

Ksenija Tschetschik-Hammerl

## Das Dürer-Monogramm als Gegenstand der Nachahmung im 16. und frühen 17. Jahrhundert

### Hans Hoffmanns Vexierspiel der Monogramme\*

Der Nürnberger Maler Hans Hoffmann (um 1540–1591) ist vorrangig im Kontext der frühesten Fälle von Kunstfälschertum in die Geschichte der Kunst eingegangen.<sup>1</sup> Seit dem 19. Jahrhundert beschäftigen die auf dem Kunstmarkt verstärkt aufkommenden gefälschten Werke berühmter Künstler die Gemüter der Sammler und Kunstkenner.<sup>2</sup> Der Verdacht einer in betrügerischer Absicht vollzogenen Nachahmung der Werke Albrecht Dürers (1471–1528) lastet auch auf dem Namen Hans Hoffmanns. Schuld daran ist nicht bloß der Umstand, dass Hoffmann nach einigen Zeichnungen Dürers koptierte und sie dann zu seinem eigentümlichen Stil appropriierte. Vielmehr sind die etlichen ‚gefälschten‘ ‚AD‘-Monogramme auf seinen Werken für den schweren Vorwurf verantwortlich. Beispielsweise beansprucht das Blatt *Zwei Eichhörnchen* aus einer Privatsammlung mit dem oben mittig gut sichtbar platzierten Dürer-Monogramm und der Datierung „1512“ die Autorschaft Albrecht Dürers (Abb. 1).<sup>3</sup> Die Komposition zeigt im Vordergrund ein Eichhörnchen in gebückter Diagonalstellung an einer Nuss knabbernd sowie leicht nach hinten versetzt die Rückenansicht seines Artgenossen mit rotem Halsband. Während die Diagonalposition des Eichhörnchens im Vordergrund unmissverständlich auf die Sitzstellung des berühmten Dürerschen *Hasen* referiert (Abb. 2), wäre das stilllebenartige Arrangement aus Lebewesen, Nüssen und ihren Schalensplittern im weißem Pergamentblatt für ein Werk Dürers völlig befremdend.<sup>4</sup> Zur Absurdität des Autorschaftsanspruches des Blattes *Zwei Eichhörnchen* tragen vor allem die kleinpinselig ausgeführten Fellhaare bei, welche eine für Hans Hoffmann charakteristische Obsession in der Wiedergabe der winzigsten Naturdetails verraten. Ebenso bildet die Kompilation von einzelnen Objekten zu einer

gekünstelt wirkenden Naturszene das wesentliche Merkmal des gestalterischen Stils Hoffmanns.<sup>5</sup> Auf diese Weise bekrönte der Dürer-Nachahmer mit dem „AD“-Monogramm ausgerechnet eine Naturkomposition, welche die Züge seines zwar aus der Rezeption Dürers entstandenen, jedoch zweifellos individuellen künstlerischen Stils zelebriert. Damit deuten die *Zwei Eichhörnchen* eine Diskrepanz zwischen der Präsentation von Errungenschaften eigener künstlerischer Praxis und explizit falscher Autorschaftsbekundung an.



Abb. 1: Hans Hoffmann, *Zwei Eichhörnchen*, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 26 x 25,1 cm, Privatbesitz. (Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 97, Nr. 28).

Tatsächlich agierte Hans Hoffmann nicht als anonymen Dürer-Nachahmer, dessen Ziel einzig in einer fiktiven Vermehrung des Dürerschen Zeichnungskonvoluts bestand. Im Gegenteil signierte er seine Werke häufig mit seinem eigenen ligierten Namens Kürzel.



Abb. 2: Albrecht Dürer, *Hase*, 1502, Aquarell und Deckfarben, 25 x 22,5 cm, Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 3073. (Wien 2003, *Albrecht Dürer*, S. 269, Nr. 70).

Die Tierstudie *Ein Eichhörnchen* (Abb. 3), welche heute als Geschenk der Familie Woodner in der National Gallery of Art in Washington, D.C., aufbewahrt wird, trägt entscheidend zur Entlarvung des fälschlichen Autorschaftsanspruchs des Blattes *Zwei Eichhörnchen* bei.<sup>6</sup> Die Einzelstudie präsentiert ein hockendes Eichhörnchen, welches dem Vorderexemplar aus der Zweier-Komposition äußerst ähnlich erscheint, trägt jedoch diesmal ein deutlich lesbares Hoffmann-Monogramm und ein seinen Lebzeiten entsprechendes Datum „1578“. Hans Hoffmann entwickelte bereits zu Beginn seiner künstlerischen Karriere das Bedürfnis nach regelmäßiger Bekundung seines Namens in seinen Werken. Das charakteristische Kürzel „Hh“ findet sich beispielsweise auf dem frühesten bekannten Werk von seiner Hand, dem *Porträt Barbara Möringer*, welches die Datierung „1573“ trägt und sich heute in der Fränkischen Galerie der Stadt Kronach befindet (Abb. 4).<sup>7</sup> Das Bildnis der 32-jährigen Ehefrau eines Nürnberger Goldschmieds weist den noch unausgereiften malerischen Stil des jungen Künstlers auf.<sup>8</sup> Das hagere Gesicht mit zusammengepressten Lippen erhebt sich über dem eng bekleideten Körper der nicht mehr jung wirkenden Frau. Obwohl Hans Hoffmann in diesem Werk

deutlich den Porträttypus des in Nürnberg tätigen niederländischen Porträtisten Nicolaus Neufchatel nachahmte, trug der noch unerfahrene Maler auf dem unteren Rand des Gemäldes selbstbewusst sein Monogramm in gelber Farbe auf.<sup>9</sup>



Abb. 3: Hans Hoffmann, *Ein Eichhörnchen*, 1578, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 25 x 17,8 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art, Woodner Collection, Inv. 1991.182.5. (Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 95, Nr. 27).

Seit 1574 hatte Hans Hoffmann Zugang zur Kunstammer des Nürnberger Kaufmanns Willibald Imhoff d.Ä., welcher eine der bedeutendsten Sammlungen von Dürer-Zeichnungen seiner Zeit besaß.<sup>10</sup> In dieser Sammlung begann Hoffmanns Studium von Dürerschen Werken, welches fast ein Jahrzehnt andauerte und aus welchem viele Kopien und Nachahmungen hervorgingen.<sup>11</sup> In jener Schaffensphase setzte der Künstler, abgesehen von einigen „AD“-Monogrammierungen, die Signierung mit seinem eigenen Monogramm fort.<sup>12</sup> Damit widersprach Hoffmanns zuweilen aufkommende plakative Inanspruchnahme einer fremden Autorschaft seinem gleichzeitigen Bestehen auf der Artikulation eigener künstlerischer Identität.



Abb. 4: Hans Hoffmann, *Porträt Barbara Möringer*, 1573, Öl auf Holz, 82,6 x 68,2 cm, Kronach, Fränkische Galerie, Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, Inv. R 1034. (Weniger 2014, *Zweigmuseum*, S. 222-223, Nr. 83).

Eine Möglichkeit, Hoffmanns gespaltene Signierpersönlichkeit zu deuten, wäre es, ein spezifisches Auftragsverhältnis zwischen dem Künstler und seinem Gönner Willibald Imhoff d.Ä. zu vermuten. In der Forschungsliteratur wurde seit Langem die Annahme diskutiert, dass die Familie Imhoff aus ökonomischen Gründen an der Produktion von Dürer-Fälschungen interessiert gewesen sein dürfte.<sup>13</sup> Dieser Verdacht basiert jedoch in erster Linie auf den Aufzeichnungen eines Enkelsohnes des 1580 verstorbenen Willibald Imhoffs d.Ä. In seinem Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen *Geheimbüchlein* notierte Hans Hieronymus Imhoff seine mehrfachen Versuche, Werke Hans Hoffmanns als Dürersche Originale zu veräußern.<sup>14</sup> Die unlauteren Verkaufsbemühungen von Hans Hieronymus können jedoch schwer als Begründung für betrügerische Absichten seines Vorfahren fungieren. Dagegen bestand der Kaufmann und Sammler Willibald Imhoff d.Ä. in der Einleitung zum Inventar seiner Sammlung von 1573 darauf, dass die von ihm durch viele Mühen zusammengetragenen Kunstwerke für immer im Besitz seiner Familie bleiben sollten.<sup>15</sup> Jahre später deutete auch der ältere Sohn

Willibald Imhoffs, Hans, im von ihm verfassten Buch zur Geschichte seiner Familie ein freundschaftliches Verhältnis zwischen seinem Vater und dem Maler Hans Hoffmann an:

*„So hat mehrgemelter mein lieber Vatter seliger / Willibald im Hoff / neben andern / auch zu der Malerkunst eine besondere affection / Lust unnd Lieb getragen / deren auch gnugsam verstendig gewesen. Dann er Hansen Hoffman einen Mahler / (welcher daß Albrecht Dürers Kunst ‚per vestigia‘ so nahe ergriffen / daß / wann Hoffman von Dürerischen Stücken etwas nachgemahlet / solches dem archetypo so gar ehlich gewesen / daß schwerlich eines von des andern arbeit unterscheiden / ) bey der damaln regirenden Keis. May. in Diensten gebracht / der ist auch zu Hof gestorben / davon Hoffman einen solchen namen uff seine Gemäld einen dergleichen Ruff bekommen / daß dieselben in grossem preß und hohen wörden noch zu tag gehalten werden.“*<sup>16</sup>

Aus dieser Passage des Hans Imhoff wird ersichtlich, dass Hoffmanns außergewöhnliche Fähigkeit, Dürers Werke zu imitieren, *per se* bewundert und hoch geschätzt wurde. Zu Lebzeiten Hans Hoffmanns war bekannt und akzeptiert, dass gerade das Täuschungspotenzial seiner Werke ihm einen guten Ruf und beträchtliche Aufstiegschancen sicherte.<sup>17</sup>



Abb. 5: Hans Hoffmann, *Tote Libelle*, 1577, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 8,1 x 7,8 cm, Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. 185. (© Budapest, Szépművészeti Múzeum/Museum der Bildenden Künste).

Die Vortäuschung der Autorschaft Albrecht Dürers bildete nur einen Aspekt in der imitativen Kunstpraxis Hans Hoffmanns. Der Künstler zeigte in Imitation der Autorschaft Dürers und in der Nachahmung der Natur eine durchaus vergleichbare Vehemenz. Ein Zeugnis der weitreichenden Ansprüche Hans Hoffmanns als Naturnachahmer legt seine kleinformatige Studie der *Toten Libelle* ab, welche zum Bestand der grafischen Sammlung des Budapester Museums der Bildenden Künste (Szépművészeti Múzeum) gehört (Abb. 5).<sup>18</sup> In der Seitenansicht des beflügelten Insekts ist nur mit Mühe eine Libelle erkennbar. Die dunkelbraune Färbung des Vorderkörpers, der deutlich geschrumpfte Hinterleib und die schlaffen Flügel weisen sie als einen längst verstorbenen und bereits vertrockneten Kleinorganismus aus. Das unattraktive Aussehen der *Toten Libelle* kontrastiert mit der Vorstellung davon, wie straff und graziös eine lebende Libelle wirken kann, und verdeutlicht schonungslos das unvermeidliche Schwinden des Lebens und der Schönheit in der Natur. Der Unbeständigkeit der lebenden Natur setzte Hoffmann selbstbewusst seine Kunst als Alternative entgegen. Mit Ausnahme der *Toten Libelle* verewigen alle bekannten Insektenstudien Hoffmanns die winzigen Lebewesen geradezu im vitalsten Moment ihres Lebens. So zeigt eine weitere Zeichnung aus Budapest die frontale Nahansicht einer Heuschrecke, welche im Begriff zu sein scheint, unter einem Blatt hervorzukriechen (Abb. 6).<sup>19</sup>



Abb. 6: Hans Hoffmann, *Heuschrecke unter einem Blatt*, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 5,5 x 7,8 cm, Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. 180. (© Budapest, Szépművészeti Múzeum/Museum der Bildenden Künste).

Der beängstigende Verismus der einzelnen Kopfelemente der Budapester *Heuschrecke* täuscht bravourös die Präsenz eines lebenden Insekts auf dem Papierblatt vor. Die kleinformatigen Insektenstudien Hoffmanns bezeugen, dass im Kern seiner künstlerischen Tätigkeit vor allem die Erkundung des Imitationsvermögens der Malerei liegt. Unter Einsatz verschiedener Darstellungsmittel tastete der Künstler die Möglichkeiten und Grenzen der künstlerischen Imitation ab. So wie die *Tote Libelle* nicht nur die Verwesung der Natur veranschaulicht, sondern ebenso die Verlebendigungskapazität der Hoffmannschen Kunst thematisiert, täuschen die Hoffmannschen „AD“-Monogramme nicht nur Dürers Autorschaft vor, sondern geben auch den Verweis auf ihren tatsächlichen Urheber. Der Maler bezeichnete seine Studie der Libelle mit einem „Hh“-Monogramm und dem Datum „1577“ (Abb. 5a). Das charakteristische Kennzeichen dieses Monogramms bilden die vier winzigen Häkchen, die das Signaturzeichen flankieren. Ähnliche Häkchen umgeben ebenso das „AD“-Monogramm auf dem Blatt *Zwei Eichhörnchen* (Abb. 1a). Hoffmann gestaltete damit seine Dürer-Monogramme mit Attributen seines eigenen Monogramms. Der Künstler initiierte durch seine Werke ein bewusstes und permanentes Vexierspiel zwischen einer Täuschung und deren Entlarvung. Die Nachahmung der Dürer-Monogramme wurde dabei zum zentralen Mechanismus in diesem Spiel.

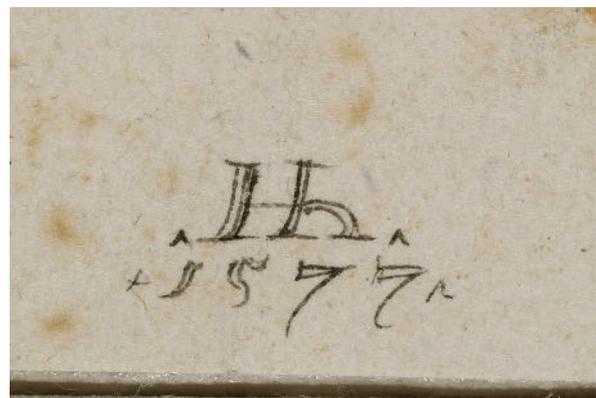


Abb. 5a: Hans Hoffmann, *Tote Libelle*, 1577, Detail. (© Budapest, Szépművészeti Múzeum/Museum der Bildenden Künste).

In der kunsthistorischen Forschung der letzten Jahrzehnte wurden die Möglichkeiten, durch Setzung einer Signatur die Aussagen von Kunstwerken auf raffinierte Weise zu beeinflussen, intensiv untersucht.<sup>20</sup> Horst Bredekamp zeigte in seinem Buch *Der Bildakt*, wie Kunstobjekte diverser Epochen und Kulturen durch die in Ich-Form formulierten Inschriften zur aktiven Auseinandersetzung mit ihrem Erschaffer und Rezipienten animiert wurden.<sup>21</sup> Die reflexive Rolle von Signaturen bei Tizian, Caravaggio, Rembrandt und Goya untersuchte Karin Gludovatz.<sup>22</sup> Mit dem Zusammenhang zwischen der illusionierten Wirklichkeit der italienischen Malerei von 1300 bis 1600 und „illusionistischen“ oder „versteckten“ Signaturen befasste sich auch Tobias Burg in seiner umfassenden Monografie zu Künstlersignaturen.<sup>23</sup> Trotz der beachtlichen Fortschritte in der Erforschung der künstlerischen Signierkultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, welche die Kunstgeschichte heute vorzuweisen hat, wurde die Nachahmung der Dürer-Monogramme im 16. und 17. Jahrhundert noch nie zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung. Zwar stellte man bei einzelnen Künstlern oft fest, dass ihre Monogramme das berühmte „AD“-Signet imitieren, doch wurde auf eine grundlegende Analyse dieses Nachahmungsphänomens bisher weitgehend verzichtet.<sup>24</sup> Als Erklärung für die Imitation der Dürer-Monogramme in der Signierpraxis anderer frühneuzeitlicher Künstler reichte zuweilen eine nicht näher erläuterte Annahme eines kommerziellen Profits, welchen die Nachahmer aus dem Dürer-Verweis ihrer Werke erhofft haben könnten.<sup>25</sup>

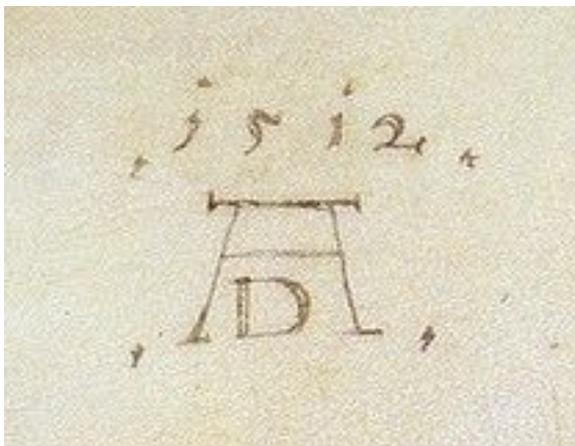


Abb. 1a: Hans Hoffmann, *Zwei Eichhörnchen*, Detail. (Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 97, Nr. 28).

Am Beispiel des Künstlers Hans Hoffmann wurde zu Beginn dieses Artikels bereits gezeigt, wie die Nachahmung von Dürer-Monogrammen das entscheidende Vehikel in der Artikulation spezifischer künstlerischer Ansprüche bilden konnte. Im Folgenden wird versucht zu zeigen, dass Hans Hoffmann keinen kuriosen kunsthistorischen Einzelfall darstellt, sondern vielmehr in der Tradition einer Dürer-Rezeption verortet werden kann, welche bis in die Lebzeiten Albrecht Dürers zurückreicht. Künstler wie Heinrich Aldegrever, Albrecht Altdorfer und Ambrosius Bosschaert d.Ä. versuchten ebenso, die eigentümliche Wirkung des Dürer-Monogramms durch seine Imitation zu nutzen, um damit die Aussagekraft ihrer Kunst zu intensivieren. Der Erkundung ihrer spezifischen Ziele und Interessen widmet sich der vorliegende Artikel.

### Albrecht Dürers Erschaffung des ‚lebenden‘ Monogramms

Dürers außergewöhnlicher Ruhm, welchen der Künstler bereits zu Lebzeiten genießen konnte, trug zweifellos dazu bei, dass nicht nur seine Bildwerke, sondern auch seine Monogramme frühzeitig zum Gegenstand künstlerischer Nachahmung wurden.<sup>26</sup> Dürer selbst fand allerdings keinen Gefallen an fremder Imitation seiner Werke, wovon er seinen Freund und Humanisten Willibald Pirckheimer in einem Brief aus Venedig beiläufig unterrichtete.<sup>27</sup> Nichtsdestotrotz wirkte der Nürnberger Meister aktiv an der Erschaffung seines äußerst lebendigen und mächtigen memorialen Selbstbildes mit, dessen außergewöhnliche Anziehungskraft Künstler aus mehreren Generationen zur Rezeption herausfordern sollte. Zum Bestandteil dieses Selbstbildes wurde auch Dürers Monogrammzeichen.

Mit eindringlicher Konsequenz bemühte sich Albrecht Dürer sein gleichermaßen stolzes wie intimes Äußeres im Spiegel seiner Werke zu konservieren.<sup>28</sup> Das bemerkenswerteste Zeugnis des historischen Eigenbewusstseins Dürers legt seine Silberstiftzeichnung *Selbstporträt als Dreizehnjähriger* ab (Abb. 7). Das Blatt aus der Grafischen Sammlung Albertina in Wien zeigt die Halbfigur eines Knaben im Dreiviertelprofil, der mit seinem Zeigefinger außerhalb

des Bildes weist. Obwohl man im rundlichen und leicht angeschwollenen Kindesgesicht mit schulterlangen, geraden Haaren weder die Gesichtszüge noch die krause Haarpracht des erwachsenen Dürers zu erkennen vermag, nobilitierte der Maler die Zeichnung nachträglich mit einer Inschrift.<sup>29</sup> Diese qualifiziert das Bildnis explizit als das früheste Abbild des Antlitzes Albrecht Dürers und damit als das erste Zeugnis seines künstlerischen Talents.

Im Verlauf seiner Karriere hielt der Meister die Züge seiner Persönlichkeit kontinuierlich in gemalten Selbstporträts, in zahlreichen Zeichnungen sowie in integrierten Selbstbildnissen auf seinen Gemälden fest.<sup>30</sup> Einige von diesen Selbstdarstellungen konzipierte der Künstler als Geschenke an ausgewählte Personen. So schickte er beispielsweise ein Selbstbildnis an Raffael, um dem italienischen Künstler seine Kunst zu demonstrieren.<sup>31</sup> Dürer war jedoch ebenso daran interessiert, sein Antlitz auch breiterer Öffentlichkeit bekannt zu machen. Im Jahr 1520 ließ er den Medailleur Hans Schwarz eine Medaille mit seinem Porträt anfertigen (Abb. 8).<sup>32</sup> Das Modell aus Buchsholz gibt das Profil des reifen Künstlers mit prominenter Buckelnase, üppigen Lockenwellen, weit geöffnetem Auge und eine Pelzschabe tragend wieder. Die eindringliche Bemühung Dürers um das Festhalten seiner Individualzüge zeigt, dass der Maler in der äußeren Erscheinung seiner Person sein Talent und die Summe seiner künstlerischen Errungenschaften verkörpert sah.<sup>33</sup> Die Visualisierung der eigenen Gesichtszüge und des eigenen Körpers wurden damit für Dürer zum Ausweis seiner Begabung.



Abb. 7: Albrecht Dürer, *Selbstporträt als Dreizehnjähriger*, 1484, Silberstift auf grundiertem Papier, 27,3 x 19,5 cm, Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 4839. (Wien 2003, *Albrecht Dürer*, S. 117, Nr. 1).

