

## 4 Der Bildhauer Dürer – Rekonstruktion einer Mythenbildung

Die Auffassung, Dürer habe zwar Entwürfe für plastische Arbeiten geliefert, diese jedoch nie selbst ausgearbeitet, setzte sich erst vor vier Jahrzehnten in der kunsthistorischen Forschung durch.<sup>552</sup> Über einen viel längeren Zeitraum hinweg – nämlich mehrere Jahrhunderte lang – nahm man offenbar an, Dürer habe sich auch als Bildhauer betätigt. Hiervon zeugen nicht nur Erwähnungen vermeintlicher Dürer-Skulpturen sowie Hinweise auf eine Betätigung Dürers als Bildhauer in kunsthistorischen Texten und in Bildern, die ab dem 17. Jahrhundert nachgewiesen werden können, sondern auch die im 19. und frühen 20. Jahrhundert mit wissenschaftlichem Anspruch verfassten Schriften zu Dürers Œuvre. Weiterhin hat die Existenz einer nicht unerheblichen Anzahl an plastischen Arbeiten, die mit dem berühmten „AD“ versehen sind, diese Annahme genährt.

In Hinblick auf Schweiggers „AD“-monogrammierte Reliefs erscheint die Auseinandersetzung mit der Legende von Dürer als Bildhauer aus zwei Gründen relevant:

Erstens, weil die frühe kunsthistorische Rezeption der Schweiggerschen Reliefs maßgeblich von der Vorstellung geleitet war, Dürer sei bildhauerisch tätig gewesen, wie bereits im dritten Kapitel dargelegt worden ist, und die Reliefs ihrerseits im Zentrum einer großen, teilweise leidenschaftlich geführten Diskussion um die Authentizität vermeintlicher Dürer-Skulpturen standen. Die Rolle dieser Werkgruppe innerhalb der Bestimmung eines plastischen Œuvres Dürers in den Blick zu nehmen, verspricht somit neue Erkenntnisse über die Dürer-Rezeption des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Zweitens, weil Schweigger seine Reliefs vermutlich nur wenige Jahre nach den ersten Erwähnungen von Dürer als Bildhauer herstellte. Eine genauere Untersuchung des Zusammenhangs zwischen dem Aufkommen der Legende von Dürer als Bildhauer und dem Auftreten plastischer Arbeiten, die als Dürer-Werke deklariert waren, könnte daher zur weiteren Klärung der Frage beitragen, mit welcher Motivation Schweigger für seine Arbeiten auf Graphiken Dürers zurückgriff und sie mit dessen Künstlerzeichen versah.

Bislang widmeten sich nur wenige neuere Untersuchungen dem Problemfeld „Dürer als Bildhauer“. Neben kleineren Studien zu ausgewählten Kunstwerken, für die Dürers Autorschaft in Anspruch genommen wurde, wie beispielsweise Jörg Rasmussens Aufsatz zum „AD“-signierten Relief mit weiblichem Rückenakt im New Yorker Metropolitan Museum,<sup>553</sup> sind hier die Arbeiten Bernhard Deckers, Matthias Mendes und Jeffrey Chipps Smiths zu nennen. Alle drei Autoren stimmen in dem Punkt überein, dass Dürer zwar selbst nie als Bildhauer tätig war, jedoch als Zeichner von Entwürfen für dreidimensionale Arbeiten auf die Entwicklung

552 Vgl. Schiedlausky 1971 zu Goldschmiedearbeiten und Stafski 1971 zu Skulpturen. Was Münzen und Medaillen angeht, schrieb Matthias Mende sogar noch im Jahr 1981, es gäbe eine Gruppe Numismatiker und Kunsthistoriker, die einige der AD-monogrammierten Arbeiten für Eigenschöpfungen Dürers hielten; vgl. Mende 1981, S. 11.

