd. 1, S. 52.

24 Albrecht Dürer, Brief an Willibald Pirckheimer vom 8. September 1506; zit. nach RUPPRICH 1956, S. 55. Vgl. auch Brief an Pirckheimer vom 23. September 1506: *Mein frantzossischer mantell, dy... husseck vnd der prawn rock lassen vch fast grüssen.* Zu Dürers Modebewusstsein vgl. Volker MA-

Allerdings kreierte der Maler keinen neuen Künstler-Stil, der als ‚Dürer-Look‘ weithin imitiert worden wäre, wie dies etwa bei den Nazarenern zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Fall war. Wie das Beispiel von Hans Baldung Griens Selbstbildnis im 1507 datierten „Sebastians-Altar“ (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) zeigt²⁵, haben die etwas jüngeren Künstler in seinem Umkreis in ihren Selbstporträts höchstens seinen auffälligen Kleidungsstil, nicht jedoch die in ihren Augen vermutlich lächerliche Haar- und Barttracht nachgeahmt.

Ebenso wie das ineinandergestellte „AD“-Monogramm auf seinen Werken, wurde sein in den Augen seiner Zeitgenossen exzentrisches Aussehen zu einem Markenzeichen, das er als Porträt-Signatur in stets gleicher Kopfwendung auch auf seinen Tafelgemälden anbrachte. Dabei stellte er sich zwischen 1506 und 1511 stets in derselben Halbprofilwendung und in stets gleichem Alter dar. Das Konterfei als Erkennungs-marke war ihm also wichtiger als die aktuelle Porträt-treue.

Hinsichtlich des Spiels mit Identität und Image gehört das Münchner „Selbstbildnis im Pelzmantel“ (München, Alte Pinakothek) zu den ungewöhnlichsten Werken der Porträtgeschichte.²⁶ Der Künstler erscheint in strenger Frontalität vor einem tiefschwarzen Hintergrund. Umso akzentuierter wirkt das bärtige Gesicht, das hell aus dem langen, umrahmenden Lockenhaar hervorleuchtet. Das „wahre Abbild Dürers“ ist in Wirklichkeit eine Idealisierung. Die frontale Pose, die vor die Brust erhobene Hand sowie die Haar- und Barttracht folgen dem Bildmuster der *vera ikon*, allein der Mantel mit Pelzkragen und die auf sich selbst verweisende, statt segnende Hand widersprechen der Ikonentradition.²⁷ Dürer scheint bildlich die *imitatio Christi* anzutreten und der Idee des Künstlers als gottähnlichem Schöpfer in einer verwirrenden Überblendung Ausdruck zu verleihen.

In den bisherigen Interpretationen wurde entweder die Christusähnlichkeit und Dürers Identifikation mit dem Schöpfer-Gott betont – bis hin zur Frage, wie

NUTH: Dürer ein Dandy? – Beobachtungen zum Kostüm des Künstlers, in: Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky, hrsg. v. Bodo Brinkmann u. a., Turnhout 2001, S. 165–171.

25 Kurt LÖCHER, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog, Stuttgart 1997, S. 43–48. Daniel HESS, Sebastiansaltar, in: Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider, hrsg. v. Frank Matthias Kammel, Nürnberg 2004, S. 100–102.

26 Vgl. den ausführlichen Katalogeintrag in Gisela GOLDBERG u. a., Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, München 1998, S. 315–353, Kat. Nr. 6.