In der Bemühung um die Verewigung der Züge und Spuren des eigenen Selbst konzipierte Dürer auch sein berühmt gewordenes „AD“-Monogramm als ein Substitut seiner Person in abstrahierter Form.<sup>34</sup> Für die starke Personalisierung des Dürer-Monogramms sorgten sowohl die Häufigkeit seiner Verwendung, als auch die eigentümlichen Inszenierungen des „AD“-Kürzels auf den Werken des Meisters. Nach einer Phase des Experimentierens mit verschiedenen Schreibweisen seiner Initialen entwickelte Dürer gegen Ende der 1490er Jahre sein endgültiges ligiertes „AD“-Signet, welches aus einem Kapitalbuchstaben „A“ und einem unter seinen Schenkeln eingeschlossenen „D“ besteht. In dieser Form verwendete der Künstler sein Monogramm stetig bis in die letzten Jahre seines Lebens.<sup>35</sup> Als erster analysierte der Kunsthistoriker Philipp Fehl Dürers Strategie der Verlebendigung des „AD“-Monogramms auf seinen druckgrafischen Werken.<sup>36</sup> Die Beobachtungen des Kunsthistorikers zum animierten Charakter des „AD“-

Monogramms blieben weitgehend einzigartig, da der kunsthistorische Diskurs nach wie vor durch die Betrachtung des Dürer-Monogramms als erste Artikulation des Urheberrechts auf das geistige Eigentum dominiert wird.<sup>37</sup> Am Beispiel der gedruckten Kompositionen des Nürnbergers zeigte Philipp Fehl, wie Dürer sein Signet zum emotionsfähigen Zeugen im dargestellten Bildgeschehen verlebendigte.



Abb. 8: Hans Schwarz, *Modell zu Dürers Bildnismedaille*, 1520. Buchholz, D. 5,8 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Inv. I.N.Med. 1. (Frankfurt am Main 1980, *Dürers Verwandlung*, Kat.-Nr. 44, S. 365, Taf. V).

Während Albrecht Dürer alle Blätter seiner Holzschnittserie *Apokalypse* (1498) noch einheitlich, unten zentriert mit einem „AD“-Monogramm bezeichnete, bemühte er sich in der wenige Jahre später entstandenen Bildserie *Marienleben* (1502–1511), sein Namenskürzel nun in einen substanziellen Teil der Bildwirklichkeit zu verwandeln.<sup>38</sup> Mal ließ Dürer sein Monogramm zu einem zusätzlichen gegenständlichen Element der Komposition mutieren, indem er es als Aufschrift auf einem quadratischen Täfelchen mit einem Henkel hängend oder liegend ins Bildgeschehen integrierte.<sup>39</sup> Mal hinterließ der Künstler seine Signatur wie eine geritzte Spur auf Steinen und anderen Gegenständen des fiktiven Raumes.<sup>40</sup> Dürer scheint damit nach einem Eingang für das eigene Selbst in die von ihm geschaffene Bildwirklichkeit gesucht zu haben. Aus dieser Perspektive wirkt die Darbietung des Dürer-Monogramms auf dem Holzschnitt *Mariä Verkündigung* programmatisch (Abb. 9).



Abb. 9: Albrecht Dürer, *Mariä Verkündigung (Marienleben, 8)*, um 1503, Holzschnitt, 29,4 x 21 cm, Schweinfurt, Sammlung Otto Schäfer, Inv. D-195a. (Schweinfurt/Amberg 1997, *Dürer, die Kunst aus der Natur*, S. 135, Abb. 45).

Das quadratische Täfelchen mit dem mittig platzierten „AD“-Monogramm lehnte der Künstler hier an die rechte Stütze einer Rundbogenöffnung an, welche den Blick in die biblische Szene einrahmt. Dürer positionierte sein Monogramm-Täfelchen in der *Verkündigung* wie sein persönliches, vorsichtig an den Rand des Bildgeschehens hineingeschobenes Attribut, welches trotz der offensichtlichen Zurückhaltung seine permanente Präsenz zu sichern beansprucht.<sup>41</sup> Die Variationsbreite von Inszenierungsmöglichkeiten des „AD“-Kürzels in den Blättern des *Marienlebens* verleiht dem Monogramm Dürers Wandlungsfähigkeit und deutet damit ein Verlebendigungsstreben an. In der Holzschnittserie *Kleine Passion* (1509–1511) formulierte Dürer noch expliziter seinen Anspruch, das „AD“-Monogramm als animiertes Substitut seines Selbst darzustellen. Auf allen Stationen der Erlösungsgeschichte vom Sündenfall bis zum Jüngsten Gericht wurde das Künstlermonogramm zu einem mitfühlenden und miterlebenden Zeugen des Ge-

schehens. In der Szene der *Gefangennahme Christi* scheint das „AD“-Konstrukt angesichts des sich ereignenden Verrats und in der Vorahnung des Leidensweges Christi auf die Seite gestürzt zu sein (Abb. 10). Im Mittelpunkt der darauffolgenden Szene *Christus vor Annas* steht Christus mit gebücktem Rücken und wird von seinen Wächtern geschlagen und an den Haaren gezerrt. Unten rechts im Bild liegt das Monogramm flach auf dem Boden und scheint mit seinem linken, lang gezogenen Schenkel in seiner Asymmetrie die physischen Schmerzen Jesu zu reflektieren (Abb. 11).<sup>42</sup>



Abb. 10: Albrecht Dürer, *Die Gefangennahme Christi* (*Kleine Passion*, 12), um 1509, Holzschnitt, 12,8 x 9,8 cm, Schweinfurt, Sammlung Otto Schäfer. (Schoch, Mende, Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 304, Nr. 197).

Dürer verlieh seinem Monogramm zwei wesentliche Wirkungskapazitäten. Er verwandelte seine abstrahierten Initialen in eine Art Selbstbildnis, womit er in jedem signierten Werk die Erinnerung an seine Person sicherte und damit generell auf sein künstlerisches Talent verwies. Darüber hinaus erweiterte Dürer durch die Animierung seines Monogramms entscheidend das Potenzial zur Lebensillusion in seiner Kunst.<sup>43</sup> Diese Eigenschaften der Dürer-Monogramme bestimmten sie dazu, Gegenstand der künstlerischen Nachahmung zu werden. Indem Künstler auf das

bekannte „AD“-Kürzel referierten, forderten sie nach einer Inbezugsetzung mit dem berühmten Nürnberger und beanspruchten zugleich jene vitale Kraft für ihre eigenen Werke, die Dürer seiner Kunst beigegeben hatte.



Abb. 11: Albrecht Dürer, *Christus vor Annas* (*Kleine Passion*, 13), um 1508/1509, Holzschnitt, 12,7 x 9,7 cm, Schweinfurt, Sammlung Otto Schäfer. (Schoch, Mende, Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 306, Nr. 198).

### Heinrich Aldegrevers Anspruch auf Nachfolgerschaft

Für den westfälischen Kupferstecher Heinrich Aldegrever (1502–vor 1561) bildete die Assoziation mit Albrecht Dürer das wesentliche Element in seiner künstlerischen Selbstbehauptung.<sup>44</sup> Eine kurze Anmerkung des niederländischen Künstlerbiografen Karel van Mander<sup>45</sup> sowie ein unübersehbarer Bezug zur Kunst und Person Dürers im Werke Aldegrevers sorgten für die Etablierung der Forschungsmeinung, dass Aldegrever ein Schüler Dürers sei.<sup>46</sup> Für einen Aufenthalt Aldegrevers in Nürnberg fehlen allerdings gesicherte dokumentarische Beweise. Hinzu kommt, dass Heinrich Aldegrever in seinen Werken ausschließlich druckgrafische Kompositionen Dürers rezipierte. Da gerade Stiche und Holzschnitte Albrecht

Dürers für die Verbreitung seiner Bildmotive und seiner Bildsprache außerhalb seiner Heimatstadt sorgten, konnten diese ebenso in die Hände des lernbegierigen westfälischen Künstlers gelangen, ohne dass er dafür jemals die Werkstatt Dürers in Nürnberg persönlich besucht haben müsste.<sup>47</sup>

Der in Paderborn als Sohn eines Holzschuhmachers geborene Aldegrever siedelte später nach Soest um, wo er zum Meister und Bürger der Stadt avancierte.<sup>48</sup> Im reformierten Soest geriet Heinrich Aldegrever in die politischen Turbulenzen seiner Zeit, welche er mitunter in seiner Kunst reflektierte, wie seine Kupferstichbildnisse von beiden Anführern der Münsteraner Wiedertäuferbewegung bezeugen.<sup>49</sup> Nichtsdestotrotz war das westfälische Soest als Lebens- und Arbeitsmittelpunkt Aldegrevers von den führenden künstlerischen Zentren seiner Zeit abgeschieden.<sup>50</sup> Das Bewusstsein der Provinzialität spornte Aldegrever vermutlich dazu an, die Kunst berühmter Zeitgenossen intensiv an druckgrafischen Bildern zu studieren und zu rezipieren. Die Kupferstiche Aldegrevers bezeugen nicht nur seine Kenntnis der Kunst Dürers, sondern ebenso der Werke der sogenannten ‚Kleinmeister‘ Georg Pencz sowie Sebald und Barthel Beham. Darüber hinaus kannte Aldegrever Kupferstiche des Niederländers Lucas van Leyden und ebenso die Bildfindungen Raffaels anhand der Stiche von Marcantonio Raimondi.<sup>51</sup> Während Aldegrever jedoch zumeist Werke anderer Künstler als Quellen nutzte, aus welchen er seine eigene Bildsprache speiste, wurde Albrecht Dürer zu einer identitätsstiftenden Künstlerpersönlichkeit für ihn. Vor allem in der Gestaltung und Inszenierung seiner Monogramme bekannte sich der Soester Meister als Nachfolger Albrecht Dürers.

Bereits einer der frühen Kupferstiche Aldegrevers, *Maria und Kind in der Landschaft* von 1527, weist ein quadratisches Täfelchen mit einem halbrunden Henkel auf der oberen Kante auf, welches im Vordergrund des Bildes an einen Stein angelehnt und halbliegend gezeigt wird (Abb. 12). Nicht nur die Form des Monogrammtäfelchens erinnert dabei an die Dürersche Signierpraxis, sondern vor allem die Schreibweise der Initialen bietet einen unmissverständlichen Verweis auf den Nürnberger Meister an. Um sein Monogramm an das Dürersche anzu-

passen, kürzte der Kupferstecher seinen Namen auf die Kapitalbuchstaben „A“ und „G“ ab.<sup>52</sup> Nach dem Dürerschen Vorbild positionierte der Kupferstecher den Buchstaben „G“ zwischen den Schenkeln des „A“. Darüber hinaus stattete Aldegrever das „G“ mit einer äußerst winzigen Öffnung im oberen rechten Bereich der Buchstabenrundung aus, so dass es beinahe dazu auffordert, mit einem „D“ verwechselt zu werden.<sup>53</sup> Die nachdrücklich betonte Ähnlichkeit des Aldegrever-Monogramms mit dem Dürerschen Signet scheint in jedem Moment der Betrachtung des Kupferstichs eine Verwechslung erzwingen zu wollen. Nur ein genaues Studium des Monogrammzeichens ermöglicht eine Enttarnung der aufgedrängten Täuschung und führt folglich zur Herausstellung Heinrich Aldegrevers als tatsächlichen Urheber des Bildes. Durch die Verschränkung vom täuschenden und selbstentlarvenden Effekt der „AG“-Monogramme scheint der westfälische Kupferstecher seine Gleichwertigkeit mit dem weit berühmteren, älteren Nürnberger Kollegen nachweisen zu wollen.



Abb. 12: Heinrich Aldegrever, *Maria und Kind in der Landschaft*, 1527, Kupferstich, 17,5 x 12,2 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. (Bevers/Mielke/Wiebel 1998, *Heinrich Aldegrever*, S. 65. Nr. 49a).

Der Anspruch der „AG“-Monogramme auf Ebenbürtigkeit mit Albrecht Dürer ergänzt und präzisiert das Referenzstreben der Bildkompositionen Heinrich Aldegrevers. Die massive Figur der sitzenden Jungfrau auf Aldegrevers Stich *Maria und Kind in der Landschaft*, welche mit ihren großen Armen ihr zierliches Kind etwas unbeholfen umklammert, paraphrasiert unmissverständlich Dürers Komposition *Die Jungfrau mit dem Wickelkind* (Abb. 13). Dürers Kupferstich aus dem Jahr 1520 bildet einen prägnanten Schlusspunkt in der Entwicklung des Mutter-Kind-Bildes in seiner Kunst.<sup>54</sup> An die Stelle einer zierlich gebauten Gottesmutter aus den Kupferstichen der späten 1490er Jahre, die mit graziöser Zärtlichkeit ein leicht und lebendig wirkendes Kleinkind in ihren Händen hält, tritt nun eine körperschwere, sitzende, mädchenhaft jung aussehende Frau mit voluminösen Knien unter einem schwerfällig wirkenden Rock und einem disproportional groß erscheinenden, molligen Gesicht.<sup>55</sup> Mit ihren rundlichen Händen und kurzen, groben Fingern fasst sie ein betont bewegungsloses, eng gewickeltes, schlafendes Christuskind. In seiner Gesamtwirkung geht der Kupferstich Aldegrevers *Maria und Kind in der Landschaft* eindeutig auf das Dürersche Vorbild zurück. Vor allem die markantesten Elemente der Dürerschen Komposition, wie die Massigkeit der Zentralfiguren, die breit stehenden Knie der Jungfrau, die steinige Landschaft mit einem Ausblick in die Ferne und die große Rundung des hellen Nimbus sowie die radial vom ihm ausgehenden dunklen Strahlen, übernahm Aldegrever in seiner Komposition. Unter Beibehaltung der Ähnlichkeit mit seinem Vorbild modifizierte der westfälische Kupferstecher die Beziehung zwischen Mutter und Kind. Mit dem Gestus einer jungen und unerfahrenen Mutter umklammert Maria mit überkreuzten Armen ihr Kind und drückt seine Stirn an ihr Kinn. Mit einer zärtlichen Unaufdringlichkeit fasst die Mutter das winzige Handgelenk ihres Sohnes an, wobei der Kleine sich in der Enge der mütterlichen Umarmung leicht unwohl zu fühlen scheint. In diesem Kupferstich besteht Heinrich Aldegrever einerseits auf einer Verwandtschaft mit dem Dürerschen Prototyp, andererseits bemüht er sich mit den bewusst vorgenommenen Abweichungen von der Dürerschen Komposition um Psychologisierung und Dramatisierung der darge-

stellten Szene.<sup>56</sup> Damit artikuliert Aldegrever in seiner Behandlung des Maria-mit-Kind-Bildes den Anspruch auf eine Weiterentwicklung der Dürerschen Bildfindungen und positioniert sich als seinen unmittelbaren Nachfolger, indem er explizit an den Weg anzuknüpfen versucht, welchen Dürer selbst in seiner Auseinandersetzung mit diesem Kompositionstypus eingeschlagen hatte.



Abb. 13: Albrecht Dürer, *Die Jungfrau mit dem Wickelkind*, 1520, Kupferstich, 14,1 x 9,6 cm, Zürich, Kunsthhaus, Graphische Sammlung. (Zürich 2006, *Albrecht Dürer, Meisterstiche*, S. 109, Taf 26).

Das Monogrammbild Aldegrevers drückt seinen Anspruch auf eine Weiterführung der Dürerschen Bildideen aus. Im Verwechslungspotenzial des Monogrammzeichens „AG“ steckt jedoch nicht bloß eine plakative Forderung nach einem Vergleich mit dem angesehenen Künstlerkollegen. Vielmehr konzipierte der Soester Kupferstecher sein Monogramm als ein illusionistisches Vexierbild, dessen Wirksamkeit seine künstlerische Qualität ungezwungen nachweisen sollte.<sup>57</sup>

### Albrecht Altdorfers Vorführung einer schöpferischen Verwandlung

Die Wandlungsfähigkeit des Monogrammzeichens nutzte auch der Regensburger Maler, Zeichner und Druckgrafiker Albrecht Altdorfer (um 1480–1538), um die Funktionsweise des schöpferischen Prozesses in seiner Kunst zu verdeutlichen. Im Unterschied zu Heinrich Aldegrever imitierte Albrecht Altdorfer kaum konkrete Motive und Kompositionen seines etwas älteren Nürnberger Kollegen.<sup>58</sup> Nichtsdestotrotz referierte der Regensburger ausgerechnet in der Gestaltung seines Monogramms unmittelbar auf das Namenskürzel Albrecht Dürers.<sup>59</sup> Im Jahr 1506, kurz nach seiner Erlangung des Bürgerrechts in Regensburg, führte Albrecht Altdorfer die Federzeichnung *Euterpe und Victoria (Pax und Minerva)* aus, welche zu den frühesten datierten und monogrammierten Werken des Künstlers gehört und heute in der Sammlung des Kupferstichkabinetts Berlin aufbewahrt wird (Abb. 14).<sup>60</sup> In keiner anderen Zeichnung aus seinem Œuvre ahmte Altdorfer so augenfällig das Dürer-Monogramm nach. Im Hochformat eines braun grundierten Papierblattes zeichnete der Künstler mit schwarzer Tinte und Deckweiß zwei disproportional langbeinige Frauenfiguren. Während die jüngere der beiden Frauen im weit ausgeschnittenen Kleid mit ihrem nackten, rechten Arm vorsichtig den oberen Griff einer stehenden Laute fasst und gleichzeitig mit ihrem angewinkelten, linken Arm eine Vase mit Früchten und Blättern stützt, ist ihre Nachbarin in einer Schrittstellung entschlossen zur Vase gekehrt und greift diese mit dem erhobenen linken Arm fest am Fuß. Zum entschiedenen und ein wenig erobost wirkenden Charakter der älteren Frau passt ebenso ein auf ihrem rechten Ellenbogen befestigter Schild. In der Hand desselben Armes hält sie zugleich eine Schnurschleife, auf welcher ein Schildchen hängt. Das quadratische Täfelchen mit einem vorstülpenden Henkel auf der oberen Kante nimmt den zentralen Platz in der Komposition ein.



Abb. 14: Albrecht Altdorfer, *Euterpe und Victoria (Pax und Minerva)*, 1506, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, 17,2 x 12,3 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 6191. (Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 33, Nr. 5).

Auf dem Täfelchen sind die Jahreszahl „1506“ und ein aus zwei ineinandergeschobenen Kapitalbuchstaben „AA“ bestehendes Monogramm erkennbar (Abb. 14a). Die Zusammenstellung der Initialen referiert unmissverständlich auf die Schreibweise des Dürerschen „AD“-Monogramms. Altdorfer betonte die Dürer-Assoziation seiner Zeichnung ebenso durch den Anbringungsort seiner Signatur. Die Gestalt des prominent platzierten Täfelchens, welches als Träger des „AA“-Monogramms dient, geht ausdrücklich auf die Form der hier bereits erwähnten Monogrammtäfelchen Dürers zurück, die dem Regensburger Maler höchstwahrscheinlich aus den druckgrafischen Blättern des Nürnberger Meisters bekannt gewesen sein dürften.<sup>61</sup> Doch offenkundig von der Leserlichkeit seiner Referenzbezüge bis zuletzt nicht vollkommen überzeugt, beschloss Altdorfer schließlich seine Bezugnahme auf Albrecht Dürer noch deutlicher hervorzuheben. Zwischen den Schenkeln des inneren „A“ seines Monogramms trug er zusätzlich einen winzigen

Kapitalbuchstaben „D“ auf. Da die beiden übereinander ragenden Buchstaben „A“ zu einem einzigen „A“ zu verschmelzen scheinen, wandelt das Monogrammkonstrukt „AA(D)“ sich aus einem „AA“ in ein „AD“ um. Im Œuvre Altdorfers finden sich noch zwei weitere frühe Zeichnungen, auf welchen das Meister-Monogramm das gleiche Verwechslungsspiel initiiert. Sowohl die Zeichnung *Simson und Delila* aus dem Bestand des New Yorker Metropolitan Museum of Art, als auch die im Louvre aufbewahrte Zeichnung *Hexensabbat* weisen ein winziges „D“ zwischen den Schenkeln des Altdorferschen „AA“-Konglomerats auf.<sup>62</sup> Das nachdrückliche Täuschungspotenzial des Altdorfer-Monogramms auf diesen drei Zeichnungen irritiert die Forschung seit Langem. Verschiedene Erklärungsversuche wurden unternommen, um den Fälschungsverdacht vom Werk Altdorfers abzuwenden.<sup>63</sup> Die Irritation der Forschung angesichts der Möglichkeit, dass Albrecht Altdorfer die Dürer-Autorschaft auf seinen drei frühen Zeichnungen zu fälschen versucht hätte, ist verständlich. Selbst die frühesten Werke des Regensburger Künstlers bringen jedoch in ihrer expressiven Ausführung die Individualität seiner künstlerischen Hand zum Ausdruck, die mit Dürer nicht zu verwechseln ist.



Abb. 14a: Albrecht Altdorfer, *Euterpe und Victoria (Pax und Minerva)*, 1506, Detail. (Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 33, Nr. 5).