553 Rasmussen 1983.

des Mediums einwirkte und zugleich davon beeinflusst wurde. Als entscheidendes Argument gegen eine Tätigkeit Dürers als Plastiker wurde angeführt, dass sich keine zeitgenössischen Schriftquellen oder Dokumente erhalten haben, die ein entsprechendes Wirken belegen würden. Dafür, dass dennoch so lange und selbst von der modernen Kunstgeschichte angenommen werden konnte, Dürer sei bildhauerisch tätig gewesen, seien in erster Linie fehlerhafte Rückübersetzungen lateinischer Texte ins Deutsche verantwortlich zu machen.<sup>554</sup> Eine weitere wichtige Rolle habe die Produktion einer Vielzahl plastischer Arbeiten mit Dürer-Bezug gespielt, welcher sich sowohl im Rückgriff auf Kompositionen des Nürnberger Künstlers als auch in der Verwendung seiner Signatur manifestieren konnte.

Schon Bernhard Decker hatte sich im Rahmen seiner Tätigkeit als Kurator der bereits mehrfach erwähnten Ausstellung *Dürers Verwandlung in der Skulptur* sowie seiner darauf aufbauenden Studien zur Dürer-Renaissance um 1600 zum Ziel gesetzt, dem Ursprung der Legende von Dürer als Bildhauer im 17. Jahrhundert auf den Grund zu gehen. Dafür trug er zahlreiche Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen, in denen entweder von Dürer als Bildhauer oder von vermeintlichen Bildwerken Dürers die Rede ist.<sup>555</sup> Die folgenden Ausführungen werden an vielen Stellen auf Deckers Studien Bezug nehmen, da sie oftmals vom gleichen Material ausgehen.

Matthias Mende setzte sich mit der Frage nach einer möglichen plastischen Betätigung Albrecht Dürers im Kontext seiner Forschungen zu Münzen, Medaillen und Plaketten im Werk des Nürnbergers auseinander.<sup>556</sup> Dabei kam er zu dem Schluss, dass Dürer als Entwerfer einen durchaus wichtigen Anteil an der frühen Entwicklung der deutschen Renaissancemedaille gehabt habe, die mit „AD“ bezeichneten Medaillen jedoch nicht auf dessen Autorschaft verweisen würden, sondern allesamt als „posthume Zeugnisse der Dürer-Verehrung“ anzusehen seien.<sup>557</sup>

Jeffrey Chipps Smith zeichnete in seiner Untersuchung *Dürer and Sculpture* nach, wie Dürer im Rahmen seiner Ausbildung und während seines Schaffens als Meister immer wieder mit Bildhauern in Austausch kam und von ihnen beeinflusst wurde.<sup>558</sup> Anhand ausgewählter druckgraphischer Arbeiten führte er sowohl Dürers Interesse als Maler für die gattungsspezifischen Qualitäten der Skulptur als auch seine Kenntnis konkreter skulpturaler Modelle vor Augen. Des Weiteren zog Smith die Äußerungen zur Skulptur in Dürers Tagebüchern und theoretischen Schriften sowie Dürers Entwürfe für Skulpturen, Medaillen und Goldschmiedearbeiten heran. Er ging auf die Bedeutung von Dürers Druckgraphiken als Modelle für die zeitgenössische Bildhauerproduktion ein und widmete einen Abschnitt seiner Studie der Legende von Dürer als Bildhauer, für den er sowohl einige literarische Quellen als auch „AD“-monogrammierte Werke aufrief. Mit dem Verweis auf plastische Bildnisse Albrecht Dürers in Form von Rundbildern, allegorischen Reliefs und Büsten schloss er seinen Überblick über die vielfältigen Bezüge des Künstlers zur Skulptur ab.