27 Vgl. Franz WINZINGER, Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1954, S. 43–64. Kritisch dazu: Daniel HESS, Dürers Selbstbildnis von 1500 – „Alter Deus“ oder Neuer Apelles?, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 77, 1990, S. 63–90, bes. S. 64–68. KOERNER, Self-Portraiture, bes. S. 80–202.

blasphemisch das Bild gemeint sei²⁸ –, oder der Realismus des Selbstbildnisses in Bezug zu einem um 1500 entstandenen Epigramm des „Erzhumanisten“ Konrad Celtis gesetzt, in welchem Dürer mit Verweis auf ein täuschend ähnlich gemaltes Selbstbildnis als „Neuer Apelles“ gerühmt wird.²⁹ Ein Mantel mit Pelzfutter bzw. Pelzkragen wies seinen Träger bereits aufgrund der hohen Anschaffungskosten als vermögende Person aus. Wie Philipp Zitzlsperger aufgezeigt hat, gab es ab dem 15. Jahrhundert darüber hinaus eine genaue, auch schriftlich festgehaltene und fortlaufend verfeinerte Differenzierung zwischen verschiedenen Pelzarten in Korrelation mit der ständischen Hierarchie.³⁰ Inwieweit die in der Reichspolizeiordnung von 1530 festgelegte Unterscheidung von Adligen, Patriziern und Bürgern vom Rat, die als Spitzengruppen Rückenmarder tragen durften, Kaufleuten und Handwerkern im Rat, welchen Kehlmarker zugewiesen wurde sowie Handwerkern und gemeinen Bürgen, denen hochwertiges Lamm, Fuchs oder Iltis zu tragen erlaubt war sowie Bauern und Tagelöhnern, die keinerlei Pelze tragen durften, auch in Nürnberg um 1500 griff, konnte auf der Grundlage der Quellen bislang nicht geklärt werden.³¹ Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass der Marderpelz, den Dürer im Münchner Selbstbildnis trägt, auch in Nürnberg als Standesattribut „ehrbarer“ Bürger, d. h. neben Patriziern und Kaufleuten auch von den Mitgliedern des Großen Rats angesehen wurde. Durch das hier wohl erstmalig bezeugte Tragen eines Mantels mit Pelzkragen weist sich Dürer in diesem und folgenden Selbstporträts als Standesperson aus.³²

28 Zur Interpretationsgeschichte dieses Aspekts vgl. GOLDBERG u. a. 1998, S. 326–327,

29 Vgl. Hess 1990. Zu Dürer und Celtis vgl. Dieter WUTTKE, Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. Jahrhundertfeier als symbolische Form, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 10, 1980, S. 73–129. Den Celtis-Bezug betont auch Johann Konrad EBERLEIN: Albrecht Dürer, Reinbek b. Hamburg 2003, S. 52–57.

30 ZITZLSPERGER, Pelz, bes. S. 26–47.

31 Vgl. Neithard BULST u. a.: Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch, in: *Saeculum* 53, 2002, S. 21–73. Zur Quellenproblematik vgl. ZITZLSPERGER, Pelz, S. 26–47.

32 ZITZLSPERGER, Pelz, hält das Kriterium des Standesattributs für so bedeutend, dass er die inschriftliche Datierung des „Münchner Selbstbildnisses“ von 1500 anzweifelt und das Gemälde erst nach Dürers Ernennung zum Genannten des Größeren Rats 1509 datiert. Allerdings trägt Dürer bereits in den unselbständigen Selbstbildnissen ab 1506 einen Mantel mit Pelzkragen, so dass dieses Attribut eher ähnlich wie seine für einen Handwerker extravagante Kleidung im Madrider Selbstporträt als Zeichen für Dürers neuen Künstler-Anspruch zu werten ist.

Dass das Bildnis auf die Zeitgenossen weniger erhaben, denn komisch gewirkt haben könnte, wurde bislang noch nicht diskutiert. Dabei liegt diese Deutung vor dem Hintergrund des in den Beheim-Äußerungen anklingenden Spotts über Dürers Aussehen im Nürnberger Bekanntenkreis durchaus nahe. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sicht auf Dürers Haarstil ergeben sich auch neue Interpretationsmöglichkeiten für das heute wohl berühmteste Dürerporträt. Sieht man das Bild nicht als Paragone mit christlichen Bildtraditionen oder antiken Künstlerlegenden, sondern aus alltagsweltlicher Perspektive der Zeitgenossen, so hat sich Dürer hier angesichts des Barts und des langen Haares als Wildmann porträtiert.