Wie bei Hans Hoffmann deutet sich besonders beim jungen Albrecht Altdorfer ein Widerspruch zwischen dem Anspruch auf Individualität und dem eindringlichen Bedürfnis nach Dürer-Bezug an. Mit der bewussten Konzipierung des „AA“-Monogramms in Anlehnung an das Dürersche Monogramm verwies Altdorfer auf die Verbindung zwischen seinen Werken und dem Schaffen des berühmten Nürnberger Kollegen und relativierte damit auf eigene Initiative den Eindruck einer wilden, gestalterischen Eigentümlichkeit, die seine Werke auf den ersten Blick vermitteln.<sup>64</sup> Für Altdorfer war offensichtlich wichtig, das Verwandtschaftsverhältnis seines Zeichenstils mit dem Werk Albrecht Dürers hervorzuheben.<sup>65</sup> Tatsächlich entnahm der Regensburger nicht Bildideen oder Einzelfiguren aus dem Werk des Nürnberger Meisters, vielmehr erschloss er aus der Kunst Dürers jenen schöpferischen Impuls, welcher das Wesen seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit weitgehend bestimmen sollte. Albrecht Altdorfer dürfte allerdings vorwiegend mit den druckgrafischen Werken Dürers vertraut gewesen sein. Wie keinem anderen Künstler vor ihm gelang es Albrecht Dürer in seinen Holzschnitten, durch die virtuose Variation von Konturlinien und Schraffuren äußerst bewegte und komplexe Kompositionen zu kreieren. Exemplarisch veranschaulicht der Holzschnitt *Michaels Kampf mit dem Drachen* aus der Holzschnittfolge *Apokalypse* Dürers Beherrschung der Linie im spröden Medium des Holzschnitts (Abb. 15).<sup>66</sup> Das Hochformat der Komposition ist durch ein dichtes und dunkles Durcheinander aus kämpfenden Engeln und drachenartigen Monstren geprägt, welches über einer weitläufigen Landschaft mit Hügeln, Bäumen und Häusern ragt. Die zitternden und kräuselnden Konturlinien gehen auf dem Holzschnitt Dürers in kurze und lange, gerade und geschwungene, Parallel- und Kreuzschraffuren über. Diese Variabilität der Linien lässt die Darstellung regelrecht vibrierend wirken. Dürers druckgrafische Werke scheinen das Verlebendigungspotenzial der schwarzen Linien zu zelebrieren. Das Vermögen der abstrakten Linien, ein „lebendiges“ Bild zu erzeugen, lernte Altdorfer von Dürer.<sup>67</sup>



Abb. 15: Albrecht Dürer, *Michaels Kampf mit dem Drachen* (*Apokalypse*, X), um 1498, Holzschnitt, 39,4 x 28,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, (Dückers 1994, *Das Berliner Kupferstichkabinett*, S. 111. Abb. III.31).

Vor allem im Medium der Zeichnung suchte der Regensburger, die Verwandlung der Linien in illusionistisch bewegte Szenen anzutreiben. Das braun grundierte Blatt aus der Sammlung des Ashmolean Museum in Oxford zeigt einen etwas molligen Bischof Nikolaus von Myra mit Heiligenschein, welcher mit seinem Segensgestus den Menschen in einem vom wütenden Sturm bedrohten Boot zur Hilfe kommt (Abb. 16).<sup>68</sup> Zur gleichen Zeit gießt der Teufel in Gestalt eines haarigen Wesens mit zwei Brüsten und einem weit geöffneten Mundloch den Wasserstrom über den unglücklichen Bootsinsassen aus. Die Episode aus dem Leben des heiligen Nikolaus veranlasste Altdorfer zu einer selbst für seine Kunst äußerst entfesselten und wuchtigen Linienführung. Im oberen linken Teil des Blattes entladen sich die Linien zu einem abstrakten Wirrwarr aus wellenförmigen Schlingen und Schnörkeln. Doch gerade diese, scheinbar äußerst sorglos gesetzten, schwarzen und weißen Linienzüge veranschaulichen die Wirkungsweise der Altdorferschen Zeichentechnik. In seinen

Zeichnungen löste der Künstler weitgehend die Klarheit der Konturen auf und ließ dafür die neben- und übereinander platzierten, energisch variierten Schraffuren und Einzelstriche wie aus eigenem Antrieb heraus zu bewegten Gegenständen und atmosphärischen Erscheinungen und Zuständen verschmelzen. Auf dem Blatt *Der Hl. Nikolaus erscheint in Seenot* führte er die weißen und schwarzen Linienzüge zusammen, so dass ein äußerst suggestiver Eindruck der quellenden Wolken, der fließenden Wasserströme und der bebenden Meereswellen entstand. Indem Altdorfer auf seiner Oxforder Zeichnung den Übergang der abstrakten Linienschnörkel in die figürlich-narrative Komposition sichtbar ließ, machte er seine Auffassung vom künstlerischen Schöpfungsprozess deutlich.<sup>69</sup> Demnach wies er sich selbst die Rolle des Initiators einer schöpferischen Verwandlung zu, der die wuchtigen, wie von einem Lebensimpuls geladenen Linien auf das Papier setzte.<sup>70</sup> Er zeigte, wie aus diesem Linienknäuel sich ein bewegtes, pulsierendes und lebendiges Bild, gleichsam aus einer Art Urchaos heraus, formt. Schließlich vermittelte Altdorfer sein Konzept von der Kunst, wonach das Lebendige in einem Verwandlungsprozess aus dem abstrakten Linienwirrwarr entsteht, ebenso durch sein Monogrammbild.<sup>71</sup> Am oberen Rand der Zeichnung *Der Hl. Nikolaus erscheint in Seenot* warf er scheinbar sorglos mehrere längliche, vertikale und in entgegengesetzte Richtungen leicht gebeugte Striche hin (Abb. 16a). Während bei der flüchtigen Betrachtung der Oxforder Zeichnung diese energischen Linien wie eine noch-malige undefinierte Kritzelei wirken, verwandeln sie sich nach genauerem Hinsehen in das charakteristische Künstlermonogramm „AA“ und das Datum „1508“. Das Wanken des Monogrammbildes zwischen einem inhaltslosen grafischen Element und dem Namen des Künstlers deutet die schöpferische Eigendynamik an, welche der Künstler mittels seiner zeichnerischen Technik in seiner Kunst zu erzeugen bemüht war.<sup>72</sup>

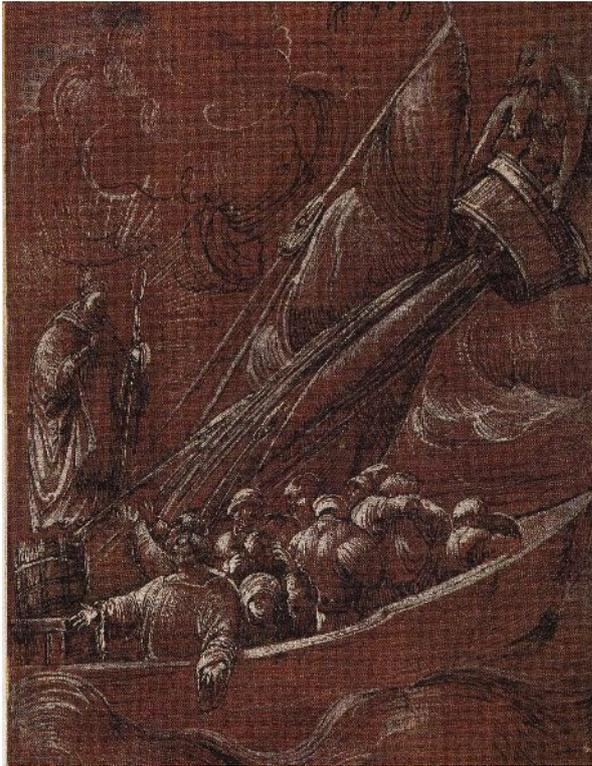


Abb. 16: Albrecht Altdorfer, *Der hl. Nikolaus erscheint in Seenot*, 1508, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf rotbraun grundiertem Papier, 19 x 14,8 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Parker 268. (Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 55, Nr. 21).

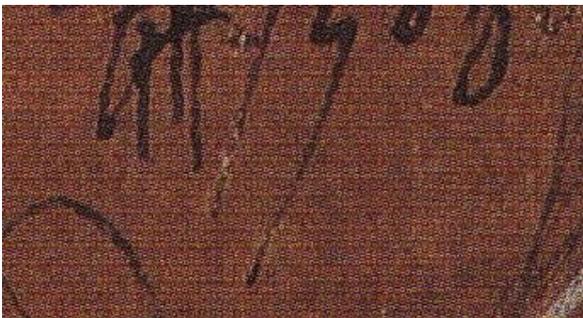


Abb. 16a: Albrecht Altdorfer, *Der hl. Nikolaus erscheint in Seenot*, 1508, Detail. (Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 55, Nr. 21).

Albrecht Altdorfer kreierte sein Monogramm ebenfalls wie ein Vexierbild, welches zwischen der Identifikation als Dürer und sich selbst wandelt und sich zuweilen in ein abstraktes Lineament auflöst. Der Regensburger Maler verknüpfte damit in seiner Kunst die Artikulation seiner Bemühung um die Selbstverortung in der künstlerischen Tradition Albrecht Dürers mit dem Anspruch auf sinnestäuschende Simulation des Lebens.

### Ambrosius Bosschaerts Blumenstillleben und Albrecht Dürer

Fast hundert Jahre nach der Schaffenszeit Albrecht Altdorfers griff der in Middelburg, einer Stadt in der nordniederländischen Provinz Zeeland, lebende Maler Ambrosius Bosschaert d.Ä. (1573–1621) ebenfalls auf das Dürer-Monogramm als Vorbild zur Erschaffung seines eigenen Signets zurück.<sup>73</sup> Das Täuschungspotenzial des Monogramms scheint auch im Falle des Niederländers der Hauptbeweggrund für die Imitation des berühmten „AD“-Kürzels gewesen zu sein. Bosschaert spezialisierte sich auf die seinerzeit höchst innovative Gattung des Blumenstilllebens, bei welchem der Effekt der augentäuschenden Naturwiedergabe zum eigenständigen künstlerischen Wert erhoben wurde. Neben Jan Brueghel d. Ä. gilt Ambrosius Bosschaert als einer der Begründer des autonomen Blumenstilllebens in den Niederlanden.<sup>74</sup> Tatsächlich setzte der Middelburger konsequent auf den Erfolg der neuen Bildgattung und malte in seiner Karriere fast ausschließlich Gefäße mit prächtigen, sie bekrönenden Bouquets.<sup>75</sup>

Das Bild *Blumenstrauß in Porzellanvase* aus der Gemäldesammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien bietet die charakteristischen Merkmale gemalter Blumenpracht aus der mittleren Schaffensphase von Ambrosius Bosschaert d.Ä. dar (Abb. 17).<sup>76</sup> Vor dunklem Hintergrund tritt eine blau-weiß bemalte Porzellanvase mit einem vergoldeten und ornamentierten Metallfuß hervor. Sie wird von einem mächtigen Blumenstrauß überragt. Abgesehen von einigen wenigen Knospen sind alle Blumen des Bouquets auf dem Höhepunkt ihrer Blüte gezeigt. Weiße Lilien, weiße und gelbe Narzissen, eine gefüllte Nelke und Rosen, rote und blaue Anemonen, weiße Maiglöckchen sowie mehrere Arten von Tulpen sind auf dem Bild identifizierbar. Die Extravaganz der dargebotenen Blumenauswahl betonen die Schachblumen sowie die blau-weiß gestreiften Akeleiblüten. Insekten wie gemusterte Schmetterlinge, eine behaarte Raupe, eine glänzende, schwarze Fliege und ein gelb-schwarz gestreiftes Käferchen verstärken den Eindruck der frisch und unvoreingenommen festgehaltenen Naturgaben eines botanischen Gartens.<sup>77</sup> Leicht verfällt man der Illusion einer zum äu-

bersten Grad getriebenen Naturtreue. Nicht nur die Pracht und Diversität der dargestellten Objekte, sondern ebenso die minutiöse malerische Ausführung der einzelnen Strukturen und Muster der Oberflächen verführen Augen und Geist zu einer Täuschung. Eine nähere Betrachtung des Wiener Bouquets zwingt jedoch zum Eingeständnis, dass das Gemälde Bosschaerts eine höchst artifizielle Konstruktion einer vermeintlichen Wirklichkeit darstellt. Ornamentartig arrangierte der Künstler die einzelnen Blumen und Pflanzen zu einem symmetrisch ausbalancierten Blumenstrauß, der trotz gewaltiger Größe und Fülle über einer deutlich zu kleinen Vase seine aufrechte Form bewahrt. Außerdem ist das Bouquet durch überproportional dargestellte Blüten dominiert, welche sich gegenseitig kaum überdecken.<sup>78</sup> Die illusionistische Wiedergabe der einzelnen Pflanzen lenkt davon ab, dass der Strauß keine Dreidimensionalität erahnen lässt und sich vielmehr flach vor einer dunklen Fläche darbietet.



Abb. 17: Ambrosius Bosschaert d.Ä., *Blumenstrauß in Porzellanvase*, 1609, Holz, 50,2 x 37,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. 547. (Wien/Essen 2002, *Das flämische Stillleben*, S. 293).

Ungeachtet seiner äußersten Artifizialität fordert Bosschaerts Blumenbild nachdrücklich den Effekt einer Naturillusion heraus. Ein Illusionsspiel scheint auf den ersten Blick ebenso Bosschaerts Monogramm „AB“ herbeizuführen, welches mit feinen und dunklen Linien an einer hellen Stelle in der linken unteren Ecke des Bildes aufgetragen wurde (Abb. 17a). In seiner Gesamtwirkung täuscht das Monogrammbild des Blumenmalers überzeugend das Dürer-Signet vor. Unter den breit gestellten Schenkeln des Kapitalbuchstaben „A“ platzierte der Künstler eine Majuskel „B“. Die Form des äußeren Monogrammbuchstabens „A“, dessen Schenkel und der Abschlussbalken durch kurze Querstriche gestupft sind, erinnert dezidiert an das Monogramm Albrecht Dürers. Die Nachdrücklichkeit der Allusion betont zusätzlich der mittlere Querbalken des „A“, welcher das „B“ genau in der Mitte durchschneidet, wodurch die Ähnlichkeit der unteren Rundung des „B“ mit einem „D“ akzentuiert wird.<sup>79</sup> Sobald man jedoch näher an das Gemälde herangeht und das Buchstabenkonstrukt konzentrierter betrachtet, schwindet der Täuschungseffekt und die Initialen Bosschaerts werden deutlich identifizierbar. Während die täuschende Wirkung des „AB“-Monogramms bei genauer Betrachtung des Blumenbildes entkräftigt wird, wird die Illusion der Naturtreue hingegen noch beeindruckender. Aus der Nähe bemerkt man erst die minutiös ausgeführten Details wie die feinen Adern auf den Kelchblättern der Blüten sowie die Augen und Füßchen der Schmetterlinge. Im Unterschied zu Albrecht Altdorfer machte Bosschaert die Spuren seiner Hand am Gemälde beinahe völlig unsichtbar, indem er die unzähligen, einzelnen Pinselstriche zu einer beinahe glatten Maloberfläche verschmelzen ließ. Durch die Fülle der Farbtupfer scheint er versucht zu haben, sein Blumenbild der wahrgenommenen und gefühlten Komplexität der Wirklichkeit möglichst anzunähern. Die provokante Dürer-Allusion des „AB“-Monogramms animiert damit zu einer Betrachtungsweise des Blumenbildes, welche die Raffinesse der malerischen Ausführung des detailreichen Stilllebens offenbart und so die künstlerische Virtuosität Ambrosius Bosschaerts zelebriert.<sup>80</sup>



Abb. 17a: Ambrosius Bosschaert d.Ä., *Blumenstrauß in Porzellanvase*, 1609, Detail. (Wien/Essen 2002, *Das flämische Stillleben*, S. 293).

Die Nachahmung des Dürer-Monogramms konzipierte Ambrosius Bosschaert nicht nur, um das Sehverhalten der Bildrezipienten aktiv zu beeinflussen. Das Monogramm des Blumenmalers verbildlicht ebenso sein künstlerisches Selbstverständnis, wonach seine Blumenstillleben aus der Kunst Albrecht Dürers herausgewachsen wären. Die Gestaltung des „AB“-Monogramms vermittelt den Eindruck, als ob der Stilllebenmaler zum Dürer-Signet nur einen zusätzlichen Kringel oberhalb des „D“ hinzugefügt und dieses dadurch zu einem „B“ weiterentwickelt hätte. Daraus liest sich eine programmatische Aussage des Malers, wonach seine Kunst auf dem Fundament Dürers aufbaut. Es ist allerdings höchst unwahrscheinlich, dass Ambrosius Bosschaert aus der Kunst Dürers tatsächlich Inspiration für seine Stillleben gewinnen konnte. Die meisten Naturstudien Albrecht Dürers sind in Erfassung und Präsentationsart der Natur von den Blumenvasen Bosschaerts weit entfernt.<sup>81</sup> Es ist auch fraglich, inwiefern die Naturstudien Dürers zu Beginn des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden bekannt gewesen sein dürften, da die meisten von ihnen zu jener Zeit bereits der Sammlung des Habsburger Kaisers Rudolf II. in Prag angehörten.<sup>82</sup> Außerdem weist die Durchbrechung der Datierung „[1]609“ durch das „AB“-Monogramm auf dem Wiener Gemälde darauf hin, dass auch Bosschaert das Werk Dürers hauptsächlich anhand der druckgrafischen Werke des Meisters kannte.<sup>83</sup> Im Unterschied zu Aldegrever,

Altdorfer und Hoffmann bezog sich Ambrosius Bosschaert in seiner Kunst offenbar nicht auf das Schaffen Albrecht Dürers, sondern viel mehr auf dessen Ruf und Status. Bereits zu Lebzeiten des Nürnbergers wurde der Künstler in den Niederlanden außerordentlich verehrt. Dürer selbst konnte das Ausmaß seines Ruhms erleben, als er in den Jahren 1520–1521 gemeinsam mit seiner Frau Agnes eine Reise in die Niederlande unternahm. Im Tagebuch seiner Reise beschrieb der Maler am Sonntag, dem 5. August 1520, einen festlichen Empfang, der zu seinen Ehren von den Antwerpener Malern organisiert wurde.<sup>84</sup> Nach dem Tod des Meisters erlosch sein Ruhm in den Niederlanden nicht. Karel van Mander inkludierte in sein erstmals im Jahr 1604 herausgegebenes *Schilder-Boeck* eine längere preisende Lebensbeschreibung Albrecht Dürers. Unter etlichen Details aus dem Leben Dürers und der Vorstellung einiger druckgrafischer und gemalter Werke des Meisters legte der Künstlerbiograf eine Geschichte dar, wonach Kaiser Maximilian I. einen Edelmann aus seinem Gefolge dazu aufgefordert hatte, Albrecht Dürer beim Malen als Stütze zu dienen.<sup>85</sup> Die Erzählung van Manders zeugt von einer regelrechten Mythologisierung der Person Albrecht Dürers um die Jahrhundertwende 1600.<sup>86</sup>

Im Middelburg des frühen 17. Jahrhunderts fand sich Ambrosius Bosschaert auf einem höchst regen und kompetitiven Kunstmarkt wieder, auf welchem er in doppelter Funktion als Maler und Kunsthändler aktiv war.<sup>87</sup> Die Spezialisierung auf die neuartige Bildgattung des Blumenstilllebens könnte daher vom Künstler bewusst als eine geschickte Durchsetzungsstrategie gewählt worden sein, mit welcher er und seine Familie sich in Middelburg langfristig eine Nische sichern konnten.<sup>88</sup> Jedoch empfand der Maler offensichtlich die Notwendigkeit, seine künstlerische Innovation in Bezug zu einer bewährten künstlerischen Tradition zu setzen.<sup>89</sup> Mittels der ostentativen Imitation des Dürer-Monogramms verknüpfte Bosschaert seine üppigen Blumensträuße mit dem makellosen Status und Ruf des berühmten Nürnberger Künstlers. Bosschaert bestimmte damit Albrecht Dürer zur Legitimationsinstanz seiner Blumenstillleben.

## Fazit: Marcantonio Raimondis Demut?

Albrecht Dürers charakteristisches Monogrammbild „AD“ verkörperte im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert sowohl das viel gepriesene Talent des Nürnberger Meisters als auch zugleich den Lebensimpuls seiner Kunst. Diese Eigenschaften machten das Namenskürzel zu einem nachahmungswürdigen Vorbild. Künstler wie Heinrich Aldegrever, Albrecht Altdorfer, Ambrosius Bosschaert d.Ä. und Hans Hoffmann ahmten auf ihren Werken das Dürersche Monogramm nach, um auf diese Weise ihre individuelle Auffassung von der Kunst auszudrücken. Heinrich Aldegrever versuchte mit der Imitation der „AD“-Monogrammform im eigenen Signetbild, den Anspruch auf die Rechtmäßigkeit seiner Dürer-Nachfolgerschaft zu artikulieren. Im Schaffen Albrecht Altdorfers wurde die Imitation des Dürer-Monogramms zum Bestandteil seiner Strategie, das schöpferische Verwandlungspotenzial seiner Kunst zu intensivieren und hervorzuheben. In Anlehnung an das Monogramm Albrecht Dürers konstruierte auch Ambrosius Bosschaert d.Ä. sein Signet und stattete es mit einer doppelten Funktion aus. Es wies seine außerordentliche Fähigkeit zur augentäuschenden Wiedergabe der Natur nach und inszenierte zugleich die neuartigen Blumenstillleben als Kunstwerke in der Tradition Albrecht Dürers. Ebenso verknüpfte Hans Hoffmann auf seinen Bildern die Imitation der Dürer-Monogramme mit der Nachahmung der Kunst und der Natur, wodurch er die Kapazität seiner Kunst zur Imitation grundsätzlich nachzuweisen suchte. Bei aller Divergenz der individuellen Motive, welche Künstler aus mehreren Generationen und aus unterschiedlichen Regionen zur Nachahmung des Dürer-Monogramms veranlasst hatten, weisen diese auch eine grundlegende Gemeinsamkeit auf. In allen vorgestellten Fällen wurde der Effekt der Täuschung genutzt, um über den Stellenwert und Inhalt des eigenen Kunstschaffens aufzuklären.