In chronologischer Hinsicht zeichnete die bisherige Forschung ein Bild, in dem die ersten Hinweise auf vermeintlich authentische Skulpturen von der Hand Albrecht Dürers in die Zeit um 1600 datieren. So schrieb Anja Grebe:

554 Mende 1983, S. 18.

555 Decker 1981, Abschnitt „Dürer als Bildhauer“ S. 468–482 und Decker 1990, S. 36–47.

556 Mende 1983, S. 11–24.

557 Ebd., S. 24.

558 Smith 2010.

„Auffällig ist aber die ungefähre Gleichzeitigkeit des vermehrten Auftretens von angeblich eigenhändigen Dürer-Skulpturen um 1600, ihrer erstmaligen Erwähnung in Inventaren und Dürers Nennung als Bildhauer in der Literatur.“<sup>559</sup>

Welche Dokumente genau sie zu dieser Annahme führten, gab Grebe nicht an. Es wird zu prüfen sein, ob die These nach Sichtung der erhaltenen Quellen aufrecht gehalten werden kann. Auch Norbert Jopek vertrat die Meinung, dass erstmals um 1600 Skulpturen im Kunsthandel für Dürer-Werke gehalten wurden. Dabei bezog er sich auf Objekte, die Oscar Doering 1901 in seiner Rekonstruktion der Kunstsammlung des Augsburger Kunstagenten Philipp Hainhofers aufgeführt hatte, die sich auf dessen Briefe und Reiseberichte stützt.<sup>560</sup>

„The story starts interestingly around 1600, when the figures of Adam and Eve, formerly in the collection of Cardinal Granvella, but then in the possession of Philipp Hainhofer were ascribed to Dürer. In 1609, Hainhofer had in his possession the busts of Philibert of Savoy and Margaret of Austria, today in the British Museum, which were likewise ascribed to Dürer. From then on we find numerous reliefs and small scale figures, especially in the Hapsburg collections, which feature Albrecht Dürer’s monogramm.“<sup>561</sup>

Jopek überprüfte in diesem Zusammenhang jedoch weder die Originaldokumente noch lieferte er Belege für seine These, dass ab diesem Zeitpunkt viele kleinplastische Objekte mit Dürer-Monogramm im Umlauf gewesen seien. Zumindest eine konkrete Bezugnahme auf ein Inventar der Habsburger Sammlungen, auf das er sich in diesem Kontext stützte, wäre wünschenswert gewesen.

Anders als Grebe und Jopek konzentrierte sich Decker bei seiner Suche nach dem Startpunkt der Legende zunächst nicht auf Hinweise auf vermeintliche Dürer-Skulpturen, sondern auf Beschreibungen Dürers als Bildhauer in bildlichen und schriftlichen Quellen. Als früheste Bildquelle, die ein solches Verständnis belegt, sah er den Stich Lukas Kilians aus dem Jahr 1617 an (Abb. 98), als erstes schriftliches Zeugnis den Bericht eines Wettstreits Dürers in Daniel Schwenters *Mathematische und Philosophische Erquickstunden* von 1636.<sup>562</sup> Schließlich wurde in der



Abb. 98 Lukas Kilian, sog. Ehrentempel Dürers, Kupferstich, 1617

559 Grebe 2013, S. 232.

560 Doering 1901, S. 259 f.

561 Jopek 2004, S. 1.

562 Decker 1981, S. 468–474 (zu Kilians Kupferstich), S. 476 f. (zu Schwenter).

Sekundärliteratur wiederholt darauf hingewiesen, dass die Legende von Dürer als Bildhauer mit Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* von 1675 Eingang in die Kunstliteratur gefunden habe.<sup>563</sup> Sandrarts mögliche Motive und Quellen wurden dabei jedoch nur ansatzweise diskutiert.

Bis heute existiert keine Untersuchung zum Thema Dürer als Bildhauer, welche die von den erwähnten Autoren herangezogenen Objekte und Dokumente zusammenführen, chronologisch und typologisch ordnen und kritisch auf ihren Entstehungskontext und ihre Ausstrahlung überprüfen würde. Ebenso fehlt eine kritische Auseinandersetzung mit der Rezeption von Dürer als Bildhauer im 19. Jahrhundert, als die kunsthistorische Forschung einsetzte.