Als „haariger, bärtiger Maler“ wird er noch um 1509 in einem Spottgedicht des Nürnberger Ratsschreibers Lazarus Spengler (1479–1534) bezeichnet, das Teil eines mit Dürer ausgetragenen scherzhaften Dichterwettstreits ist.³³ Auslöser für das humorige Wortgefecht waren Dürers vermutlich gewollt holprige Versuche in der Reimkunst, mit denen er zur Zielscheibe eines Spottgedichts von Spengler wurde, in dem dieser ausführlich Dürers Aussehen aufs Korn nahm:

*Wiewol vil sachen sich begeben,/Die unnsere gwohnheit widerstreben
Unnd deßhalb zuverwundern stehen,/So mag ich doch nit wol umbgehn,
Euch einen handel zuentdecken, Der euch zu lachen wirdt bewecken.
Und ist darumb also gethan:/Ihr kenndt ohn zweifel einen mann,
Hat kraußes haar unnd einen bart,/Der ist auß angeborner art
Ein maler ye unnd allweg gwesen./Und darum daz er schreibn unnd lesen
Zwo elen unnd ein vurtel kann,/Vermeint er sich zu untersthan,
Die kunnst der schreiberey zu treiben,/Hat angefangen reimen schreiben.
Daz will im doch nit gleich an sthan,/Und möchte im wohl also erghan,
Wie auf ein zeit aim schuester bschach,/Do er einsn malers bild ansach, [...]
Also sag ich auch disem mann,/So er das maler handtwerck kann,
Das er dann bey demselben bleib,/Damit mans gspött nit auß im treib.
Dann so ein schneider pelcz wollt machen,/Ich glaub, deß würd ein yeder lachen.³⁴*

Statt die Dichterei aufzugeben, rächte sich Dürer mit einem Spottgedicht an Lazarus Spengler:

³³ Abschrift des 17. Jahrhunderts („Frommansches Manuskript“) zusammen mit anderen Dichtungen Dürers GNM, Hs 81634. Vgl. die (allerdings teilweise fehlerhafte) Edition der Spottgedichte bei RUPPRICH, Nachlass, S. 128–131.

³⁴ Ebd., S. 129–130.

*Es ist zu wissen inn der frist,/Das ein schreiber zu Nürnberg ist,
Meiner herren gar ein werth mann,/Darum daz er missif [Briefe] schreiben kan.
Der vermeinet die leuth zu schmiczen/Und zuvertrucken mit seinen wiczen,
Alß er mir zu gepött hat than./Da ich hab reim gefanngen an [...]
Nach dem im das nit wol gefiel./Macht er von mir ein faßnacht spil, [...]
Do hab ich mir fürgenummen/Und will noch nit gar erstummen,
Noch was z' lernen, daz ich nit kann./Darumb strafft mich kein weißer mann, [...]
Dannoch will ich reimen machen./Sollt der schreiber noch mehr lachen,
Spricht der haarig partet maler/Zu dem spöttigen ratschreiber.³⁵*

Neben Dürers Versuchen, mit Hilfe seiner wohl teilweise betont dilettantischen Dichtung seinen eigentlichen beruflichen Rahmen zu durchbrechen, ist es vor allem sein Christus-,Look', der ihn zur Zielscheibe Spenglers machte, der sein Lachen über den *haarig partet maler* sicher mit einer breiteren Öffentlichkeit teilte. Dürers schlagfertige und scherzhafte Reaktionen bleiben weitgehend im ritualisierten Rahmen der noch vielfach mündlichen zeitgenössischen Literatur-Kultur. Hier verweist das Stichwort *faßnacht spil* mehr als bislang gesehen auf den literatur- und kulturhistorischen Rahmen der Spottgedichte. Das eigene Verlachen bildete neben dem Sich-verlachen-lassen und dem Lachen über andere das wichtigste Grundmotiv der Fastnachtsspiele, die alle in Dürers Reimpaardichtungen zusammengeführt sind.³⁶ Wie Heike Sahm vermutet, „erscheint es naheliegend, daß Dürer die Scherzdichtungen aufschreibt, weil er die Teilhabe an der Scherzkultur – wohl im Unterschied zu Pirckheimer und Spengler – als Zeichen seiner gesellschaftlichen Integration, sozusagen als Statussymbol werten kann. Die Niederschrift erfolgte im Bewußtsein der Differenz von angestammter und erworbener Bildungswelt.“³⁷ Die Dichtungen sind mit kommentierenden Zwischentexten in der „Frommanschen Handschrift“ in eine Erzählordnung gebracht.³⁸