Auch der Bologneser Kupferstecher Marcantonio Raimondi (um 1480–1527/1534) referierte in seiner Kunstpraxis auf das Dürer-Monogramm.<sup>90</sup> Auf mehreren seiner Stiche nach Bildfindungen Dürers und Raffaels integrierte der Italiener ein Täfelchen

nach dem Vorbild des Dürerschen Monogramm-Trägers, ließ dieses jedoch ostentativ leer.<sup>91</sup> Raimondi scheint daher ein Gegenbeispiel zu seinen hier vorgestellten Kollegen zu bilden. Strebten Altdorfer, Aldegrever, Bosschaert und Hoffmann danach, zumindest kurzzeitig eine Illusion der Dürerschen Autorschaft zu erzeugen, scheint Raimondi darauf bedacht gewesen zu sein, eine Täuschung gezielt zu vermeiden. Folgt man darüber hinaus der Interpretation des leeren Täfelchens als Raimondis reflexiven Verweis auf den reproduzierenden Charakter seiner Kunst, erscheint die Selbstauffassung des Bologneser Kupferstechers geradezu wie ein Gegenstück zu den übrigen Imitatoren des Dürer-Monogramms.<sup>92</sup> Während jene durch die Nachahmung des wirkungsmächtigen „AD“-Signets Status und Wert ihrer Kunst zu steigern versuchten, scheint Raimondi mit dem leeren Täfelchen ein demütiges Eingeständnis des ideenlosen Charakters seiner künstlerischen Tätigkeit geliefert zu haben. Dieser Eindruck außergewöhnlicher Bescheidenheit erscheint jedoch verdächtig, wenn man bedenkt, dass der Kupferstecher zu Beginn seiner Karriere intensiv und ehrgeizig Holzschnitte Dürers samt „AD“-Monogramm täuschend ähnlich in Kupferstiche übersetzt hatte.<sup>93</sup> Im Kontext des ‚lebendigen‘ Dürer-Monogramms, welches viele Künstler zur Imitation herausforderte, bietet sich für Raimondis leeres Täfelchen, dessen einziger Zweck ursprünglich in der Darbietung der Künstlersignatur bestand, eine alternative Interpretation an. Die rabiate Entfernung des Monogrammzeichens wirkt wie ein bewusster Entkräftigungsversuch der übermächtigen Dürer-Präsenz.

## Endnoten

\* Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Bettina Uppenkamp für das lange Gespräch über das Konzept dieses Artikels, für die gemeinsame Betrachtung einiger hier vorgestellter Bildbeispiele sowie für die kritische Lektüre des Textes und wertvolle Kommentare.

1. Moritz Thausing verweist auf die Möglichkeit, dass Hoffmann neben anderen Nürnberger Kopisten als Fälscher Dürers agierte. Vgl. Moritz Thausing, *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876, S. 141-142. Der Heidelberger Kunsthistoriker Rudolf Alfred Peltzer (1875–1914) charakterisierte Hoffmanns Tätigkeit folgendermaßen: „Hauptvertreter jener süddeutschen Gruppe schwächerer Nachahmer u. Kopisten Dürers, die im Gegensatz zu dem herrschenden, nach Italien orientierten Manierismus eine seltsame ‚posthume Schule Dürers‘ (Thausing) bildeten.“ Siehe Art. *Hans Hoffmann* v. Rudolf Alfred Peltzer, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Ulrich Thieme/Felix Becker, Bd. 17, Leipzig 1924, S. 257-258. Stephan Beissel

- bezweifelte, dass Hoffmanns Nachahmungen in bewusster Täuschungsabsicht entstanden. Vgl. Stephan Beissel, *Gefälschte Kunstwerke*, Freiburg im Breisgau 1909, S. 95-96. Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat beurteilten Hoffmanns Nachahmungen nach Albrecht Dürer als Fälschungen im Auftrag der Familie Imhoff. Die Kunsthistoriker fassten die Tätigkeit Hoffmanns und anderer Dürer-Nachahmer seiner Zeit unter dem Begriff der „Dürer-Renaissance“ zusammen. Siehe Hans Tietze/Erika Tietze-Conrat, *Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahr 1505*, Augsburg 1928, S. 260. Hans Kauffmann sah in der Kopistentätigkeit Hoffmanns sowie anderer deutscher und niederländischer Künstler seiner Zeit den Ausdruck einer tiefen Verehrung Dürers. Die Möglichkeit einer betrügerischen Absicht beim Künstler zog der Kunsthistoriker nicht in Erwägung. Siehe Hans Kauffmann, *Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600*, in: *Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650 (Anzeiger des Germanischen National-Museums 1940 bis 1953)*, Berlin 1954, S. 18-60, insbes. S. 29-30. Angesichts der künstlerischen Qualität der Hoffmannschen Werke sah Frank Arnau keine Notwendigkeit in der Fälschertätigkeit für den Künstler: „In den Jahrzehnten nach Dürers Tod tauchten Nachahmungen von der Hand des Malers Hans Hoffmann [...] auf; dabei hätte er es nicht notwendig gehabt, zu fälschen, denn seine Originale waren vorzüglich.“ Siehe Frank Arnau, *Kunst der Fälscher und Fälscher der Kunst. Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten*, Düsseldorf 1959, S. 138. Für weitere Erwähnungen Hoffmanns im Zusammenhang mit Kunstfälschertum siehe hier Anm. 14.
- Im Leitartikel der ersten Ausgabe der *Zeitschrift für Kunst- und Antiquitäten-Sammler* (1883) wurde Kampf gegen Fälschungen zur Aufgabe der Publikation postuliert: „Zum Besten der gesamten Sammlerwelt wollen wir offenen Kampf gegen alle Fälschungen, die leider immer mehr und mehr um sich greifen und den ganzen Kunstmarkt bedrohen, aufnehmen und in unserem Briefkasten allen unseren Abonnenten zuverlässigste und kostenfreie Auskunft über alle einschlägigen Fragen erteilen.“ Siehe *An unsere Leser!*, in: *Zeitschrift für Kunst- und Antiquitäten-Sammler*, Band 1/1, 1883, S. 1-2. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erschienen auch die ersten Handbücher, die sich vorgenommen hatten, der Erkennung von Kunstfälschungen zu dienen. Siehe bspw. Paul Eudel, *Le Truquage. Altérations, Fraudes et Contrefaçons Dévoilées*, Paris 1882; Paul Eudel, *Die Fälscherkünste*, übers. v. Bruno Bucher, Leipzig 1885; Theodor von Frimmel, *Handbuch der Gemäldekunde*, Leipzig 1894; Otto Kurz, *Fakes. A Handbook for Collectors and Students*, New Haven 1948. Die zuletzt erschienenen Publikationen zur Geschichte des Kunstfälschertums, die auch die Frühe Neuzeit einbeziehen, sind: Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London 2011; Henry Keazor, *Täuschend echt. Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015.
  - Die Komposition *Zwei Eichhörnchen* wurde 1854 von Lord Northbrook aus der Sammlung Jolly de Bammeville erworben. Zuletzt wurde sie bei Christie's London, am 3. Juli 1990, als Lot 143 verkauft. Zur Zusammenfassung der Forschungsdiskussion über ein mögliches Vorbild Dürers siehe Fritz Koreny, *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, München 1985, S. 96.
  - Alle bekannten Tieraquarelle Albrecht Dürers zeigen ein isoliertes Naturobjekt ohne zusätzliche Attribute. Vgl. bspw. Albrecht Dürer, *Tote Blauracke*, 1512, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 27,4 x 19,8 cm (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 3133); Dürer, *Blaurackenflügel*, 1512, Aquarell und Deckfarben auf Pergament (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 4840); Dürer, *Löwe*, 1521, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 17,7 x 28,8 cm (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 3173), siehe auch Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 54, 84, 170, Nr. 10, 22, 58. Zu Dürers Tier- und Pflanzenaquarellen siehe Sebastian Killermann, *Albrecht Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 119)*, Straßburg 1910, Colin T. Eisler, *Dürer's Animals*, Washington, D.C. 1991, Elisabeth M. Trux, *Untersuchung zu den Tierstudien Albrecht Dürers*, Würzburg 1993.
  - Siehe bspw. *Hase inmitten von Blumen*, 1582, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 62,3 x 58 cm (Privatsammlung) und *Hase im Wald*, 1585, Öl auf Holz, 62,2 x 78,4 cm (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. 2001.12). Siehe dazu Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 144-145, Nr. 47; 148-149, Nr. 49.
  - Zur Provenienz der Zeichnung siehe Campbell Dodgson, *Hans Hoffmann – A Squirrel*, in: *Old Master Drawings*, Band 15 (Dez.), 1929, S. 50-51; Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 94-95, Nr. 27.
  - Christoph Gottlieb von Murr notierte in seinem Inventar der Praunschen Sammlung von 1797 ein Gemälde Hoffmanns mit der Darstellung einer Anbetung des Christuskindes durch die Heiligen Drei Könige, welches ebenfalls mit dem Jahr 1573 datiert ist: „HANNIS HOFMANN. Les trois Rois avec Marie et l'Enfant. En détrempe, sur toile. 1573.“ Siehe Christophe Theophile de Murr, *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*, Nürnberg 1797, S. 20, Nr. 162.
  - In der Inschrift auf dem *cartellino* in der rechten oberen Ecke des Gemäldes spricht die Porträtierte über sich selbst in erster Person: „Da man 1573 jar zall war ich Barbara Möringerin 32 Jar altt. vnd hatt diese gestaltt.“ Zum Gemälde siehe *Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums*, hg. v. Karl Voll/Heinz Braune, München 1908, Nr. 416; Matthias Weniger, *Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums Festung Rosenberg Kronach*, Petersberg 2014, S. 222-223, Nr. 83.
  - Vgl. dazu bspw. Nicolaus Neufchatel, *Porträt Ursula Ayrer*, 1568, Öl auf Leinwand, 87 x 69 cm (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Gm 1537), siehe in: Kurt Löcher, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Stuttgart 1997, S. 333-334. Zur Porträtkunst des Nicolaus Neufchatel siehe Rudolf Arthur Peltzer, *Nicolaus Neufchätel und seine Nürnberger Bildnisse*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Band N.F. 3, 1926, S. 187-231.
  - Zur Familie Imhoff siehe Christoph Freiherr von Imhoff, *Die Imhoff – Handelsherren und Kunstliebhaber*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Band 62, 1975, S. 1-42; Gerhard Seibold, *Die Imhoffsche Handelsgesellschaft in den Jahren 1579–1635*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Band 64, 1977, S. 201-215; Peter R. Jante, *Willibald Imhoff. Kunstfreund und Sammler* (Diss. Univ. Göttingen, 1985), Lüneburg 1986. Zur Kunstsammlung Willibald Imhoff d.Ä. und insbes. zum Konvolut von Dürer-Zeichnungen und seiner Erwerbsgeschichte siehe Hendrik Budde, *Das „Kunstmuseum“ des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff und die Tier- und Pflanzenstudien Albrecht Dürers und Hans Hoffmanns*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Band 82/83, 1986/1987, S. 213-241; Hendrik Budde, *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers*, Münster 1996.
  - Der Zeitraum für Hoffmanns Tätigkeit in der Imhoffschen Kunstammer ergibt sich durch die Datierungen auf seinen Zeichnungen, welche er nach Dürerschen Vorlagen kopiert und mit eigenem Monogramm und einem entsprechenden Datum versehen hatte. Die früheste Datierung findet sich auf dem Blatt *Hirchkäfer* (Kopie nach Dürer), 1574, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 9,7 x 9,4 cm (Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. 184), siehe in: Szilvia Bodnár, *Hans Hoffmanns Zeichnungen in Budapest*, in: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Band 32, 1986, S. 100, Nr. 19. Die späteste Datierung trägt die Zeichnung *Tote Blauracke* (Kopie nach Dürer), 1583, Aquarell und Deckfarben auf Papier (Cleveland (Ohio), Museum of Art, Inv. 46.217), siehe auch in: Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 56, Abb. 11.1.
  - Abgesehen von den Werken Hoffmanns, welche in der Anm. 12 genannt wurden, signierte der Künstler im Zeitraum 1574–1583 mit seinem eigenen Monogramm ebenso Werke wie bspw. *Löwe* und *Löwin* (Kopien nach Dürer), 1577, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 17,2 x 27,7 cm (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Norica 407/1534c und Norica 408/1534c); *Tote Libelle*, 1577 (siehe hier Anm. 19 und Abb. 5); *Bildnis des Bildhauers Baccio Bandinelli*, 1577, Federzeichnung, weiß gehöht, auf grau grundiertem Papier, 14,2 x 12 cm (Paris, Musée du Louvre, Inv. 18.896); *Zwei Eichhörnchen*, 1578 (siehe hier Anm. 4 und Abb. 1); *Junger Eber*, 1578, Aquarell und Deckfarben

- auf Pergament, 30 x 45,5 cm (Privatsammlung); *Kreuzspinne*, 1578, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 5,4 x 4,4 cm (Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. 175), *Pfingstrose*, 1580, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 22 x 17,1 cm (Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. 163); Affenpinscher, 1580, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 25,5 x 36 cm (New York, The Kasper Collection). Siehe Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 172-173, Nr. 59-60; Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, *Dessins de Dürer et de la Renaissance Germanique dans les collections publiques parisiennes*, hg. v. Emmanuelle Brugerolles, Paris 1991, 114-115, Nr. 109; London, British Museum, *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, hg. v. Giulia Bartrum, London 2002, S. 271, Nr. 225; Bodnár 1986, *Hans Hoffmanns Zeichnungen*, S. 103, Nr. 26, S. 102, Nr. 23; New York, The Morgan Library and Museum, *Mannerism and Modernism. The Kasper Collection of Drawings and Photographs*, hg. v. Jordan Bear, New York 2011, S. 110-111, Nr. 39.
13. Vgl. dazu Tietze/Tietze-Conrat 1928, *Der junge Dürer*, S. 256-257, 260 (siehe auch Anm. 2). Kurt Pilz argumentierte in seinem biografischen Artikel über Hans Hoffmann für das Interesse der Kunstsammler um 1600 an der Produktion von gefälschten Dürer-Werken. Vgl. Kurt Pilz, *Hans Hoffmann. Ein Nürnberger Dürer-Nachahmer aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Band 51, 1962, S. 244. Zuletzt erklärte auch Anja Grebe die Kopistenpraxis Hoffmanns aus der Perspektive der Sammelinteressen von Willibald Imhoff d.Ä. und des Kaufmanns Paulus II. Praun, welcher seinerseits eine beträchtliche Anzahl an Hoffmannschen Werken besaß. Vgl. Anja Grebe, *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013, S. 191-193. Andrea Bubenik äußerte ebenso die Vermutung, dass die Imhoffs mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Interesse an der Produktion von Fälschungen gehabt haben mochten. Vgl. Andrea Bubenik, *Reframing Albrecht Dürer. The Appropriation of Art, 1528-1700*, Farnham/Burlington 2013, S. 105. In meinem Vortrag auf der Tagung des Kunsthistorischen Forums Irsee und im anschließend publizierten Artikel im Tagungsband erklärte ich ebenfalls die „gefälschten“, „AD“-Monogramme Hans Hoffmanns durch ein spezifisches Auftragsverhältnis zwischen dem Künstler und der Familie Imhoff. Siehe Ksenija Tschetschik, *Monogramme Albrecht Dürers auf den Zeichnungen des Nürnberger Künstlers Hans Hoffmann. Fälschung oder Täuschung?*, in: *Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne (Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1)*, hg. v. Birgit Ulrike Münch/Andreas Tacke/Markwart Herzog/Sylvia Heudecker, Petersberg 2014, S. 41-51. Die nochmalige Auswertung der Quellen zu Sammelinteressen von Willibald und Hans Imhoff und eine tiefer greifende Analyse der Signaturen und der künstlerischen Tätigkeit Hans Hoffmanns brachten mich dazu, meine frühere Ansicht zu revidieren.
  14. Aus den Aufzeichnungen des Hans Hieronymus Imhoff wird ersichtlich, dass der Enkelsohn des Dürer-Sammlers sich mit der Kunstsammlung seines Großvaters nicht mehr gut auskannte. Siehe dazu Hans Hieronymus Imhoff, *Geheimbüchlein* (1633-1658) (aufbewahrt in Nürnberg, Stadtbibliothek, Amb 63, 4<sup>o</sup>), abgedruckt in: Erwin Rosenthal, *Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Band 49, 1929, S. 47-54.
  15. „Demanch warne ich hiemit meyne kinder, das sy sich nit lassen pereden, etliche stuck ausklauben zu lossen noch allein hinzugeben oder allein zu verkaufen.“ Siehe Willibald Imhoff d.Ä., *Inventar der Kunstsammlung von 1573* (aufbewahrt in Nürnberg, Stadtbibliothek, Amb. 66 4), abgedruckt in: Horst Pohl, *Willibald Imhoff, Enkel und Erbe Willibald Pirckheimers (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, Bd. 24)*, Nürnberg 1992, S. 71-91, hier S. 71.
  16. Hans Imhoff, *Theatrum virtutis honoris oder Tugendbüchlein*, Nürnberg 1606, S. 94.
  17. Eine wertneutrale Beurteilung der Täuschungskapazität der Hoffmannschen Dürer-Kopien bringt der Eintrag zu Hans Hoffmann aus dem Jahr 1660 vom Schreibmeister Andreas Gulden zum Ausdruck: „Hanns Hofmann, Maler / War ein fleissiger Maler in Miniatur und Gummifarben, copierte den Albrecht Dürer so fleissig nach, dass viel seiner Arbeit für die Dürerischen Originalien verhandelt worden, ist endlich zu Kaiser Rudolph kommen.“ Siehe Johann Neudörfer/Andreas Gulden, *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 10)*, hg. v. Georg Wolfgang Karl Lochner, Wien 1875, S. 198, Nr. 7.
  18. Erstmals publiziert in Bodnár 1986, *Hans Hoffmanns Zeichnungen*, S. 101, Nr. 21.
  19. Erstmals publiziert in ebd., S. 100-101, Nr. 20.
  20. Exemplarisch für die instrumentelle Nutzung der Signaturen siehe Gustav Pauli, *Dürers Monogramm*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 34-40. André Chastel initiierte die Forschung zu Künstlersignaturen, welche sich von der Betrachtung der Signaturen als bloßes Instrument der kritischen Werkzuschreibung abkehrte und sie nun als Darstellungsmittel der künstlerischen Reflexion ansah. Siehe André Chastel, *Signature et signe*, in: *Revue de l'Art*, Band 26, 1974, S. 8-13. Peter Cornelius Claussen beschäftigte sich in seinen Forschungen mit der Signierpraxis im Mittelalter, wodurch er die vermeintliche Selbstleugnung des Individuums im Mittelalter nachhaltig widerlegte. Siehe Peter Cornelius Claussen, *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, in: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, hg. v. Karl Clausberg, Gießen 1981, S. 7-35; Peter Cornelius Claussen, *Künstlerinschriften*, in: Köln, Schnütgen-Museum, *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, hg. v. Anton Legner, Bd. 1, Köln 1985, S. 187-230. Die Rolle der Künstlersignatur in der künstlerischen Selbstinszenierung und sozialen Statusbehauptung untersuchte Nicole Hegener am Beispiel des Bildhauers Baccio Bandinelli. Siehe Nicole Hegener, *„Divi Iacobi Eqves“. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München/Berlin 2008. Die letzten Beiträge zur Signatur-Forschung von der Antike bis zur Gegenwart erschienen im Tagungsband *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Nicole Hegener, Petersberg 2013.
  21. Vgl. Horst Bredekamp, *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Neufassung 2015*, Berlin 2015, insbes. S. 67-94. Zum gleichen Thema siehe auch Horst Bredekamp, *Die Ich-Werdung des Werkes im Mittelalter*, in: Hegener 2013, *Künstler-Signaturen*, S. 90-99. Zu den ‚selbstsprechenden‘ Signaturen vgl. auch Emil Ploss, *Der Inschriftentypus „N.N. me fecit“ und seine geschichtliche Entwicklung bis ins Mittelalter*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Band 77, 1958, S. 25-46.
  22. In Bezug auf Caravaggios Blut imitierende Signatur auf seinem Gemälde *Die Enthauptung des Johannes* (La Valletta, Kathedrale des Heiligen Johannes des Täufers) diskutierte Karin Gludovatz die Vermittler-Rolle der Signatur zwischen dem Betrachter und der Bild-Wirklichkeit. Die Kunsthistorikerin formuliert dazu: „Sie [die Signatur – K.T.H.] bleibt eben an der Schwelle zwischen Innen und Außen stehen, markiert eine Grenze, erschließt aber auch einen Übergang. Der Maler überbrückt die Schwelle zwischen Bild und Betrachter, indem er Schrift anbringt, die er als piktorales Element inszeniert [...]“. Siehe Karin Gludovatz, *Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild*, in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hg. v. Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer, München 2005, S. 313-328, hier S. 324. Zur Funktionsweise der Signaturen siehe auch Karin Gludovatz, *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011.
  23. Tobias Burg, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, Bd. 80)*, Dresden Univ. Diss. 2003, Berlin 2007, insbes. S. 321-377. Zur Funktionsweise der Künstlersignaturen in der venezianischen Malerei der Renaissance siehe Louisa C. Matthew, *The Painter's Presence. Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, in: *The Art Bulletin* 80/4, 1998, S. 616-648.
  24. Auf das Phänomen der Imitation des Dürermonogramms bei Altdorfer, Aldegrever, Adriaen de Vries und Ambrosius