Daher sollen im Folgenden zunächst die für das Aufkommen und die Tradierung der Vorstellung vom Bildhauer Dürer relevanten Quellen, bei denen es sich um Briefe, Graphiken, Inventare und kunstliterarische Texte handelt, zusammen mit neuen Funden vorgestellt und diskutiert werden. Dabei werden zuerst die schriftlichen und bildlichen Quellen herangezogen, in denen auf eine Tätigkeit Dürers als Bildhauer angespielt wird, bevor anschließend die Hinweise auf vermeintliche plastische Arbeiten des Künstlers überprüft werden. Der zeitliche Fokus wird zunächst auf die Jahrzehnte vor 1642 gerichtet, dasjenige Jahr, in dem Schweigger zum ersten Mal eines seiner Reliefs mit dem „AD“-Monogramm versah, und dann nach und nach erweitert.

Vor diesem Hintergrund werden in einem zweiten Schritt die erhaltenen plastischen Werke mit Dürer-Bezug untersucht und die wiederholt formulierte These, dass besonders viele solcher Arbeiten um 1600 entstanden sind, kritisch überprüft werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf Skulpturen gelegt, die mit dem Dürer-Monogramm versehen sind: Bei welchen Werken wurde das Künstlerzeichen erst nachträglich angebracht, und bei welchen kann davon ausgegangen werden, dass der ausführende Bildhauer dafür verantwortlich zeichnet? Wie können Schweiggers Umsetzungen innerhalb des erhaltenen Bestandes verortet werden?

Im Anschluss an die Untersuchung des zeitgenössischen Kontextes wird der Blick im darauffolgenden Kapitel auf die Auswirkungen gelenkt, welche die Text- und Bildquellen sowie die ab dato kursierenden vermeintlichen Dürer-Kunstwerke auf die nachfolgende Kunstliteratur und die noch junge kunsthistorische Forschung hatten.

## 4.1 Dürer als Bildhauer in Texten und Bildern des 17. Jahrhunderts

Von Dürer selbst haben sich keine Zeugnisse erhalten, die auf eine Tätigkeit als Bildhauer schließen lassen. Es existieren jedoch zwei dürerzeitliche Texte, die von der kunsthistorischen Forschung zwischenzeitlich als mögliche Hinweise auf eine Betätigung Dürers als Plastiker interpretiert wurden. Dabei handelt es sich erstens um ein Epigramm zum Lobe Dürers des deutschen Dichters Konrad Celtis, das nur in einer handschriftlichen Fassung erhalten ist, zweitens um einen kurzen Passus in Christoph Scheurls 1508 in Leipzig gedrucktem *Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae*.

Das von Konrad Celtis (1459–1508) um 1500 verfasste Epigramm stellt die früheste bislang bekannte Erwähnung Dürers in der Literatur überhaupt dar.<sup>564</sup> Für unseren Kontext von Interesse ist das erste der vier Epigramme zum Lobe des Künstlers, die als Teil von Buch V der

563 Ebd., S. 477f., Decker 1991, S. 41, Smith 2010, S. 88f.

564 Zum Kontext siehe zuletzt Grebe 2013, S. 117–120.

*Libri Quinque Epigrammatvm* wohl 1501 gedruckt werden sollten, das jedoch nie erschienen ist und nur in einer handschriftlichen Fassung vorliegt.<sup>565</sup> Darin wird Albrecht Dürer nicht nur als zweiter Apelles, sondern auch als Phidias gepriesen:

„Ad Pictorem Albertum Durer Nurnbergensem  
 Alberte, Almanis pictor clarissime terris,  
 Norica ubi urbs celsum tollit in astra caput,  
 Alter ades nobis Phidias et alter Apelles  
 Et quos miartur Grecia docta manu.“<sup>566</sup>