Über den Austragungsort des scherzhaften Dichterwettstreits lassen sich nur Vermutungen anstellen. Ein möglicher Ort, an dem sowohl Dürer als auch Speng-

³⁵ Ebd.

³⁶ Jean-Marc PASTRÉ, Rire de soi, faire rire de soi et faire rire des autres dans les Jeux allemands de Carnaval au XVe siècle, in: Grant RISEE? The Medieval comic presence. La présence comique médiévale. Essays in Memory of Brian J. Levy, hrsg. v. Adrian P. TUDOR/Alan HINDLEY, Turnhout 2006, S. 265–277.

³⁷ Heike SAHM, Dürers kleinere Texte. Konventionen als Spielraum für Individualität, Tübingen 2002, S. 116.

³⁸ Inwieweit Anordnung und Zwischentexte auf Dürer selbst zurückgehen, lässt sich nicht mehr nachvollziehen.

ler verkehrten, war die 1495 in der Oberen Waage eingerichtete Herrentrinkstube, zu der grundsätzlich nur „ehrbare“ Personen zugelassen waren, d. h. Patrizier, die Mitglieder des Großen Rats und auswärtige Gäste, sofern sie *aines erlichen Namens und Herkommens* seien.³⁹ Handwerkern und anderen *gemains Gesinds* war der Zutritt verboten, sofern sie nicht Mitglieder des Großen Rats waren. Zu den Ausnahmen gehörte Albrecht Dürer, der sehr wahrscheinlich schon vor seiner Ernennung zum Mitglied des Großen Rats Zugang hatte. Zumindest lassen die Briefe, die er 1506 aus Venedig an den *Hochglehrten bewährt Weisen, vieler Sproch Erfahrenen, bald Verständigen aller fürbrochten Lügen und schnellen Erkener rechter Woorheit, den ehrsamen, hochgeachten Herrn Wilbolt Pirkamer* schrieb, auf eine große Vertrautheit mit den Verhältnissen in der „Stube“ und ihren Mitgliedern schließen.

Die teilweise mit Karikaturen durchsetzten Briefe waren vermutlich dazu gedacht, im Freundeskreis öffentlich vorgelesen oder herumgezeigt zu werden.⁴⁰ Die ersten Briefe aus Venedig sind in einem eher sachlichen Stil gehalten und haben neben Neuigkeiten zu Dürers Arbeit und seinen Erfahrungen mit Venezianern vor allem Berichte über verschiedene Kaufaufträge Pirckheimers zum Inhalt. In der Folge wird Dürer immer übermütiger und reagiert in zunehmend scherzhaft-grobianischem Stil auf Pirckheimers Nachrichten über seine Erfolge in der Politik, Wissenschaft und bei Frauen:

*Ich vermerck awch woll, do jr den negsten pryff hant geschriben, daz jr gantz voll huren frewd seit gewesen. Jr solt ewch nundellung schemen des halb, daz jr alt seit vnd meint, jr seit als hüpsch. [...] Aber man frogt mer noch mir weder noch ewch, als jr den selbs schreibt, wy huren vnd frum frawen noch mir frogen. Ist ein tzeichen meyner dugent. [...] Vnd als jr schreibt, ich soll bald kumen oder jr wolt mirs weib kristiren, jst ewch vnerlawbt, jr prawt sy den zw thott.*⁴¹

Heike Sahm hat die Venedig-Briefe vor dem Hintergrund zeitgenössischer Brieflehren, etwa Friedrich Riederers Formularsammlung „Spiegel der waren Rhetoric“ (Freiburg 1493) oder Heinrich Geßlers „Nuw practiciert rethoric vnd brieff

39 Werner SCHULTHEISS, Die Einrichtung der Herrentrinkstube 1497/8 und deren Ordnung von 1561/97, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 44, 1953, S. 275–285, hier S. 283.