- Bossaert verwies beiläufig Hans Kauffmann. Siehe Kauffmann 1954, *Dürer in der Kunst und im Kunsturteil*, S. 31.
25. Siehe dazu hier Anm. 53.
26. Zur Verehrung Dürers siehe Frankfurt am Main, Liebighaus Museum alter Plastik, *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, hg. v. Herbert Beck/Bernhard Decker, Frankfurt am Main 1980; Jan Białostocki, *Dürer and his Critics. 1500-1971. Chapters in the History of Ideas Including a Collection of Texts*, Baden-Baden 1986; London 2002, *Albrecht Dürer and his Legacy*; Grebe 2013, *Dürer*. Zur Rezeption Dürers südlich der Alpen siehe Rom, Palazzo del Quirinale, *Dürer e L'Italia*, hg. v. Kristina Herrmann Fiore, Mailand 2007.
27. Im Brief vom 7. Feb. 1506 beschwert sich Dürer bei seinem Freund Pirckheimer über italienische Maler in Venedig, die seine Werke nachgemacht und zugleich kritisiert hatten: „Jch hab vill guter frewnd vnder den Walhen, dy mich warnen, daz jch mit jren moleren nit es vnd trinck. Awch sind mir jr vill feind vnd machen mein ding in kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen. Noch schelten sy es vnd sagen, es sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut.“ Siehe *Dürer schriftlicher Nachlass*, hg. v. Hans Rupprich, Band 1, Berlin 1956, S. 43-44, Nr. 2. Negativ beurteilte Dürer ebenfalls die Nachahmung seiner druckgrafischen Blätter. So versah er seine im Jahr 1511 herausgebrachten Buchausgaben der Holzschnittfolgen *Apokalypse*, *Marienleben*, *Kleine Passion* und *Große Passion* mit jeweils gleich lautender, lateinischer Warnung an potenzielle Kopisten: „Gedruckt in Nürnberg durch den Maler Albrecht Dürer im Jahr des Herrn 1511. Wehe dir, Betrüger und Dieb fremder Arbeitsleistung und Einfällen, laß es dir nicht einfallen, deine dreisten Hände an diese Werke anzulegen! Denn laß dir sagen, daß uns das Privileg durch den ruhmreichsten Kaiser des Hl. römischen Reichs, Maximilian, erteilt ist, daß niemand in Nachschnitten diese Bilder drucken oder gedruckt innerhalb des Reichsgebiets verkaufen darf. Solltest du aber in Mißachtung oder aus verbrecherischer Habgier zuwiderhandeln, sei versichert, dass du nach Konfiskation deines Besitzes mit der schärfsten Strafe rechnen mußt.“ Siehe das Impressum in deutscher Übersetzung von Claudia Wiener, in: Anna Scherbaum, *Albrecht Dürers Marienleben. Form, Gestalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden 2004, S. 98-99. Weitere Literatur zu Dürers Umgang mit dem Urheberrecht: siehe hier Anm. 38.
28. Dürers Wertschätzung des Selbstporträts als Medium der künstlerischen Virtuosität wird auch in den schriftlichen Zeugnissen über ihn reflektiert. Vgl. dazu das Epigramm *De Cane eiusdem* von Konrad Celtis: „So glänzend führt Albrecht, das wunderbare Genie, seinen Pinsel, so glänzend wird seine Farbgebung, dass kürzlich, als er sich selbst malte und bereits sein ganzes Gesicht konterfeit war, sein Hund herbeilief. In der Annahme, sein Herrchen sei lebendig, schmiegte er sich an ihn und liebkoste ihn mit der Schnauze.“ Übersetzung von Jörg Robert, zitiert nach: Grebe 2013, *Dürer*, S. 119. Das Epigramm beabsichtigte Konrad Celtis mit seinem Buch *Libri Qvinque Epigrammatum* im Jahr 1502 herauszugeben, welches jedoch nie gedruckt wurde und als Prunkhandschrift überliefert ist. Die Geschichte von Dürers Selbstporträt und seinem Hund gab auch der Humanist Christoph Scheurl in seinem Buch *Libellus e laudibus Germaniae* (1508) wieder, wobei er den Bezug zum antiken Künstlerlob deutlicher machte. Vgl. *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, gesamm. und erläut. v. Heinz Lüdecke/Susanne Heiland, Berlin 1955, S. 19-20.
29. Die Inschrift in der oberen rechten Ecke des Blattes trug Dürer nachträglich mit grauer Tinte auf: „Dz hab ich aws eim spigell nach mir selbs kunterfet Im 1484 Jar do ich noch ein kint was / Albrecht Dürer“. Zum *Selbstporträt als Dreizehnjähriger* siehe Walter Koschatzky/Alice Strobl, *Die Dürer Zeichnungen der Albertina*, Wien/Salzburg 1971, Nr. 1, S. 114.
30. Zu integrierten Selbstbildnissen Dürers siehe Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, aus. d. Franz. v. Heinz Jatho, München 1998, S. 232-233.
31. Die Kenntnis vom Selbstporträt Dürers für Raffael überlieferte Giorgio Vasari in seinen *Vite* (1568): „Als durch diese und viele andere Werke der Ruf dieses vortrefflichen Künstlers [Raffael – K.T.H.] bis nach Frankreich und Flandern gedrungen war und der Deutsche Albrecht Dürer, ein wunderbarer Maler und als Kupferstecher Urheber wunderschöner Drucke, Raffael durch seine Werke tributpflichtig wurde, schickte er ihm ein Selbstporträt, das er mit Tempera auf einer feinen Leinwand ausgeführt hatte und das überall gleichmäßige und ohne Bleiweiß ausgeführte transparente Lichter zeigte, wo nicht stellenweise dunklere Aquarellfarben eingesetzt waren; und von Lichtern des Tuches hatte er die hellen Töne erhalten, etwas, das Raffael ganz wunderbar schien.“ Siehe Giorgio Vasari, *Das Leben des Raffael*, neu übers. v. Hanna Gründler/Victoria Lorini, komment. und hg. v. Hanna Gründler, Berlin<sup>3</sup> 2004, S. 61. Gemäß Vasari ging das Selbstporträt Dürers aus dem Nachlass Raffaels an seinen Schüler Giulio Romano über. Der Verbleib des Porträts ist heute unbekannt. Als Gegengabe schickte Raffael an Dürer einige Zeichnungen von seiner Hand. Eine von diesen Zeichnungen ist durch eine Notiz Dürers auf ihr heute identifizierbar. Vgl. Raffael, *Zwei Männerakte mit Kopfstudie*, Rötel, Metallstift, 40,3 x 28,3 cm (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 17575). Die Aufschrift Dürers auf dieser Zeichnung besagt: „1515 / Raffahell de Urbin der so hoch peim / popst geacht ist gewest hat der hat / dyse nackette bild gemacht vnd hat / sy dem albrecht durer gen nornberg / geschickt Im sein hand zw weisen“ (transkribiert von Christof Metzger). Man kann daher davon ausgehen, dass auch Dürers Selbstporträt die Funktion hatte, dem italienischen Kollegen „sein hand zw weisen“. Zu Raffaels Zeichnung aus dem Dürer-Besitz siehe Alice Kaplan, *Dürer's ‚Raphael‘ Drawing Reconsidered*, in: *Art Bulletin*, Band 56/1, 1974, S. 50-58; Arnold Nesselrath, *Raphael's Gift to Dürer*, in: *Master Drawings*, Band 31/4, 1993, S. 376-389.
32. Es bleibt ungewiss, ob die Medaille auf dem eigenhändigen Entwurf Dürers beruht. Sicher ist aber, dass Dürer für die Anfertigung seiner Medaille den Medailleur Hans Schwarz aus Augsburg selbst bezahlte. Vgl. dazu den Katalogeintrag von Bernhard Decker, in: Frankfurt am Main 1980, *Dürers Verwandlung*, S. 94-95, Nr. 44. Für Dürers Stellung zur Medaillenkunst siehe Matthias Mende, *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*, Nürnberg 1983, insbes. S. 37-46.
33. Joseph Leo Koerner zeigte, wie Dürer seine Selbstporträts zur Artikulation seiner Auffassung von der historischen Stellung seiner Kunst nutzte. Siehe Joseph Leo Koerner, *The Moment of the Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London 1993.
34. Die ligierte Form des Dürer-Monogramms enthält eine Anspielung auf seinen Namen. Der Name „Dürer“ entstammt dem Wort „Thür“. Die unter dem Querbalken der Majuskel „A“ platzierte Majuskel „D“ betont die Assoziation des Monogrammbildes mit einer Tür oder einem Tor. Vgl. dazu Philipp Fehl, *Dürer's Literal Presence in his Pictures. Reflections on his Signatures in the ‚Small Woodcut Passion‘*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 193.
35. Im Verlauf der 1480er und 1490er Jahre probierte Dürer verschiedene Schreibweisen seines Monogramms aus. Das erste Monogramm Dürers, bestehend aus den nebeneinander platzierten Buchstaben „A“ und „d“, trägt bereits die Federzeichnung *Thronende Maria mit dem Kind* (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 1). Gemäß der Datierung „1485“ fertigte Dürer die Zeichnung als Fünfzehnjähriger an. Vgl. dazu Fedja Anzelewsky/Hans Mielke, *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen (Die Zeichnungen Alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett)*, Berlin 1984, S. 7-8, Nr. 1. Die gleiche Schreibweise der Dürer-Signatur weist ebenso seine gezeichnete Kopie nach Andrea Mantegnas Kupferstich *Bacchanal mit Silen* auf, welche im Jahr 1494 entstand (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 3060). Ebenso bekannt ist die Schreibweise des Dürer-Monogramms mit den nebeneinander positionierten Majuskel-Buchstaben „A“ und „D“. Siehe dazu die Federzeichnung *Gesellschaft zu Pferde*, 1489, vgl. dazu Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, *Dürer-Zeit. Die Geschichte der Dürer-Sammlung in der Kunsthalle*

- Bremen, bearb. v. Anne Röver-Kann/Manu von Miller, Bremen/München 2012/2013, S. 28-31, Nr. 1. Das ligierte Dürer-Monogramm, welches aus der Majuskel „A“ und einer hineingeschobenen Minuskel „d“ besteht, taucht um 1495 bspw. auf dem Kupferstich *Die Heilige Familie mit der Libelle* auf. Vgl. Rainer Schoch/Matthias Mende/Anna Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 1, München 2001-2004, S. 29-31, Nr. 2. Zu den frühesten mit dem ligierten Monogramm „AD“ versehenen Werken Dürers gehört die Silberstiftzeichnung *Laute spielender Engel*, welche die Datierung „1497“ trägt (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 3877). Vgl. dazu Anzelewsky/Mielke 1984, *Dürer Zeichnungen*, S. 25, Nr. 21. Gustav Pauli bringt die Durchsetzung des ligierten Monogrammzeichens im Werke Dürers mit dem Ende seiner Gesellenwanderung und der Gründung einer eigenen Werkstatt in Verbindung. Vgl. Pauli 1927, *Dürers Monogramm*, S. 35.
36. Erste Veröffentlichung: Philipp Fehl, *Dürer's Signatures. The Artist as Witness*, in: *Continuum*, Band I/2, 1991, S. 3-34. Zweite und ergänzte Veröffentlichung: Fehl 1992, *Dürer's Literal Presence*, S. 191-244.
37. Siehe Ludwig Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845*, Göttingen 1995, S. 28-29; Wolfgang Schmid, *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500 (Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte*, Bd. 1), Trier 2003, insbes. S. 183-187; Grischka Petri, *Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung*, in: Münch/Tackel/Herzog/Heudecker 2014, *Fälschung – Plagiat – Kopie*, S. 52-69.
38. Die Bildfolge *Apokalypse* erschien sowohl ohne Text als auch durch einen lateinischen und deutschen Text begleitet. Die 15 Holzschnitte druckte Dürer auf eigene Kosten und vermutlich in seiner eigenen Druckerei. Vgl. dazu Peter Krüger, *Die Apokalypse*, in: Schoch/Mende/Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 59-69 und siehe auch ebd., S. 70-105, Nr. 112-126. Dürers durchgehend mittige Anbringung seines Monogramms auf den Holzschnitten der *Apokalypse*-Folge ähnelt noch der einheitlichen Signierweise Martin Schongauers. Zur Signierweise Schongauers siehe Markus Naß, *Stellung und Bedeutung des Monogramms Martin Schongauers in der Graphik des 15. Jahrhunderts*, in: *Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett (Bildhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 65/66), hg. v. Hartmut Krohm/Jan Nicolaisen, Berlin 1991, S. 48-62. Zu Dürers Holzschnittfolge *Marienleben* siehe Anna Scherbaum, *Das Marienleben*, in: Schoch/Mende/Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 214-223 und ebd., S. 226-279, Nr. 167-185; Anna Scherbaum, *Albrecht Dürers Marienleben. Form, Gestalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden 2004.
39. Siehe bspw. *Joachimsopfer wird vom Hohenpriester zurückgewiesen (Marienleben, 2)*, um 1504, 29,7 x 21,3 cm (Schoch/Mende/Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 226-227, Nr. 167). Hier ist das Monogrammtäfelchen unter dem Fuß Joachims platziert und an den Opfertisch angelehnt. Durch die Öse des quadratischen Täfelchens ist eine Schlinge eingefädelt, welche es zum potenziellen Aufhängen geeignet macht. Im Kontext der Imitation des Dürerschen Monogrammtäfelchens durch den Bologneser Kupferstecher Marcantonio Raimondi erkannte Anne Bloemacher im quadratischen Monogrammtäfelchen Dürers die charakteristischen Merkmale einer Wachtafel, welche seit dem Mittelalter zum Schreiben verwendet wurde. Solche Wachstäfelchen wurden vor allem von Künstlergesellen zum Üben im Zeichnen genutzt, da sie ein komplettes Wegwischen einer misslungenen Zeichnung erlaubten. Siehe mehr zu diesem Thema bei Anne Bloemacher, *Raffael und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Berlin/München 2016, S. 164-166.
40. Siehe bspw. *Die Geburt Christi (Marienleben, 10)*, 1502/1503, 29,5 x 21 cm (Schoch/Mende/Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 248-249, Nr. 175). Hier ist das Monogramm auf der oberen Fläche eines quadratischen Steins dargestellt und wirkt wie ein eingeritztes Relief.
41. Philipp Fehl interpretierte die Platzierung des Monogrammtäfelchens im *Verkündigungs-Holzschnitt* als Verweis auf Dürers Namen und formulierte dazu: „The tablet does not have what we call ‚a meaning‘ but rather it points a way, on a serpentine line of wit, if we want to walk it; it beckons us, as it beckoned Dürer himself when he looked for a suitable spot to place it, but it does not insist.“ Siehe Fehl 1992, *Dürer's Literal Presence*, S. 194.
42. Siehe zu Interpretationen der Dürer-Monogramme in seiner Holzschnittserie *Kleine Passion* Fehl 1992, *Dürer's Literal Presence*, S. 197-200.
43. Die Abfolgen von detailliert gestalteten Szenen in Dürers grafischen Serien bilden dynamische Sequenzen und vermitteln dadurch den Eindruck eines lebendigen Geschehens. Am stärksten ist dieser Eindruck in der Holzschnittserie *Kleine Passion*, welche (einschließlich Titelblatt) aus 37 Szenen besteht. Siehe dazu auch Erich Schneider, *Die Kleine Passion*, in: Schoch/Mende/Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 280-285 und ebd., S. 286-344, Nr. 186-222. Victor Stoichita zeigt am Beispiel des Holzschnitts *Mariä Verkündigung*, wie Dürer durch die Inszenierung seines Monogrammtäfelchens die Kapazität seiner Kunst, Natur zu erfassen, thematisierte. Siehe Victor I. Stoichita, *Nomi in cornice*, in: Winner 1992, *Der Künstler über sich*, S. 296-297.
44. In der Forschungsliteratur wird Heinrich Aldegrever häufig auch als Maler, Glasmaler, Goldschmied und Siegelschneider bezeichnet. In der Inschrift auf seinem *Selbstporträt von 1530* (Kupferstich) bezeichnet Aldegrever sich selbst als Maler: „ALDEGRVERS HEC EST PRAESENS PICTORIS IMAGO / HENRICI PROPRIAE QVAM GENVERE MANVS: / ANNO SVE AETATIS XXVIII.“. Siehe *Heinrich Aldegrever (The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, Bd. 3), hg. v. Holm Bevers/Ursula Mielke/Christiane Wiebel, Rotterdam 1998, S. 162-163, Nr. 188. Abgesehen von den über 300 bekannten Kupferstichen und Radierungen konnten jedoch keine weiteren Bildwerke anderer Kunstgattungen mit Sicherheit dem Künstler zugeschrieben werden. Zur Tätigkeit Aldegrevers als Maler siehe Rolf Fritz, *Heinrich Aldegrever als Maler*, Dortmund 1959. Zusammenfassend zur Diskussion über Aldegrevers Tätigkeit in verschiedenen Gebieten der Kunst siehe Art. *Aldegrever (Trippenmekker)*, *Heinrich*, v. Michael Heyder, in: *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, begr. v. Günter Meißner, Band 2, München/Leipzig 1992, S. 184-188.
45. Zu Beginn seiner kurz gefassten Biografie Heinrich Aldegrevers räumte der niederländische Künstlerbiograf Karel van Mander ein, dass seine Kenntnisse über das Leben dieses Künstlers gering seien. Nichtsdestotrotz formulierte van Mander eine Passage, die Aldegrevers persönliche Bekanntschaft mit Dürer voraussetzt: „In einer Kirche zu Nürnberg sind an einer Altartafel von Albrecht Dürer zwei Flügel von seiner [von Aldegrever – K.T.H.] Hand.“ Siehe *Das Leben des Malers und Stechers Aldegrever von Padeborn*, in: Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617*, v. Hanns Flerke, Wiesbaden 2000, S. 129.
46. Die ältere Forschung bezeichnete Aldegrever als Schüler Dürers. Siehe bspw. Ludwig Troß, *Aldegrever, Maler und Kupferstecher in der Stadt Soest*, in: *Westphalia. Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde Westphalens und Rheinlands*, Band 3, 1826, S. 4-7, Franz Josef Gehrken, *Heinrich Aldegrever, Maler und Kupferstecher, geboren zu Paderborn 1502 und gestorben zu Soest*, in: *Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Westphalens*, hg. v. Paul Wigand, Band 2, Abschnitt 3, 1838, S. 331-334, Franz Josef Gehrken, *Heinrich Aldegrever, Goldschmied, Maler, Kupferstecher und Prägschneider. Biographisch und kunsthistorisch*, in: *Westfälische Zeitschrift: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde*, Band 4, Abschnitt 5, 1841, S. 145-165. Das „enge Verhältnis“ der Kunst Aldegrevers zum Werk Albrecht Dürers bildete für Herbert Zschelletschky das Hauptargument für den Aufenthalt des westfälischen Kupferstechers in Nürnberg. Vgl. Herbert Zschelletschky, *Das graphische Werk Heinrich Aldegrevers. Ein Beitrag zu seinem Stil im Rahmen der deutschen Stilentwicklung*, Straßburg 1933, S. 23-25. Adolf Rosenberg argumentierte gegen