40 Auf den grundsätzlich öffentlichen Status der Mitteilungen weist auch eine explizit als vertraulich gekennzeichnete Information über einen gemeinsamen Bekannten hin, die Dürer einem Brief als Postskriptum anfügte.

41 Brief vom 13. (?) Oktober 1506, zit. nach RUPPRICH, Nachlass, S. 58–59.

formulary“ (Straßburg 1493), analysiert, mit denen bzw. ähnlichen Mustern Dürer offenbar vertraut war.⁴² Riederer definiert Scherzbriefe als Schreiben, *dadurch in vffweckung des gelächters lustbarkeit [...] gesucht wird*⁴³ – ein Effekt, den sicher auch die zitierten Dürer-Briefe hatten. Die Venedigbriefe sind der erste Beleg für eine lebhaft Scherzkultur um Dürer, die nach seiner Rückkehr in den Spottgedichten weiterhin blühte.

Die Gedichte zeigen eine eher unbekannt Facette des Humanismus, der sich nicht auf das Studium antiker Schriften und gelehrte Gespräche beschränkte, sondern auch Spaß und Geselligkeit umfasste und auf eine vielfältige, auch populäre Fastnachtsdichtungen aufgreifende Lachkultur hinweist. Das Lachen als eine Art ‚Eintrittskarte‘ in die Welt des Humanismus wurde von der Dürerforschung bislang nicht untersucht.⁴⁴ Sämtliche Spottgedichte und Karikaturen Dürers ebenso wie seine Briefe und das „Tagebuch“ blieben über Jahrhunderte ungedruckt und damit im Verborgenen und wurden erst im 19. Jahrhundert – einseitig kommentiert – von der Forschung ans Tageslicht geholt.

Das ‚offizielle‘, gedruckte Dürer-Image als „Deutscher Apelles“, wie ihn der Nürnberger Ratskonsulent Christoph Scheurl 1508 in Anlehnung an Konrad Celtis genannt hatte, als Kunst- und Tugendvorbild blieb unangetastet. In Scheurls „*Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae*“ (Leipzig 1508) findet sich auch die erste ausführlichere Charakterbeschreibung Dürers, die an antike Künstlerviten, etwa Plinius „*Naturalis historiae*“, angelehnt ist. Hervorgehoben wird Dürer doppelte Überlegenheit als Künstler und tugendhafter Mensch:

*Wie nun diesen alten Malern ein heiteres Wesen – wie übrigens allen Gebildeten – innewohnte, so ist auch unser Albrecht leutselig, freundlich, gefällig und höchst rechtschaffen, weshalb er von den ausgezeichnetsten Männern sehr geschätzt wird.*⁴⁵

42 SAHM, Kleinere Texte, S. 47–85.

43 Zit. nach SAHM, Kleinere Texte, S. 100.

44 Ein weiterer Beleg für die – über Gendergrenzen und Klostermauern hinweggehende – humanistische Scherzkultur im Freundeskreis um Dürer ist der Antwortbrief der Äbtissin Caritas Pirckheimer auf ein Schreiben von Kaspar Nützel, Lazarus Spengler und Albrecht Dürer vom Reichstag in Augsburg, 3. September 1518, zit. nach RUPPRICH, Nachlass, S. 80: *Euer freuntlich geschrift von neuer tzeytung meiner gattung oder kaufmanschaft gemeß, hab ich mit sunder frölichkeit enpfangen vnnd solchs mit so großer andacht verleßen, das mir die augen mer dann einmal darob sindt vbergangen, doch mer lachens denn jnnigkeit halb.*

45 Zit. nach LÜDECKE/HEILAND, Nachleben, S. 19–20. Dieselben Tugenden weist Scheurl Dürer auch in seiner „*Vita reverendi patris domini Anthonii Kressen*“ (Nürnberg 1515), vgl. RUPPRICH, Nachlass, 1956, S. 294.



Lukas Cranach, Porträt des Christoph Scheurl im Alter von 28 Jahren (dat. 1509), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Dürers gedrucktes Image weist ihn als Tugendvorbild nicht nur für Künstler, sondern Menschen aller Stände aus. Bestätigt und verbreitet wurde sein Ruf posthum u. a. durch die von Joachim Camerarius verfasste Biographie, die in den lateinischen Ausgaben der Theoriewerke enthalten war. Hier werden ausführlich Dürers elegantes Äußeres, seine kultivierten Rede- und Umgangsformen und sein tugendhafter Lebenswandel beschrieben.⁴⁶ Auch die europaweit rezipierten Vitensammlungen von Vasari, van Mander und Sandrart fußen auf der Camerarius-Biographie, welche nicht zuletzt wohl auch dafür verantwortlich war, dass der Protestant Dürer von der Gegenreformation als vorbildlicher Künstler vereinnahmt wurde. So schrieb Kardinal Gabriele Paleotti in seiner „Abhandlung über die heiligen und profanen Bilder“ (Bologna 1582):

*In der Lebensbeschreibung des deutschen Malers und Mathematikers Albrecht Dürer wird offenbar, wie sehr er in seinen Werken auf Frömmigkeit und Ehrbarkeit geachtet habe. Man liest, er sei der gewissenhafteste Wächter der Tugend und Züchtigkeit gewesen und keinerlei Schmutz und Laster seien in seinen Werken zu finden gewesen, weil die so überaus reinen Gedanken seines Geistes dies alles selbstverständlich von sich wiesen.*⁴⁷

Dürers von den Humanisten verbreitetes Image wird zum leibhaftigen Beweis, dass auch ein Handwerker Tugenden besitzen kann, die bislang eher den höheren Ständen und Gelehrten zugesprochen wurden. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund kann er um 1520 zum Adressaten zweier Widmungsvorreden werden, zum einen in Andreas Bodenstein von Karlstadts reformatorischem Traktat „Von Anbetung und Ehrerbietung der Zeichen des Neuen Testaments“ (Wittenberg 1521)⁴⁸, zum anderen von Lazarus Spenglers „Ermahnung und Unterweisung zu einem tugendhaften Wandel“ (Nürnberg 1520?)⁴⁹.

Neben den lange ungedruckt gebliebenen Lebenszeugnissen zeichnen auch andere Quellen ein ganz anderes Bild des „gewissenhaftesten Wächters der Tugend

⁴⁶ Abgedruckt in RUPPRICH, Nachlass, S. 307–312.

⁴⁷ Zit. nach LÜDECKE/HEILAND, Nachleben, S. 81–82. Vgl. Holger STEINEMANN, Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ (1582). Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung, Hildesheim/Zürich/New York 2006.

⁴⁸ Abgedruckt in RUPPRICH, Nachlass, S. 92–93.

⁴⁹ Abgedruckt in ebd., S. 74–75. Vgl. Berndt HAMM, Lazarus Spengler (1479–1534). Der Nürnberger Ratsschreiber im Spannungsfeld von Humanismus und Reformation, Politik und Glaube, Tübingen 2004, bes. S. 73–117. Lazarus SPENGLER, Schriften, Bd. 1: Schriften der Jahre 1509 bis Juni 1525, hrsg. v. Berndt Hamm/Wolfgang Huber, Gütersloh 1995, S. 6–55.

und Züchtigkeit“ und den angeblich „überaus reinen Gedanken seines Geistes“. Dürers Briefwechsel und Reisenotizen, seine Reimpaardichtungen und Karikaturblätter weisen auf einen humorigen, lebenslustigen Charakter hin, dessen Scherze durchaus auch unter die Gürtellinie zielen konnten.⁵⁰ Zugleich belegen Briefe und Lebenszeugnisse Dürers Gewandtheit im Umgang mit literarischen Formen und Formeln, obwohl er im Gegensatz zu seinen Dialogpartnern keine weiterführende Schul- oder Universitätsbildung erfahren hatte. Sie offenbaren ein anderes, weniger ernsthaftes Bild des Künstlers als Komiker als dies von der Dürerforschung bislang gesehen wurde, das zugleich Einblicke in die noch wenig erforschte Lachkultur des Humanismus in Nürnberg bietet.