- die Annahme, dass Aldegrevener ein Schüler Albrecht Dürers war. Vgl. Adolf Rosenberg, *Die Maler der deutschen Renaissance unter dem Einflusse Dürers (Deutsche Kleinmeister)*, in: *Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1/VIII, Leipzig 1877, S. 51-56. Max Geisberg zweifelte den Wahrheitsgehalt der Anmerkung von Manders an und stand folglich dem vermuteten Lehraufenthalt Aldegreveners in Nürnberg kritisch gegenüber. Vgl. dazu Max Geisberg, *Heinrich Aldegrevener (Westfälische Kunsthefte*, Bd. IX), Dortmund 1939, S. 8. Zur Kritik an der Annahme einer Lehrzeit Aldegreveners bei Dürer siehe auch Fritz 1969, *Heinrich Aldegrevener*, S. 35-50. In der neueren Forschung wird die Ausbildung Aldegreveners in der Werkstatt Albrecht Dürers als eine Mutmaßung bezeichnet, welche dokumentarisch nicht belegt werden könne. Vgl. dazu *Introduction*, in: Bevers/Mielke/Wiebel 1998, *Heinrich Aldegrevener*, S. 11-12, Martin Knauer, *Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister*, Petersberg 2013, S. 42.
47. Zur Verbreitung der Druckgrafiken außerhalb der Orte ihrer Produktion siehe Christof Metzger, *Als die Bilder laufen lernten. Die Rolle der Druckgrafik als vermittelndes Medium*, in: Brügge, Groeningemuseum, *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, hg. v. Till-Holger Borchert, Brügge 2010, S. 104-111.
48. Aus der Urkunde *Zuversicht der Stadt Soest an die von Paderborn* (vom 29. Sept. 1545), welche für Heinrich Aldegrevener erstellt wurde, damit er das Erbe seiner verstorbenen Eltern antreten konnte, sind die Namen seiner Eltern Hermann Trippenmeker und Katharina Trippenmeker überliefert. Außerdem erfährt man aus dem Schreiben, dass sie Bürger der Stadt Paderborn waren, wodurch die Stadt auch als Geburtsort Aldegreveners gelten kann. Der Zuversichtsbrief befindet sich im Paderborner Stadtarchiv. Der Text ist abgedruckt in: Gehrken 1828, *Heinrich Aldegrevener*, S. 334.
49. Siehe Aldegrevener, *Jan van Leiden*, Kupferstich, 1536, 31,7 x 22,7 cm (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. K 15396) und *Bernt Knipperdolling*, Kupferstich, 1536, 31,8 x 22,6 cm (Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv. I, 133, 189). Siehe Bevers/Mielke/Wiebel 1998, *Heinrich Aldegrevener*, S. 144-155, Nr. 182-183. Genauer zu den Bildnissen der Wiedertäufer siehe Max Geisberg, *Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrevener. Eine ikonographische und numismatische Studie*, Straßburg 1907; Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, *Heinrich Aldegrevener und die Bildnisse der Wiedertäufer*, hg. v. Jochen Luckhardt, Münster 1985, insbes. S. 19-25.
50. Zum Soest des beginnenden 16. Jahrhunderts siehe Katalogtext von Angelika Lorenz, in: Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, *Heinrich Aldegrevener. Auswahlkatalog und Ausstellung mit Kupferstichen aus der Sammlung des Museums zu seinem 500. Geburtstag*, hg. v. Angelika Lorenz, Münster 2002, S. 10.
51. Zusammenfassend zu grafischen Einflussquellen für die Kunst Aldegreveners siehe *Introduction*, in: Bevers/Mielke/Wiebel 1998, *Heinrich Aldegrevener*, S. 13-15. Max Geisberg argumentierte für einen Aufenthalt Aldegreveners in den Niederlanden, wo der junge Künstler die wichtigsten Tendenzen der Kunst seiner Zeit kennengelernt haben könnte. Vgl. Geisberg 1939, *Heinrich Aldegrevener*, S. 8-9.
52. Max Geisberg ging davon aus, dass der Kupferstecher seinen Vaternamen Trippenmeker auf Aldegrevener wechselte, damit er seine Initialbuchstaben an die Schreibweise des Dürer-Monogramms anpassen konnte. Zugleich schloss der Kunsthistoriker die Möglichkeit einer betrügerischen Absicht seitens des Kupferstechers entschieden aus. Vgl. Geisberg 1939, *Heinrich Aldegrevener*, S. 6. Martin Knauer vermutete, dass Aldegrevener durch seine Anspielung auf das Dürer-Monogramm „den Verkauf seiner Kupferstiche anzuregen“ versuchte. Vgl. Martin Knauer, *Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs*, in: *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, hg. v. Karl Möseneder, Petersberg 2010, S. 14. Anja Grebe interpretierte Aldegreveners Nachahmung des Dürer-Monogramms ebenfalls als eine „verkaufsfördernde Maßnahme“. Vgl. Grebe 2013, *Dürer*, S. 198.
53. Interessanterweise ist die Verwechslungsgefahr des Aldegrevener-Monogramms mit dem Monogramm Albrecht Dürers in den Zeichnungen des westfälischen Kupferstechers noch höher. Die Zeichnungen dienten Aldegrevener zumeist als Vorlagen für seine Stiche. Daher bezeichnete der Künstler jene mit seinem Monogramm in seitenverkehrter Position. Das nach links gewandte „G“ sieht folglich auf den Zeichnungen des Kupferstechers einem „D“ noch ähnlicher. Vgl. dazu bspw. die sieben Vorzeichnungen zur Kupferstichfolge *Geschichte Ammons und Thamsars*, 1539/1540, siehe Otmar Plassmann, *Die Zeichnungen Heinrich Aldegreveners (Materialien zur Kunst-Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland*, Bd. 14), Marburg 1994, S. 40-51, Nr. 4-10.
54. Siehe Katalogbeitrag *Die Jungfrau mit dem Wickelkind* von Anna Scherbaum, in: Schoch/Mende/Scherbaum 2001, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 1, S. 226-227, Nr. 91.
55. Eine zierliche Marienfigur mit spielerisch geschwungenen Gewandfalten und schlanken Beinen, die sich unter ihrem Rock abzeichnen, findet sich erstmals in Dürers Kupferstich *Die Heilige Familie mit der Libelle* (um 1495, 23,7 x 18,6 cm). Siehe Schoch/Mende/Scherbaum 2001, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 1, S. 29-31, Nr. 2. Eine schlanke und grazile Madonna ist ebenso auf Dürers Kupferstich *Maria mit der Meerkatze* (um 1498, 18,9 x 12,2 cm) zu sehen. Siehe ebd., S. 70-71, Nr. 20. Der korpulentere Marientypus setzt sich in der Kunst Dürers seit der Mitte der 1510er Jahre durch. Vgl. dazu Dürer, *Maria mit dem Kinde am Baum* (Kupferstich, 1513, 11,8 x 7,5 cm) und *Maria mit dem Kind an einer Mauer* (Kupferstich, 1514, 14,7 x 10,1 cm), siehe ebd., S. 163-164, 187-188, Nr. 67, 73.
56. Das graphische Œuvre Aldegreveners weist noch weitere Variationen des Themas „Maria mit Kind“ auf. Diese Kupferstiche zeichnen sich durch einen mädchenhaften und korpulenten Typus der Gottesmutter und durch eine lebendige Beziehung zwischen Mutter und Kind aus. Siehe Bevers/Mielke/Wiebel 1998, *Heinrich Aldegrevener*, 68-70, Nr. 52-56.
57. In der Druckgrafik des 16. Jahrhunderts ahmte auch der Monogrammist AC, der in der Forschung zuweilen mit dem von Karel van Mander erwähnten Amsterdamer Maler Allaert Claesz (1508–um 1555) identifiziert wird, die Monogramme Dürers nach. Die Schreibweise des Monogramms „AC“ ist an das Dürersche „AD“ angelehnt, indem das große „A“ über einem „C“ ragt. Vgl. dazu Monogrammist AC (Allaert Claesz), *Die Verkündigung an Maria* (variierte Kopie nach Dürer), Kupferstich, 12,8 x 9,2 cm (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. 748-13), siehe Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, hg. v. Peter Strieder, München 1978, S. 127, Nr. 145. Kurioserweise kopierte Monogrammist AC auch Kupferstiche Heinrich Aldegreveners, so dass sein Monogramm gleichzeitig als eine Nachahmung des Aldegrevener-Monogramms interpretiert werden kann. Vgl. Monogrammist AC (Allaert Claesz), *Ornamentblatt* (Kopie nach Aldegrevener), Kupferstich, 8,4 x 6 cm (London, British Museum, Inv. E, 1.254). Zu Allaert Claesz siehe Art. *Claesz. (Claessen)*, *Allaert (Alart)* von Uta Römer, in: *AKL*, Band 19, S. 351-352. Südlich der Alpen gestaltete der aus Mantua stammende Grafiker Andrea Andreani, der sich auf die Anfertigung von Chiaroscuro-Holzschnitten spezialisierte, sein Monogramm „AA“ nach dem Vorbild des Dürer-Monogramms. Andreanis Holzschnitt nach dem *Porträt Albrecht Dürers* von Erhard Schön bezeugt des weiteren eine bewusste und programmatische Orientierung des Italieners am Nürnberger Künstler. Auf dem Holzschnitt bringt Andreani sowohl das Monogramm Dürers als auch sein eigenes Monogramm an, wobei er die Schreibweise der beiden Monogramme ostentativ einander angeschlossen. Vgl. Andrea Andreani, *Porträt Albrecht Dürers* (variierte Kopie nach Erhard Schön), 1588, Holzschnitt, 29,7 x 29,4 cm (London, British Museum, Inv. 1909, 0612.28), siehe dazu den Katalogeintrag von Giulia Bartrum, in: London 2002, *Albrecht Dürer and his Legacy*, S. 86-87, Nr. 13. Siehe zu Andrea

- Andreani Art. *Andreani, Andrea* von Pier Luigi Fantelli/Günter Meißner, in: *AKL*, Band 3, S. 570-571. In Anlehnung an Dürer gestaltete auch der italienische Medailleur Antonio Abondio (1538–1591) sein Monogramm auf der Plakette *Toilette der Venus* (Bronze, 9,2 x 7,1 cm (Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv. 9008). Die Plakette entstand am Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag. Abondio arrangierte die Erst- und Zweitbuchstaben seines Vor- und Nachnamens „AA“ und „NB“ in das Formmuster des Dürer-Monogramms. Zur Plakette siehe Katalogbeitrag, in: Frankfurt am Main 1980, *Dürers Verwandlung*, S. 142, Nr. 84; Katalogbeitrag von Rudolf-Alexander Schütte, in: Wien, Kunsthistorisches Museum, *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, 2 Bde., Freren 1988, S. 591, Kat.-Nr. 486. Der Bildhauer Adriaen de Vries (1556–1626) gestaltete ebenfalls sein Monogramm „AF“ in Form des Dürer-Monogramms. Auf dieses Signet scheint der Bildhauer in seiner Karriere allerdings nur wenige Male zurückgegriffen zu haben. Zwei vergoldete Bronzereliefs auf dem Sockel des Augsburger *Herkulesbrunnens* (1596–1601) tragen das charakteristische Monogramm. Das „AF“-Monogramm in Dürerscher Form findet sich ebenso auf der Fußplatte der Bronzeskulptur *Theseus und Antiope* (um 1600–1601, Windsor Castle, Royal Collection Trust, Inv. 57691). Siehe dazu Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, *Adriaen de Vries, 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, hg. v. Christoph Emmendorffer/Björn R. Kommer, Heidelberg 2000, S. 203-219, Nr. 8, S. 232-234, Nr. 12.
58. Eine der wenigen motivischen Übernahmen Altdorfers aus dem Werk Albrecht Dürers stellt die Federzeichnung *Falkenjägerin zu Pferd* (um 1507/1508) dar. Allerdings ist die Altdorfersche Zeichnung keine Kopie, sondern bildet viel mehr eine Paraphrase nach dem Dürerschen Holzschnitt *Ritter und Landknecht* (um 1496). Vgl. dazu Magdalena Bushart, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, München/Berlin 2004, S. 57-60. Trotz der wenigen Beispiele unmittelbarer Dürer-Rezeption im Werk Altdorfers wurde in der kunsthistorischen Forschung oft der eigentümliche Wert des Regensburger Malers aus seiner Inbezugsetzung mit dem Schaffen Dürers abgeleitet. Siehe Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer Zeichnungen. Gesamtausgabe*, München 1952, S. 25-27; Hans Mielke, *Einleitung*, in: Berlin, Kupferstichkabinett und Regensburg, Museen der Stadt Regensburg, *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, hg. v. Hans Mielke, Berlin 1988, S. 9-17. Für einen kritischen Überblick über die Altdorfer-Forschung im 20. Jahrhundert sowie für neue Ansätze zur Kunst des Regensburgers siehe Bushart 2004, *Sehen und Erkennen*; Thomas Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500 (Kunstwissenschaftliche Studien*, Bd. 115), München/Berlin 2004; siehe auch Essays, in: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 17), hg. v. Christoph Wagner/Oliver Jehle, Regensburg 2012; Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape (revised & expanded second edition)*, London 2014.
59. Karl Oettinger verfasste die einzige umfassende Studie zu Altdorfer-Monogrammen. Obwohl der Wiener Kunsthistoriker die Schreibweise der „AA“-Monogramme und der Datierungen äußerst sorgfältig analysierte, merkte er nur beiläufig die Ähnlichkeiten in der Gestaltung der Dürer- und der Altdorfer-Monogramme an. Vgl. Karl Oettinger, *Datum und Signatur bei Wolf Huber und Albrecht Altdorfer. Zur Beschriftungskritik der Donauschulzeichnungen (Erlanger Forschungen*, Bd. 8), Erlangen 1957, S. 43. Magdalena Bushart erklärte die Ähnlichkeit zwischen den Altdorfer- und den Dürer-Monogrammen mit der Bestrebung des Regensburgers, „seine eigene Position mit der Dürers zu vergleichen“. Allerdings wies die Kunsthistorikerin anhand der vermeintlichen, integrierten Selbstporträts des Künstlers darauf hin, dass Altdorfers Selbstdarstellung in seinen Gemälden im Unterschied zu Dürer von Demut geprägt sei. Vgl. Bushart 2004, *Sehen und Erkennen*, S. 67-73. Zuletzt sah Guido Messling in Altdorfers Referenz auf das Dürer-Monogramm das „ausgeprägte künstlerische Selbstverständnis“ des Regensburgers verkörpert. Vgl. Messling, *Anarchist und Apelles? Altdorfer und der deutsche Humanismus*, in: Frankfurt am Main, Städel Museum und Liebieghaus Skulpturensammlung, Wien, Kunsthistorisches Museum, *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, hg. v. Stefan Roller/Jochen Sander, Frankfurt am Main/München 2014, S. 22.
60. Hans Mielke identifizierte die beiden Frauengestalten auf der Zeichnung als die Göttinnen des Friedens (Pax) und des Krieges (Minerva), welche die Attribute des friedlichen Daseins in Form einer Vase mit Früchten stützen. Vgl. Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 32, Nr. 5. In ihrem Katalogbeitrag interpretierte Katrin Dyballa zuletzt die beiden Frauen als Verkörperung der Muse Euterpe und der Siegesgöttin Victoria. Vgl. dazu Frankfurt/Wien 2014, *Fantastische Welten*, S. 176, Nr. 95.
61. Das charakteristische Täfelchen als Träger des Dürerschen Monogramms taucht bereits auf den Holzschnitten des Meisters aus der Zeit um 1500 auf. Vgl. dazu Albrecht Dürer, *Der kleine Kalvarienberg*, um 1503/1504, Holzschnitt, 21,3 x 14,5 cm und ders., *Der heilige Christophorus mit dem Vogelzug*, um 1503/1504, Holzschnitt, 21 x 14 cm, siehe Schoch/Mende/Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 119-120, Nr. 131, S. 123-125. Das Monogramm ist ein Attribut der Dürerschen Druckgrafiken und kommt daher sonst nur auf Dürers Vorzeichnungen für Holzschnitte oder Kupferstiche vor. Siehe bspw. Albrecht Dürer, *Heimsuchung* (Vorzeichnung zu einem Holzschnitt aus der Bildfolge *Marientleben*), Federzeichnung auf Papier, 25,5 x 20,7 cm (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 3078), siehe auch Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, Bd. 2, New York 1974, S. 734-735. Mehr zum Monogrammtäfelchen Dürers siehe hier im Abschnitt *Albrecht Dürers Erschaffung des ‚lebenden‘ Monogramms*.
62. Albrecht Altdorfer, *Simson und Delila*, 1506, Federzeichnung, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, 17,1 x 12,2 cm (New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1906, Inv. 06.1051.2), siehe auch Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 28-29, Nr. 2; Albrecht Altdorfer, *Hexensabbat*, 1506, Federzeichnung, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, 18 x 12,5 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 18.867), siehe auch ebd., S. 34-35, Nr. 7. Das Altdorfer-Monogramm „AA(D)“ und die Datierung „1506“ finden sich auf den Zeichnungen aus New York und Paris jeweils in der linken unteren Ecke des Blattes. Der Anbringungsort der Monogramme weist ähnlich wie in der Zeichnung aus Berlin eine Bezugnahme auf Dürer auf. In beiden Fällen gestaltete der Künstler sein Monogramm als eine Aufschrift auf einem kleinen, aufrecht stehenden Steinblock.
63. Es wurde vermutet, dass die kleinen „D“-Zeichen, die zuweilen allerdings auch als ein „O“ gedeutet werden, eine spätere Hinzufügung der Sammler darstellen. Diese Deutung wurde allerdings bereits von Karl Oettinger angezweifelt. Weder kann man den drei Blättern eine gemeinsame Provenienz nachweisen, noch kann man anhand der Tinte die Mitwirkung einer fremden Hand an den Zeichnungen festmachen. Siehe dazu Oettinger 1957, *Datum und Signatur*, S. 47-48. Hans Mielke folgte den Gedanken Oettingers und interpretierte den kleinen Kringel unter dem inneren „A“ als ein „O“. Im winzigen „O“ sah der Kunsthistoriker den Verweis auf den italienisierten Namen des Künstlers „Alberto Altdorfo“ und betrachtete es damit als Argument für eine von der Forschung seit Langem vermutete Italienreise des Künstlers. Vgl. dazu Katalogbeiträge von Hans Mielke, in: Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 28, 32, Nr. 2, Nr. 5. Zuletzt machte Katrin Dyballa im Katalogbeitrag zur Berliner Zeichnung *Euterpe und Victoria (Pax und Minerva)* folgenden Vermerk: „ein „D“ zwischen den Schenkeln des ‚A‘ von späterer Hand“. Vgl. Frankfurt/Wien 2014, *Fantastische Welten*, S. 176, Nr. 95. Der Katalogtext führt jedoch keine Erläuterung zu dieser Behauptung an. Selbst aus äußerster Nähe lässt sich auf dem Berliner Blatt der Einsatz einer anderen Tinte als auf dem Rest des Blattes nicht feststellen. Dies vermerkte bereits Hans Mielke in seinem Katalogbeitrag von 1988: „Eingehende Betrachtung des Originals, auch bei beträchtlicher Vergrößerung, spricht für eigenhändigen Eintrag des Kringels durch den Zeichner.“ Siehe Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 32, Nr. 5. Ebenso lässt sich die Mitwirkung einer

- fremden Hand auf den Altdorfer-Monogrammen der Zeichnung aus New York und Paris nicht feststellen. Viel eher kann man den miniaturhaften Charakter des winzigen „D“ mit Altdorfers Ausführung von kleinen Elementen auf seinen Zeichnungen wie bspw. Augen und anderer Gesichtspartien vergleichen.
64. Grundsätzlich bildete die Rezeption der Werke anderer Künstler einen wichtigen Bestandteil im künstlerischen Schaffen Albrecht Altdorfers. Die Zeichnungen, Malereien und druckgrafischen Kompositionen des Regensburgers bezeugen seine Kenntnis der Werke Lucas Cranachs und Hans Burgkmairs. Siehe dazu Bushart 2004, *Sehen und Erkennen*, S. 55-67. Außerdem rezipierte Altdorfer die druckgrafischen Kompositionen Andrea Mantegnas und Jacopo de' Barbaris. Bspw. zeigte Hans Mielke die Verwandtschaft zwischen Mantegnas Stich *Tanzende Museen* und der Zeichnung *Euterpe und Victoria (Pax und Minerva)* auf. Vgl. Hans Mielke, Katalogbeitrag, in: Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 32, Nr. 5.
65. Interessanterweise taucht das von Dürer entlehnte Monogrammtäfelchen mit den Initialen „AA“ nochmals auf Altdorfers Zeichnung *Berglandschaft mit Kopfweiden* (um 1511, Federzeichnung, 14,1 x 19,6 cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv. HZ 2518) auf. Damit verkündet die wohl zeichnerisch und kompositorisch kühnste Landschaftszeichnung Altdorfers einen eindringlichen Bezug zu Albrecht Dürer. Siehe Frankfurt/Wien 2014, *Fantastische Welten*, S. 122-123, Nr. 54.
66. Siehe den Katalogtext von Peter Krüger, in: Schoch/Mende/Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 94-96, Nr. 122. Zu Dürers Holzschnittfolge *Apokalypse* siehe hier Anm. 39.
67. Magdalena Bushart und Guido Messling verweisen ebenfalls darauf, dass Altdorfers zeichnerischer Stil sich unter dem Einfluss der Druckgrafik Albrecht Dürers herausbildete. Vgl. Bushart 2004, *Sehen und Erkennen*, S. 55; Messling, *Anarchist und Apelles?*, in: Frankfurt/Wien 2014, *Fantastische Welten*, S. 22-23.
68. Vgl. dazu Jacobus de Voragine, *Die Legenda Aurea*, aus dem Lat. übers. und hg. v. Richard Benz, Heidelberg/Köln<sup>9</sup> 1979, S. 28.
69. Auf den meisten Zeichnungen Altdorfers finden sich abstrakte Linienstrichmotive, die schwer einem Gegenstand oder einer atmosphärischen Erscheinung zugeordnet werden können. Siehe bspw. Albrecht Altdorfer, *Christus in der Vorhölle*, 1512, Federzeichnung, weiß gehöht, auf dunkelbraun grundiertem Papier, 19,5 x 14,7 cm (Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Parker 269), siehe auch Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 140-141, Nr. 66. Auf diesem Blatt sind mehrere lose, hängende, geschwungene und gewundene, weiße und schwarze ‚Linienfäden‘ im mittleren Bereich der hochformatigen Zeichnung zu sehen.
70. Zum Natur-Konzept Altdorfers siehe Fedja Anzelewski, *Albrecht Altdorfer und das Problem der Donauschule*, in: Paris, Centre Culturel du Marais, *Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst*, hg. v. Jacqueline Guillaud/Maurice Guillaud, Paris 1984, S. 18-21.
71. Zu abstrakten, spiralförmigen Signet-Motiven als Verkörperung des Metamorphose-Prinzips in Kunst und Natur (bspw. bei Albrecht Dürer, Hendrick Goltzius und Maria Sibylle Merian) siehe Friedrich Teja Bach, *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996; Horst Bredekamp, *Das Prinzip der Metamorphosen und die Theorie der Evolution*, in: *Jahrbuch / Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (vormals Preußische Akademie der Wissenschaften)*, Berlin 2008/2009, S. 214-215
72. Altdorfer reflektierte auch auf anderen Zeichnungen die Freizügigkeit seiner Linien in seinem Monogramm, so dass das Namenskürzel oft als abstrakter Bestandteil der Bildkomposition verkannt zu werden droht. Siehe bspw. Albrecht Altdorfer, *Venus strafft Amor*, 1508, Federzeichnung, 9,7 x 6,6 cm (Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 4184), siehe auch Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 56-57, Nr. 22.
73. Ambrosius Bosschaert d.Ä. wurde in Antwerpen geboren, musste jedoch nach der Eroberung der Stadt durch die Truppen des Herzogs Alessandro Farnese im Jahr 1585 die Stadt verlassen. Zur Biografie Ambrosius Bosschaerts siehe Laurens Johannes Bol, *The Bosschaert Dynasty. Painters of Flowers and Fruit*, übers. v. A. M. de Bruins-Cousins, Leigh-on-Sea 1960, Erika Gemar-Koeltzsch, *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Band 2, Lingen 1995, S. 159. Zuletzt ging Daniëlle Lokin im Kontext der Biografie von Balthasar van der Ast, des Schülers und Schwagers von Ambrosius Bosschaert, auf das Leben seines Lehrers ein, siehe Daniëlle Lokin, *Balthasar van der Ast. Eine Lebensbeschreibung*, in: Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum und Gotha, Herzogliches Museum, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, *Die Stilleben des Balthasar van der Ast (1593/94–1657)*, hg. v. Sarvenaz Ayooghi/Sylvia Böhmer/Timo Trümper, Petersberg 2016, S. 21-43.
74. Zu den Vorformen des Blumenstilllebens gehört Hans Memlings Darstellung einer Majolika-Vase mit Lilien, Iris und Akeleien auf der Rückseite des Porträts eines männlichen Stifters. Siehe Hans Memling, *Blumen in einer Vase*, um 1485, Öl auf Holz, 29,2 x 22,5 cm (Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. 284.b (1939.1.b)). Eine ähnliche Blumenauswahl findet sich jeweils auf zwei hochformatigen Gemälden des westfälischen Malers Ludger Tom Ring d.J., welche ebenfalls eine Vase mit Blumen als Hauptmotiv aufweisen. Vgl. Ludger Tom Ring d.J., *Vase mit Lilien und Iris* sowie *Vase mit Schwertlilien und Iris*, 1562, Öl auf Holz, 63,8 x 26,6 cm (Münster, Museum für Kunst und Kultur Inv. 82 WKV und 83 WKV). Diese Vorläufer des Blumenstilllebens sind noch von der mariologischen Symbolik der dargestellten Blumen dominiert. Die Vorformen des Blumenstilllebens finden sich ebenso im Bereich der Miniaturmalerei. Vgl. bspw. Georg Hoefnagel, *Blumenstrauß*, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 16,1 x 12 cm (Oxford, Ashmolean Museum, Inv. LO 137.1). Siehe Katalogbeitrag von Karl Schütz, in: Wien, Kunsthistorisches Museum und Essen, Kulturstiftung Ruhr, *Das flämische Stilleben 1550–1680*, hg. v. Wilfried Seipel, Wien 2002, S. 74-75, Nr. 17. Mehr zum Thema der Geburt des autonomen Blumenstilllebens bei Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, übers. v. Christina Hedström/Gerald Taylor, London 1956, S. 12-14, 42-97; Sam Segal, *Introduction*, in: Osaka, Natio Museum of Art/Tokyo, Station Gallery, *Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*, hg. v. Sam Segal, Amstelveen 1990, S. 13-72. Jan Brueghel d.Ä. und Ambrosius Bosschaert scheinen simultan, an zwei verschiedenen Orten, die Gattung des Blumenbildes auf den Höhepunkt der Eigenständigkeit getrieben zu haben. Zur Diskussion darüber, wem die Vorreiterrolle gebühre, siehe zuletzt Karolein De Clippel/David van der Linden, *The Genesis of the Netherlandish Flower Piece*, in: *Simiolus*, Band 38 (1/2), 2015/2016, S. 73-86.
75. Obwohl Ambrosius Bosschaert bereits im Jahr 1593 als Mitglied der Middelburger Lukasgilde erwähnt wurde, stammt das früheste bekannte Gemälde von seiner Hand aus dem Jahr 1605. Siehe Ambrosius Bosschaert d.Ä., *Blumenstück*, 1605 (Privatsammlung), siehe De Clippel/van der Linden 2015/2016, *The Genesis*, S. 76, Abb. 3. Das Gemälde weist bereits die charakteristische, auf Dürer referierende Form des „AB“-Monogramms auf.
76. Siehe dazu Bol 1960, *The Bosschaert Dynasty*, S. 60, Nr. 10, und den Katalogbeitrag von Klaus Ertz, in: Wien/Essen 2002, *Das flämische Stilleben*, S. 292-293, Nr. 98. Die Tochter des Ambrosius Bosschaert, Maria Bosschaert, bezeichnete in der von ihr verfassten Familiengeschichte (1645/1650) die Tätigkeit ihres Vaters folgendermaßen: „treffelick schilder van blommen en van fruytatie“ („ein vortrefflicher Maler von Blumen- und Fruchtstücken“). Das niederländische Dokument und die deutsche Übersetzung abgedruckt in: Lokin, *Balthasar van der Ast*, in: Aachen/Gotha 2016, *Das Stilleben*, S. 42-43.
77. Die Anlage und Pflege von botanischen Gärten gehörte zu den beliebtesten Beschäftigungen der bürgerlichen Elite der Stadt Middelburg im 17. Jahrhundert. Grundsätzlich werden häufig die Popularität der botanischen Erkundungen und der hohe Wert mancher Blumen und Gewächse als Grund für die Entstehung des Blumenstilllebens angesehen. Siehe dazu Bol 1960, *The Bosschaert Dynasty*, S. 15-18. In ihrer Studie zu Jacques de Gheyn II, der ebenfalls zu den Begründern der Bildgattung des Blumenstilllebens zählt, zeigte Claudia Swan den Zusammenhang zwischen der naturkundlichen Wissensdokumentation und der Entwicklung von Naturminiaturen und