Dürers schriftliche und künstlerische Selbstzeugnisse zeigen, dass bei der Interpretation stets zu prüfen ist, welche Gattungstradition bzw. Art von Rhetorik angewendet wurde und wie der ursprüngliche Rezeptionskontext war. Sie belegen zugleich, dass Dürer ein oft selbstreflexives Spiel mit Möglichkeiten und Grenzen der Kunst betrieb, das bei seinen humanistischen Freunden sicher auf ein verständiges Publikum stieß.

Die Scherzkultur mit all ihren ironischen und selbstironischen Elementen wurde noch 1527 im Dürer-Freundeskreis gepflegt, wie Pirckheimers Widmung seiner griechisch-lateinischen Edition der „Charaktere“ des Theophrast belegt.⁵¹ Die auf den ersten Blick ehrenhafte Widmung entbehrt auf den zweiten Blick nicht einer gewissen Ironie, denn jedem Eingeweihten war klar, dass Dürer weder über die Sprachkenntnisse noch einen ausreichenden Bildungshorizont verfügte, um die Texte und die Widmung verstehen zu können:

Dyß liebliche vnd holdselige büchlein, welches mir vor diesem von einem sehr guten vertrauten freunde geschencket ist, hab ich fürgenommen dir, mein insonders lieber freund Albrecht, ferner zuverehren, vnd solches nicht allein von wegen vnser gegeneinander beyderseyts tragenden freundschaft, sondern auch der ursach halben, damit du als ein fürtrefflicher meister der malerkunst auch schawen möchtest, wie so gar kunstreich vnd artig der alt weiß Theophrastus die menschlichen begierden, eigenschafften vnd zuneigungen abzureissen gewust [...]. Du aber, mein lieber Albrecht, wolltest dieses artiges gemälde des Theophrasti in gutem von mir auff vnnd annemen, vnd so du es mit deinem pensel ihm nicht nach thun kanst, so erwege es dennoch fleissig in deinem verstandt vnnd gemüth. Denn neben dem, daß es dir

⁵⁰ RUPPRICH, Nachlass, S. 80–81.

⁵¹ Theophrastou characteres, cum interpretatione Latina per Bilibaldum Pirckheymerum, iam recens aedita, Nürnberg 1527, Widmung abgedruckt in RUPPRICH, Nachlass, S. 118–119.

*nicht geringen nutz vnd frommen bringen wird, kann es dir auch gelechters genug erwecken vnd mit guter kurtzweil dich ergetzen.*⁵²

Mit dieser Widmung wurde die Gleichheit in der scherzenden Briefkultur durch fehlende Sprachkenntnisse vollkommen aufgelöst. Dies geschieht allerdings im Kontext und im Medium der Lachkultur.

Bildnachweis:

Abb. 1, 3, 6, 7: Bamberg, Diathek Kunstgeschichte.

Abb. 2, 4, 5: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

⁵² Deutsche Übersetzung von Hans III. Imhoff: *Theatrum Virtvtis et Honoris Oder Tugend Büchlein*, Nürnberg 1606, zit. nach RUPPRICH, Nachlass, S. 120–121.

Bibliographische Angabe: Anja GREBE, Der Künstler als Komiker. Albrecht Dürers Selbstbildnisse und die Lachkultur des Humanismus, in: *Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750)* (Bamberger Historische Studien 8), hrsg. v. Stefan Bießenecker/Christian Kuhn, Bamberg 2012, S. 187–210.