- Stilleben auf. Siehe Claudia Swan, *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565–1629)*, Cambridge/New York 2005, insbes. S. 29–120.
78. Die Künstlichkeit des dargestellten Bouquets wird ebenfalls durch die Tatsache verdeutlicht, dass die in einer Vase präsentierten Blumen in Wirklichkeit nie zur gleichen Zeit zur vollen Blüte kommen.
79. Ingvar Bergström kannte auch ein Blumenstilleben des Malers Anthony Claesz. I (1592–1635/1636), welches mit einem Monogramm „AC“ (1616) signiert war. Dieses Monogramm imitierte ebenso die Form des Dürer-Monogramms, indem das „C“ in das „A“ eingeschlossen war. Es könnte allerdings sein, dass das „AC“-Monogramm in diesem Fall ebenso auf das Bosschaert-Monogramm anspielte. Ähnlich wie beim Bosschaert-Signet ist beim „AC“-Kürzel das „C“ vom Querbalken des „A“ genau in der Mitte durchschnitten. Vgl. dazu Ingvar Bergström 1956, *Dutch Still-Life*, S. 95–96, Abb. 86. Sam Segal schrieb das von Bergström erwähnte Stilleben seinem Sohn bzw. Namensvetter Anthony Claesz II (1607/1608–um 1649) zu. Siehe Sam Segal, *Tulips by Anthony Claesz. 56 Seventeenth Century Watercolour Drawings by Anthony Claesz (ca. 1607/1608–1649)*, Maastricht 1987.
80. Klaus Ertz erklärt die Allusion des Signets Ambrosius Bosschaerts auf das Dürersche Monogramm mit dem „von Albrecht Dürer vorgetragenen extremen Bezug auf naturnahe Darstellung“. Siehe Klaus Ertz, in: Wien/Essen 2002, *Das flämische Stilleben*, S. 292, Nr. 98.
81. Mit dem Werk Albrecht Dürers werden einzelne Pflanzenstudien assoziiert, die viel eher den Charakter von nahen Naturaufnahmen als von künstlich arrangierten Schnittblumen aufweisen. Siehe bspw. *Akelei*, 1526, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 35,6 x 28,7 cm (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 3182); *Die Große Ranunkel*, 1526, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 29,9 x 21,7 cm (Providence, Museum of Art, Inv. 38053), siehe zu diesen und anderen Pflanzenstudien aus dem Umkreis Albrecht Dürers: Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 198–201, Nr. 68–69.
82. Siehe dazu Koschatzky/Strobl 1971, *Die Dürer Zeichnungen*, S. 5–110.
83. Die Spaltung der Datierung durch das „AD“-Monogramm ist nur für einige druckgrafische Werke Dürers charakteristisch. Vgl. bspw. dazu Albrecht Dürer, *Heilige Dreifaltigkeit*, 1511, Holzschnitt, 38,9 x 28,2 cm. Siehe Schoch/Mende/Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 366–367, Nr. 231. Auf dem Holzschnitt ist das „AD“-Zeichen zwischen die Zahlen „15“ und „11“ eingeschoben. Karel van Mander bezeugt außerdem, dass zu seiner Zeit in den Niederlanden die Wertschätzung von Albrecht Dürer hauptsächlich auf der Kenntnis seiner druckgrafischen Werke beruhte. Der Künstlerbiograf beginnt seine Lebensbeschreibung Albrecht Dürers mit der Vorstellung einiger grafischer Werke des Meisters. Er schließt seine Ausführung mit folgendem Satz ab: „Ich brauche nicht alle seine so kunstreichen Kupferstiche und Holzschnitte besonders aufzuzählen, sind sie doch unter Künstlern und Kunstfreunden hinreichend bekannt.“ Siehe Van Mander (1617) 2000, *Das Leben*, S. 56.
84. „Und am sonntag, was auf Sanct Oswald tag, da luden mich die mahler auff ihr stuben mit meinem weib vnd magd, und hetten alle ding mit silber geschier und andern köstlichen geziehr und über köstlich essen. Es waren auch ihre weiber alle da. Und do ich zu tisch geführt ward, do stund das volck auf beeden seuten, als führet man einen grosen herren. Es waren auch unter ihnen gar trefflich personen von namen, die sich all mit tieffen naigen auf das allerdemütigste gegen mir erzeugten. Und sie sagten, sie wolten alles das thun, als viel möglich, was sie westen, das mir lieb were.“ Siehe Rupprich 1956, *Dürer*, Bd. 1, S. 151.
85. „Denn unter anderm wird erzählt, daß Maximilian ihn [Albrecht Dürer –K.T.H.] eine große Zeichnung auf einer Mauer entwerfen ließ, Albrecht aber nicht hoch genug reichen konnte, worauf der Kaiser sofort einem der anwesenden Edelleute gebot, sich auf die Erde zu legen, damit Albrecht auf ihm stehend seine Zeichnung vollenden könne. Worauf der Edelmann dem Kaiser mit allem Respekt zu bedenken gab, daß es eine Erniedrigung und Beschimpfung des adeligen Standes bedeute, sich von einem Maler also mit Füßen treten lassen zu müssen. Der Kaiser antwortete aber, daß Albrecht edel und noch mehr als ein Edelmann sei um seiner hervorragenden Kunst willen, und daß er wohl aus einem Bauern oder sonst einem Menschen von geringer Herkunft einen Edelmann, aber nicht aus einem Edelmann einen solchen Künstler machen könne.“ Siehe Van Mander (1617) 2000, *Das Leben*, S. 57.
86. Zu Dürers Verehrung und Rezeption in den Niederlanden siehe Juliane von Fircks, *Zwischen Nürnberg und Antwerpen. Zur wechselseitigen Wahrnehmung deutscher und niederländischer Künstler in der Dürerzeit*, in: Brügge 2010, *Van Eyck bis Dürer*, S. 82–93; Grebe 2013, *Dürer*, S. 199–201.
87. Zu Bosschaerts Tätigkeit als Kunsthändler siehe Bol 1960, *The Bosschaert Dynasty*, S. 26–29. Seit 1602 wurde Middelburg außerdem zum zweitwichtigsten Standort der Vereinigten Ostindischen Kompanie und damit zu einem Ort, wo kostbare außereuropäische Kunst- und Naturraritäten verkauft und gesammelt wurden. Auf diese Weise konkurrierte Bosschaert mit seinen Gemälden auch gegen jedwede Art von exotischen Objekten, welche in den Kunstkammern seiner Zeit Platz fanden.
88. Ambrosius Bosschaert d.Ä. war der erste Blumenmaler in Middelburg. Zugleich wurde er auch zum Begründer einer Dynastie von Malern, die hauptsächlich aus seinen Familienmitgliedern bestand, welche sich auf die Bildgattung des Blumenstillebens spezialisierten. Zuletzt dazu Aachen/Gotha 2016, *Das Stilleben*.
89. In der Hierarchie der Bildgattungen stand die Historienmalerei zu Beginn des 17. Jahrhunderts nach wie vor über allen anderen bildlichen Motiven und Aufgaben. Zur Stellung des Stillebens in der niederländischen Kunstilliteratur seit dem frühen 17. Jahrhundert vgl. Guido Jansen, „On the Lowest Level“. *The Status of the Still Life in the Netherlandish Art Literature of the Seventeenth Century*, in: Amsterdam, Rijksmuseum/Zwolle, The Cleveland Museum of Art, *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, hg. v. Alan Chong/Wouter Kloek, Zwolle 1999, S. 50–57.
90. Zu Biografie von Marcantonio Raimondi siehe Giorgio Vasari, *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, in: Ders., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Bd. 5,1, Florenz 1967, S. 395–442. Für die deutsche Übersetzung siehe Giorgio Vasari, *Marcantonio von Bologna und andere Kupferstecher*, in: Ders., *Die Lebensbeschreibungen der berühmten Architekten, Bildhauer und Maler*, hg. und übers. v. Georg Gronau/Adolf Gottschewsky, Bd. 4, Straßburg 1910, S. 544–587.
91. Die leeren Täfelchen integrierte Raimondi in alle seine Stiche nach der Holzschnittserie Albrecht Dürers *Kleine Passion*, obwohl Dürer sein Monogramm nicht auf jedem Blatt dieser Bildfolge auf ein Täfelchen anbrachte. Vgl. dazu bspw. Raimondi, *Christus vor Annas* (Kopie nach Dürer), Kupferstich, 12,5 x 9,8 cm (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. DG1971/474), siehe dazu auch hier Abb. 11. Beispiele für leere Täfelchen auf den Kupferstichen Raimondis nach den Bildfindungen Raffaels sind *Madonna auf Wolken*, um 1511–1516, Kupferstich, 25,5 x 17,6; *Abendmahl*, um 1512–1516, Kupferstich, 28,5 x 43,2 cm; *Triumph der Galathea*, um 1514–1520, Kupferstich, 40,7 x 28,9 cm (Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. DG1970/293; DG1970/277; DG1971/360), siehe auch Lawrence, The Spencer Museum of Art, The University of Kansas und Chapel Hill, The Auckland Art Museum, The University of North Carolina, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, hg. v. Innis H. Shoemaker, Lawrence 1981, S. 114–115, 116–117, 122–124, Nr. 29–30, Nr. 33.
92. Elizabeth Broun sah in den leeren Täfelchen die Absicht Raimondis, seine Stiche als Kopien zu kennzeichnen. Vgl. dazu Elizabeth Broun, *The Portable Raphael*, in: Lawrence/Chapel Hill 1981, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, S. 20–46, insbes. S. 22. David Landau und Peter Parshall äußerten die Vermutung, dass Raimondi seine Stiche mit leeren Täfelchen versah, um sie später zu signieren. Siehe David Landau/Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470–1550*, New Haven/London 1994, S. 142–146. Die leeren Täfelchen auf Raimondis Kopien

nach der Dürerschen Holzschnittfolge *Kleine Passion* interpretierte Lisa Pon als „inside joke to knowing connoisseurs and a trap for unwary dilettantes“. Siehe mehr dazu bei Lisa Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven 2004, S. 68-73. Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier folgten zuletzt dem Interpretationsversuch von Innis H. Shoemaker und sahen in leeren Täfelchen den Verweis auf die gesamte Werkstatt Raimondis. Vgl. Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600*, München 2009, S. 82. Zuletzt beschäftigte sich Anne Bloemacher eingehend mit den leeren Monogrammtäfelchen auf den Stichen Marcantonio Raimondis, dabei betrachtete die Autorin die eigentümliche Signierweise vorrangig im Kontext der Zusammenarbeit Raimondis mit Raffael. Siehe Anne Bloemacher, *Marcantonio Raimondi and Raphael. The Engraver's 'Empty Tablet Signature' as a Plurivalent Sign*, in: *Chicago Art Journal*, Band 18, 2008, S. 20-41; Bloemacher 2016, *Raffael und Raimondi*, S. 153-182.

93. Gemäß Vasari gelang es Marcantonio Raimondi, Holzschnitte Dürers täuschend ähnlich in der Technik des Kupferstichs wiederzugeben. Die Meisterschaft der Kopien Raimondis dürfte Albrecht Dürer erzürnt haben, so dass der Meister nach Venedig reiste, um vor der Signoria den Bologneser zu verklagen. Der Nürnberger dürfte dabei lediglich erwirkt haben, dass die Nutzung des Dürer-Monogramms Raimondi untersagt wurde. Siehe Vasari, *Marcantonio von Bologna*, in: Vasari 1910, *Die Lebensbeschreibungen*, Bd. 4, S. 551-552. Der Wahrheitsgehalt des Berichts von Vasari wird in der Forschung angezweifelt. Vgl. dazu zuletzt Petri 2014, *Der Fall Dürer vs. Raimondi*, in: Münch/Tacke/Herzog/Heudecker 2014, *Fälschung – Plagiat – Kopie*, S. 52-69. Raimondis Kupferstichkopien nach der Dürerschen Holzschnittfolge *Marienleben* belegen, dass der Bologneser Kupferstecher die Holzschnitte Dürers tatsächlich meisterhaft nachstach und dabei das „AD“-Kürzel übernahm. Selbst wenn Vasaris Bericht vom Verbot der Nutzung des Dürerschen Monogramms stimmen sollte, reicht dieser allerdings nicht aus, um als Erklärung für Raimondis Konzipierung des leeren Täfelchens zu dienen.

## Bibliographie

Albrecht Altdorfer. *Kunst als zweite Natur (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 17)*, hg. v. Christoph Wagner/Oliver Jehle, Regensburg 2012.

*Allgemeines Künstlerlexikon, Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, begr. v. Günter Meißner, 99 Bde., München/Leipzig 1991–2017.

*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Ulrich Thieme/Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.

*An unsere Leser!*, in: *Zeitschrift für Kunst- und Antiquitäten-Sammler*, Band 1/1, 1883, S. 1-2.

Anzelewski, Fedja: *Albrecht Altdorfer und das Problem der Donauschule*, in: Paris, Centre Culturel du Marais, *Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst*, hg. v. Jacqueline Guillaud/Maurice Guillaud, Paris 1984, S. 10-47.

Anzelewsky, Fedja/Mielke, Hans: *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen (Die Zeichnungen Alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett)*, Berlin 1984.

Amau, Frank: *Kunst der Fälscher und Fälscher der Kunst. Dreitausend Jahre Betrug mit Antiquitäten*, Düsseldorf 1959.

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, *Adriaen de Vries, 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, hg. v. Christoph Emmendorfer/Björn R. Kommer, Heidelberg 2000.

Bach, Friedrich Teja: *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*, Berlin 1996.

Beissel, Stephan: *Gefälschte Kunstwerke*, Freiburg im Breisgau 1909.

Bergström, Ingvar: *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, übers. v. Christina Hedström/Gerald Taylor, London 1956.

Berlin, Kupferstichkabinett und Museen der Stadt Regensburg, *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, hg. v. Hans Mielke, Berlin 1988.

Berlin, Kupferstichkabinett und Regensburg, Museen der Stadt Regensburg, *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, hg. v. Hans Mielke, Berlin 1988.

Bialostocki, Jan: *Dürer and His Critics. 1500–1971. Chapters in the History of Ideas Including a Collection of Texts*, Baden-Baden 1986.

Bloemacher, Anne: *Marcantonio Raimondi and Raphael. The Engraver's 'Empty Tablet Signature' as a Plurivalent Sign*, in: *Chicago Art Journal*, Band 18, 2008, S. 20-41.

Bloemacher, Anne: *Raffael und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Berlin/München 2016.

Bodnár, Szilvia: *Hans Hoffmanns Zeichnungen in Budapest*, in: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Band 32, 1986, S. 73-121.

Bol, Laurens Johannes: *The Bosschaert Dynasty. Painters of Flowers and Fruits*, übers. v. A. M. de Bruins-Cousins, Leigh-on-Sea 1960.

Bredenkamp, Horst: *Das Prinzip der Metamorphosen und die Theorie der Evolution*, in: *Jahrbuch/Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (vormals Preußische Akademie der Wissenschaften)*, Berlin 2008/2009, S. 209-247.

Bredenkamp, Horst: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Neufassung 2015*, Berlin 2015.

Bredenkamp, Horst: *Die Ich-Werdung des Werkes im Mittelalter*, in: *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Nicole Hegener, Petersberg 2013, S. 90-99.

Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, *Dürer-Zeit. Die Geschichte der Dürer-Sammlung in der Kunsthalle Bremen*, bearb. v. Anne Röver-Kann/Manu von Miller, Bremen/München 2012/2013.

Broun, Elizabeth: *The Portable Raphael*, in: Lawrence, The Spencer Museum of Art, The University of Kansas und Chapel Hill, The Auckland Art Museum, The University of North Carolina, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, hg. v. Innis H. Shoemaker, Lawrence 1981, S. 20-46.

Bubenik, Andrea: *Reframing Albrecht Dürer. The Appropriation of Art, 1528–1700*, Farnham/Burlington 2013.

Budde, Hendrik: *Das „Kunstabuch“ des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff und die Tier- und Pflanzenstudien Albrecht Dürers und Hans Hoffmanns*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Band 82/83, 1986/1987, S. 213-241.

Budde, Hendrik: *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers*, Münster 1996.

Burg, Tobias: *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, Bd. 80)*, Dresden Univ. Diss. 2003, Berlin 2007.

Bushart, Magdalena: *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, München/Berlin 2004.

- Campbell Dodgson, *Hans Hoffmann – A Squirrel*, in: *Old Master Drawings*, Band 15 (Dez.), 1929, S. 50-51.
- Chastel, André: *Signature e signe*, in: *Revue de l'Art*, Band 26, 1974, S. 8-13.
- Claussen, Peter Cornelius: *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, in: *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, hg. v. Karl Clausberg, Gießen 1981, S. 7-35.
- Claussen, Peter Cornelius: *Künstlerinschriften*, in: Köln, Schnütgen-Museum, *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, hg. v. Anton Legner, Bd. 1, Köln 1985, S. 187-230.
- Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, hg. v. Alexander Dückers, Berlin 1994.
- De Clippel, Karolein/Van der Linden, David: *The Genesis of the Netherlandish Flower Piece*, in: *Simiolus*, Band 38 Heft 1/2, 2015/2016, S. 73-86.
- De Voragine, Jacobus: *Die Legenda Aurea*, aus dem Lat. übers. und hg. v. Richard Benz, Heidelberg/Köln<sup>9</sup> 1979.
- Dürer, Schriftlicher Nachlass*, hg. v. Hans Rupprich, 3 Bde., Berlin 1956-1969.
- Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, gesamm. und erläut. v. Heinz Lüdecke/Susanne Heiland, Berlin 1955.
- Eisler, Colin T.: *Dürer's Animals*, Washington, D.C. 1991.
- Eudel, Paul: *Die Fälscherkünste*, übers. v. B.? Bucher, Leipzig 1885.
- Eudel, Paul: *Le Truquage. Altérations, Fraudes et Contrefaçons Dévoilées*, Paris 1882.
- Fehl, Philipp: *Dürer's Literal Presence in His Pictures. Reflections on His Signatures in the 'Small Woodcut Passion'*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 191-244.
- Fehl, Philipp: *Dürer's Signatures. The Artist as Witness*, in: *Continuum*, Band 1/2, 1991, S. 3-34.
- Frankfurt am Main, Liebieghaus Museum alter Plastik, *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, hg. v. Herbert Beck/Bernhard Decker, Frankfurt am Main 1980.
- Frankfurt am Main, Städel Museum und Liebieghaus Skulpturensammlung, Wien, Kunsthistorisches Museum, *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, hg. v. Stefan Roller/Jochen Sander, Frankfurt am Main/München 2014.
- Freiherr von Imhoff, Christoph: *Die Imhoff – Handelsherren und Kunstliebhaber*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Band 62, 1975, S. 1-42.
- Fritz, Rolf: *Heinrich Aldegrever als Maler*, Dortmund 1959.
- Gehrken, Franz Josef: *Heinrich Aldegrever, Goldschmied, Maler, Kupferstecher und Prä?schneider. Biographisch und kunsthistorisch*, in: *Westfälische Zeitschrift: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde*, Band 4, Abschnitt 5, 1841, S. 145-165.
- Gehrken, Franz Josef: *Heinrich Aldegrever, Maler und Kupferstecher, geboren zu Paderborn 1502 und gestorben zu Soest*, in: *Archiv für Geschichte und Altertumskunde Westphalens*, hg. v. Paul Wigand, Band 2, Abschnitt 3, 1828, S. 331-334.
- Geisberg, Max: *Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie*, Straßburg 1907.
- Geisberg, Max: *Heinrich Aldegrever (Westfälische Kunsthefte, Bd. IX)*, Dortmund 1939.
- Gemar-Koeltzsch, Erika: *Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, 3 Bde., Lingen 1995.
- Gieseke, Ludwig: *Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845*, Göttingen 1995.
- Gludovatz, Karin: *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011.
- Gludovatz, Karin: *Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild*, in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hg. v. Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer, München 2005, S. 313-328.
- Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob: *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600*, München 2009.
- Grebe, Anja: *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013.
- Hegener, Nicole: *'Divi Iacobi Eqves'. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München/Berlin 2008.
- Heinrich Aldegrever (The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700, Bd. 3)*, hg. v. Holm Bevers/Ursula Mielke/Christiane Wiebel, Rotterdam 1998.
- Imhoff, Hans: *Theatrum virtutis honoris oder Tugendbüchlein*, Nürnberg 1606.
- Jansen, Guido: *„On the Lowest Level“. The Status of the Still Life in the Netherlandish Art Literature of the Seventeenth Century*, in: Amsterdam, Rijksmuseum/Zwolle, The Cleveland Museum of Art, *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, hg. v. Alan Chong/Wouter Kloek, Zwolle 1999, S. 50-57.
- Jante, Peter R.: *Willibald Imhoff. Kunstfreund und Sammler* (Diss. Univ. Göttingen, 1985), Lüneburg 1986.
- Kaplan, Alice: *Dürer's 'Raphael' Drawing Reconsidered*, in: *Art Bulletin*, Band 56 Heft 1, 1974, S. 50-58.
- Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums*, hg. v. Karl Voll/Heinz Braune, München 1908.
- Kauffmann, Hans: *Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600*, in: *Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650 (Anzeiger des Germanischen National-Museums 1940 bis 1953)*, Berlin 1954, S. 18-60.
- Keazor, Henry: *Täuschend echt. Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015.
- Killermann, Sebastian: *Albrecht Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 119)*, Straßburg 1910.
- Knauer, Martin: *Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister*, Petersberg 2013.
- Knauer, Martin: *Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs*, in: *Zwischen Dürer und Raffael. Graphikserien Nürnberger Kleinmeister*, hg. v. Karl Möseneder, Petersberg 2010, S. 9-16.
- Koerner, Joseph Leo: *The Moment of the Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London 1993.

- Koreny, Fritz: *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*, München 1985.
- Koschatzky, Walter/Strobl, Alice: *Die Dürer Zeichnungen der Albertina*, Wien/Salzburg 1971.
- Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Nicole Hegener, Petersberg 2013.
- Kurz, Otto: *Fakes. A Handbook for Collectors and Students*, New Haven 1948.
- Landau, David/ Parshall, Peter: *The Renaissance Print, 1470–1550*, New Haven/London 1994.
- Lawrence, The Spencer Museum of Art, The University of Kansas und Chapel Hill, The Auckland Art Museum, The University of North Carolina, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, hg. v. Innis H. Shoemaker, Lawrence 1981.
- Lenain, Thierry: *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London 2011.
- Löcher, Kurt: *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Stuttgart 1997.
- Lokin, Daniëlle: *Balthasar van der Ast. Eine Lebensbeschreibung*, in: Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum und Gotha, Herzogliches Museum, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, *Die Stilleben des Balthasar van der Ast (1593/94–1657)*, hg. v. Sarvenaz Ayooghi/Sylvia Böhmer/Timo Trümper, Petersberg 2016, S. 21–43.
- London, British Museum, *Albrecht Dürer and His Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, hg. v. Giulia Bartrum, London 2002.
- Matthew, Louisa C.: *The Painter's Presence. Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, in: *The Art Bulletin*, Band 80 Heft 4, 1998, S. 616–648.
- Mende, Matthias: *Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer*, Nürnberg 1983.
- Messling, Guido: *Anarchist und Apelles? Altdorfer und der deutsche Humanismus*, in: Frankfurt am Main, Städel Museum und Liebieghaus Skulpturensammlung, Wien, Kunsthistorisches Museum, *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, hg. v. Stefan Roller/Jochen Sander, Frankfurt am Main/München 2014, S. 21–25.
- Metzger, Christof: *Als die Bilder laufen lernten. Die Rolle der Druckgrafik als vermittelndes Medium*, in: Brügge, Groeningemuseum, *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, hg. v. Till-Holger Borchert, Brügge 2010, S. 104–111.
- Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, *Heinrich Aldegrever und die Bildnisse der Wiedertäufer*, hg. v. Jochen Luckhardt, Münster 1985.
- Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, *Heinrich Aldegrever. Auswahlkatalog und Ausstellung mit Kupferstichen aus der Sammlung des Westfälischen Landesmuseums Münster zu seinem 500. Geburtstag*, hg. v. Angelika Lorenz, Münster 2002.
- Naß, Markus: *Stellung und Bedeutung des Monogramms Martin Schongauer in der Graphik des 15. Jahrhunderts*, in: *Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett (Bildhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 65/66), hg. v. Hartmut Krohm/Jan Nicolaisen, Berlin 1991, S. 48–62.
- Nesselrath, Arnold: *Raphael's Gift to Dürer*, in: *Master Drawings*, Band 31/4, 1993, S. 376–389.
- Neudörfer, Johann/Gulden, Andreas: *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 10), hg. v. Georg Wolfgang Karl Lochner, Wien 1875.
- New York, The Morgan Library and Museum, *Mannerism and Modernism. The Kasper Collection of Drawings and Photographs*, hg. v. Jordan Bear, New York 2011.
- Noll, Thomas: *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500 (Kunstwissenschaftliche Studien*, Bd. 115), München/Berlin 2004.
- Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*, hg. v. Peter Strieder, München 1978.
- Oettinger, Karl: *Datum und Signatur bei Wolf Huber und Albrecht Altdorfer. Zur Beschriftungskritik der Donauschulzeichnungen (Erlanger Forschungen*, Bd. 8), Erlangen 1957.
- Osaka, Nabio Museum of Art/Tokyo, Station Gallery, *Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*, hg. v. Sam Segal, Amstelveen 1990.
- Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, *Dessins de Dürer et de la Renaissance Germanique dans les collections publiques parisiennes*, hg. v. Emmanuelle Brugerolles, Paris 1991.
- Pauli, Gustav: *Dürers Monogramm*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 34–40.
- Peltzer, Rudolf Arthur: *Nicolas Neufchâtel und seine Nürnberger Bildnisse*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Band N.F. 3, 1926, S. 187–231.
- Petri, Grischka: *Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung*, in: *Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne (Kunsthistorisches Forum Irsee*, Bd. 1), hg. v. Birgit Ulrike Münch/Andreas Tacke/Markwart Herzog/Sylvia Heudecker, Petersberg 2014, S. 52–69.
- Pilz, Kurt: *Hans Hoffmann. Ein Nürnberger Dürer-Nachahmer aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Band 51, 1962, S. 236–271.
- Plassmann, Otmar: *Die Zeichnungen Heinrich Aldegrevers (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland*, Bd. 14), Marburg 1994.
- Ploss, Emil: *Der Inschriftentypus „N.N. me fecit“ und seine geschichtliche Entwicklung bis ins Mittelalter*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Band 77, 1958, S. 25–46.
- Pohl, Horst: *Willibald Imhoff, Enkel und Erbe Willibald Pirckheimers (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg*, Bd. 24), Nürnberg 1992.
- Pon, Lisa: *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven 2004.
- Rom, Palazzo del Quirinale, *Dürer e l'Italia*, hg. v. Kristina Herrmann Fiore, Mailand 2007.
- Rosenberg, Adolf: *Die Maler der deutschen Renaissance unter dem Einflusse Dürers (Deutsche Kleinmeister)*, in: *Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1/VIII, Leipzig 1877, S. 1–56.
- Rosenthal, Erwin: *Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Band 49, 1929, S. 1–54.

Scherbaum, Anna: *Albrecht Dürers Marienleben. Form, Gestalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden 2004.

Schmid, Wolfgang: *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500 (Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte, Bd. 1)*, Trier 2003.

Schoch, Rainer/Mende, Matthias/Scherbaum, Anna: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk* (Bd. 1: *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*, Bd. 2: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, Bd. 3: *Buchillustrationen*), München 2001-2004.

Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer; Amberg, Stadtmuseum, *Dürer, die Kunst aus der Natur zu „reysenn“*. *Welt, Natur und Raum in der Druckgraphik, Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung Otto Schäfer II*, hg. v. Erich Schneider, Schweinfurt 1997.

Segal, Sam: *Tulips by Anthony Claesz. 56 Seventeenth Century Watercolour Drawings by Anthony Claesz (ca. 1607/1608–1649)*, Maastricht 1987.

Seibold, Gerhard: *Die Imhoffsche Handelsgesellschaft in den Jahren 1579–1635*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Band 64, 1977, S. 201-215.

Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, aus. d. Franz. v. Heinz Jatho, München 1998.

Stoichita, Victor I.: *Nomi in cornice*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 293-315.

Strauss, Walter L.: *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 4 Bde., New York 1974.

Swan, Claudia: *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565–1629)*, Cambridge/New York 2005.

Thausing, Moritz: *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876.

Theophile de Murr, Christophe: *Description du Cabinet de Monsieur Paul de Praun a Nuremberg*, Nürnberg 1797.

Tietze, Hans/Tietze-Conrat, Erika: *Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahr 1505*, Augsburg 1928.

Troß, Ludwig: *Aldegrevener, Maler und Kupferstecher in der Stadt Soest*, in: *Westphalia: Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde Westphalens und Rheinlands*, Band 3, 1826, S. 4-7.

Trux, Elisabeth M.: *Untersuchung zu den Tierstudien Albrecht Dürers*, Würzburg 1993.

Tschetschik, Ksenija: *Monogramme Albrecht Dürers auf den Zeichnungen des Nürnberger Künstlers Hans Hoffmann: Fälschung oder Täuschung?*, in: *Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne (Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 1)*, hg. v. Birgit Ulrike Münch/Andreas Tacke/Markwart Herzog/Sylvia Heudecker, Petersberg 2014, S. 41-51.

Van Mander, Carel: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übersetzung nach der Ausgabe von 1617*, v. Hanns Floerke, Wiesbaden 2000.

Vasari, Giorgio: *Das Leben des Raffael*, neu übers. v. Hanna Gründler/Victoria Lorini, komm. und hg. v. Hanna Gründler, Berlin<sup>3</sup> 2004.

Vasari, Giorgio: *Marcantonio von Bologna und andere Kupferstecher*, in: Ders., *Die Lebensbeschreibungen der berühmten Architekten, Bildhauer und Maler*, hg. und übers. von Georg Gronau/Adolf Gottschewsky, Bd. 4, Straßburg 1910, S. 544-587.

Vasari, Giorgio: *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, in: Ders., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Bd. 5,1, Florenz 1967, S. 3-25.

Von Fircks, Juliane: *Zwischen Nürnberg und Antwerpen. Zur wechselseitigen Wahrnehmung deutscher und niederländischer Künstler in der Dürerzeit*, in: Brügge, Groeningemuseum, *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, hg. v. Till-Holger Borchert, Brügge 2010, S. 82-93.

Von Frimmel, Theodor: *Handbuch der Gemäldekunde*, Leipzig 1894.

Weniger, Matthias: *Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums Festung Rosenberg Kronach*, Petersberg 2014.

Wien, Albertina, *Albrecht Dürer*, hg. v. Klaus Albrecht Schröder/Maria Luise Sternath, Ostfildern-Ruit 2003.

Wien, Kunsthistorisches Museum und Essen, Kulturstiftung Ruhr, *Das flämische Stillleben 1550–1680*, hg. v. Wilfried Seipel, Wien 2002.

Wien, Kunsthistorisches Museum, *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, 2 Bde., Freren 1988.

Winzinger, Franz: *Albrecht Altdorfer Zeichnungen, Gesamtausgabe*, München 1952.

Wood, Christopher S.: *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape, revised & expanded second edition*, London<sup>2</sup> 2014.

Zschelletzschky, Herbert: *Das graphische Werk Heinrich Aldegrevens. Ein Beitrag zu seinem Stil im Rahmen der deutschen Stilentwicklung*, Straßburg 1933.

Zürich, Kunsthhaus, *Albrecht Dürer, Meisterstiche. Sammlung Landammann Dietrich Schindler*, hg. v. Bernhard von Waldkirch, Zürich 2006.

## Abbildungen

Abb. 1: Hans Hoffmann, *Zwei Eichhörnchen*, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 26 x 25,1 cm, Privatbesitz. (Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 97, Nr. 28).

Abb. 1a: Hans Hoffmann, *Zwei Eichhörnchen*, Detail. (Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 97, Nr. 28).

Abb. 2: Albrecht Dürer, *Hase*, 1502, Aquarell und Deckfarben, 25 x 22,5 cm, Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 3073. (Wien 2003, *Albrecht Dürer*, S. 269, Nr. 70).

Abb. 3: Hans Hoffmann, *Ein Eichhörnchen*, 1578, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 25 x 17,8 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art, Woodner Collection, Inv. 1991.182.5. (Koreny 1985, *Albrecht Dürer*, S. 95, Nr. 27).

Abb. 4: Hans Hoffmann, *Porträt Barbara Möringer*, 1573, Öl auf Holz, 82,6 x 68,2 cm, Kronach, Fränkische Galerie, Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, Inv. R 1034. (Weniger 2014, *Zweigmuseum*, S. 222-223, Nr. 83).

Abb. 5: Hans Hoffmann, *Tote Libelle*, 1577, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 8,1 x 7,8 cm, Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. 185. (© Budapest, Szépművészeti Múzeum/Museum der Bildenden Künste).

Abb. 5a: Hans Hoffmann, *Tote Libelle*, 1577, Detail. (© Budapest, Szépművészeti Múzeum/Museum der Bildenden Künste).

Abb. 6: Hans Hoffmann, *Heuschrecke unter einem Blatt*, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 5,5 x 7,8 cm, Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. 180. (© Budapest, Szépművészeti Múzeum/Museum der Bildenden Künste).

Abb. 7: Albrecht Dürer, *Selbstporträt als Dreizehnjähriger*, 1484, Silberstift auf grundiertem Papier, 27,3 x 19,5 cm, Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 4839. (Wien 2003, *Albrecht Dürer*, S. 117, Nr. 1).

Abb. 8: Hans Schwarz, *Modell zu Dürers Bildnismedaille*, 1520. Buchsholz, D. 5,8 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Inv. I.N.Med. 1. (Frankfurt am Main 1980, *Dürers Verwandlung*, Kat.-Nr. 44, S. 365, Taf. V).

Abb. 9: Albrecht Dürer, *Mariä Verkündigung (Marienleben, 8)*, um 1503, Holzschnitt, 29,4 x 21 cm, Schweinfurt, Sammlung Otto Schäfer, Inv. D-195a. (Schweinfurt/Amberg 1997, *Dürer, die Kunst aus der Natur*, S. 135, Abb. 45).

Abb. 10: Albrecht Dürer, *Die Gefangennahme Christi (Kleine Passion, 12)*, um 1509, Holzschnitt, 12,8 x 9,8 cm, Schweinfurt, Sammlung Otto Schäfer. (Schoch, Mende, Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 304, Nr. 197).

Abb. 11: Albrecht Dürer, *Christus vor Annas (Kleine Passion, 13)*, um 1508/1509, Holzschnitt, 12,7 x 9,7 cm, Schweinfurt, Sammlung Otto Schäfer. (Schoch, Mende, Scherbaum 2002, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, S. 306, Nr. 198).

Abb. 12: Heinrich Aldegrever, *Maria und Kind in der Landschaft*, 1527, Kupferstich, 17,5 x 12,2 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. (Bever/Mielke/Wiebel 1998, *Heinrich Aldegrever*, S. 65, Nr. 49a).

Abb. 13: Albrecht Dürer, *Die Jungfrau mit dem Wickelkind*, 1520, Kupferstich, 14,1 x 9,6 cm, Zürich, Kunsthhaus, Graphische Sammlung. (Zürich 2006, *Albrecht Dürer, Meisterstiche*, S. 109, Taf 26).

Abb. 14: Albrecht Altdorfer, *Euterpe und Victoria (Pax und Minerva)*, 1506, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, 17,2 x 12,3 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 6191. (Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 33, Nr. 5).

Abb. 14a: Albrecht Altdorfer, *Euterpe und Victoria (Pax und Minerva)*, 1506, Detail. (Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 33, Nr. 5).

Abb. 15: Albrecht Dürer, *Michaels Kampf mit dem Drachen (Apokalypse, X)*, um 1498, Holzschnitt, 39,4 x 28,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, (Dückers 1994, *Das Berliner Kupferstichkabinett*, S. 111, Abb. III.31).

Abb. 16: Albrecht Altdorfer, *Der hl. Nikolaus erscheint in Seenot*, 1508, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf rotbraun grundiertem Papier, 19 x 14,8 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Parker 268. (Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 55, Nr. 21).

Abb. 16a: Albrecht Altdorfer, *Der hl. Nikolaus erscheint in Seenot*, 1508, Detail. (Berlin/Regensburg 1988, *Albrecht Altdorfer*, S. 55, Nr. 21).

Abb. 17: Ambrosius Bosschaert d.Ä., *Blumenstrauß in Porzellanvase*, 1609, Holz, 50,2 x 37,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. 547. (Wien/Essen 2002, *Das flämische Stillleben*, S. 293).

Abb. 17a: Ambrosius Bosschaert d.Ä., *Blumenstrauß in Porzellanvase*, 1609, Detail. (Wien/Essen 2002, *Das flämische Stillleben*, S. 293).

## Zusammenfassung

Albrecht Dürers zahlreiche Selbstdarstellungen zeugen von der steten Bemühung des Nürnbergers, in seiner Kunst persönliche Präsenz zu wahren. Diesem Zwecke diente auch das wohlbekanntere Dürer-Monogramm, welches der Künstler konsequent verwendete und insbesondere in den druckgrafischen Kompositionen zu einem Substitut seiner selbst verlebendigte. Dürer verlieh seinen Initialen eine außergewöhnliche Wirkungsmacht, welche Künstler aus mehreren Generationen und Regionen zur Nachahmung anregte. Heinrich Aldegrever, Albrecht Altdorfer, Ambrosius Bosschaert d.Ä. und Hans Hoffmann nutzten die Nachahmung des Dürer-Monogramms, um Aussagekraft und Wirkungspotenzial ihrer eigenen Kunst zu erhöhen. Gemeinsam ist allen Nachahmungsformen des Dürerschen Monogramms die raffinierte Instrumentalisierung des Täuschungseffekts zur Herausstellung der eigenen künstlerischen Position und eigener malerischer Virtuosität. Eine wenn auch kurzzeitige Verwechslung mit Dürer konnte beispielsweise Heinrich Aldegrevers Anspruch auf die Nachfolge des berühmten Meisters effektiv als berechtigt erweisen. Die Vortäuschung des Dürer-Signets in den Monogrammierungen Altdorfers, Bosschaerts und Hoffmanns konnte zudem das Potenzial ihrer Kunst zur Illusion des Lebens und der Natur stärken. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurden Albrecht Dürers Ruhm und die Rezeption seiner Kunst häufig zum Gegenstand kunsthistorischer Publikationen. Dabei blieb die Nachahmung des Dürer-Monogramms

weitestgehend von der Forschung unbeachtet. Die vorliegende Untersuchung versucht, Sinn und Zweck verschiedener Formen der Nachahmung des Dürer-Monogramms in der Kunst des 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts zu klären.

### **Autorin**

Ksenija Tschetschik-Hammerl, geb. 1985 in Minsk (Weissrussland), studierte Kunstgeschichte und Neuere und Neueste Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2012 arbeitet die Kunsthistorikerin an ihrem Dissertationsprojekt zum künstlerischen Schaffen der Maler Hans Hoffmann und Daniel Fröschel. Von 2013 bis 2015 wurde das Dissertationsprojekt von der Gerda-Henkel-Stiftung, Düsseldorf unterstützt. Als Lehrbeauftragte konzipierte und realisierte Ksenija Tschetschik-Hammerl mehrere Seminare und Exkursionen zur Kunst der Frühen Neuzeit für Studierende am Caspar-David-Friedrich-Institut in Greifswald.

### **Titel**

Ksenija Tschetschik-Hammerl, *Das Dürer-Monogramm als Gegenstand der Nachahmung im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, in: *Original – Kopie – Fälschung II / Original – Copy – Forgery II*, hg. von Angela Dressen, Susanne Gramatzki und Berenike Knoblich, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2018 (31 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).