Bernhard Decker vertrat die Meinung, dass das Verständnis von Dürer als doppeltem Nachfolger der bedeutendsten antiken Vertreter der Malerei und der Bildhauerei wohl eher als literarisches Mittel denn als ein Hinweis auf eine Tätigkeit Dürers als Bildhauer zu verstehen sei.<sup>567</sup> Denkbar wäre auch – wie Anja Grebe jüngst vorschlug –, dass Dürer sich durchaus als ein zweiter Phidias verstand, weil er im Medium des Kupferstichs eine nur in der Literatur überlieferte Nemesis-Statue des antiken Bildhauers neu hervorgebracht hatte, worauf der mit Dürer befreundete Celtis hier Bezug genommen haben könnte.<sup>568</sup> Während sich allerdings das Apelles-Epitheton in den folgenden Jahrzehnten als humanistischer Spitzname Dürers durchsetzte, sind Bezugnahmen auf Phidias äußerst selten festzustellen.<sup>569</sup> Eine erneute Gleichsetzung Dürers mit Phidias findet sich, wie Dieter Wuttke angemerkt hat, erst nach Dürers Tod in Thomas Venatorius' Trauergedicht,<sup>570</sup> und danach wiederum erst 1730 in Doppelmays *Nachricht*,<sup>571</sup> was dagegen spricht, dass die Bezeichnung maßgeblich zur Verbreitung der Vorstellung von Dürer als Bildhauer beitrug.

Beim *Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae* handelt es sich um die zweite, modifizierte Druckfassung einer Rede, die der Nürnberger Humanist und Rechtsgelehrte Christoph Scheurl (1481–1542) im Jahr 1505 in der Kirche S. Domenico in Bologna anlässlich der Einführung eines Deutschen namens Wolfgang Kettwig als Rektor der Universität hielt.<sup>572</sup> Darin zeichnete Scheurl ein begeistertes Bild von Deutschland und seiner Geschichte, vor allem von seiner Heimatstadt Nürnberg. In der zweiten Druckausgabe des *Libellus* von 1508 leitet er den Abschnitt über Nürnberg wie folgt ein:

- 565 Landesbibliothek Kassel, Ms. Poet. fol. 7. Erstmals stellte Dieter Wuttke die Handschrift vor; vgl. Wuttke 1967.  
 566 Celtis, 67. Epigramm, zit. n. Wuttke 1967, S. 322. Dt. Übersetzung zit. n. Grebe 2013, S. 117: „Dem Nürnberger Maler Albrecht Dürer. Albrecht, hochberühmter Maler in deutschen Landen, (insbesondere) dort, wo Nürnberg sein hohes Haupt in den Himmel erhebt. Du für uns ein zweiter Phidias und zweiter Apelles, oder wie einer der anderen, welche das gelehrte Griechenland für ihre Künstlerhand bewundert.“  
 567 Vgl. Decker 1991.  
 568 Es handelt sich um Dürers Kupferstich *Das große Glück* mit der Darstellung der griechischen Göttin der Vergeltung, vgl. Grebe 2013, S. 117 f.  
 569 Grebe 2013, S. 126–128.  
 570 Wuttke 1967, S. 324. Die Stelle lautet: „Nam in uno maxime / Alberto et artis abdita / Documenta perdidere, et artis principes Parrhasion et Phidiam, viros / Iove optimo dignos; vgl. *Epicedion in funere Alberti Dureri Nurembergensis; Monodia in obitum Alberti Durerii pictoris excellentissimi per Thomam Venatorium posita*; zit. n. Rupprich 1956, S. 302, Verse 47–51.  
 571 Vgl. S. 178.  
 572 Zu Anlass und Inhalt der Rede sowie zu Scheurls Motivation der zwei unterschiedlichen Druckfassungen siehe Mertens 2005. Zum Dürer-Lob Scheurls generell auch Grebe 2013, S. 122–125.

„Ceterum quid dicam de Alberto Durero Nurimbergensi? Cui consensu omnium et in pictura et in fictura aetate nostra principatus defertur.“<sup>573</sup>

Welche Reaktionen die Formulierung, Dürer habe sowohl „in pictura et in fictura“ Herausragendes geleistet, bei Zeitgenossen oder Lesern der nachfolgenden Generationen auslöste, entzieht sich der heutigen Kenntnis. Zumindest aber seit dem 19. Jahrhundert wurde immer wieder auf die Passage Bezug genommen, wenn man für Dürer eine Tätigkeit als Bildhauer in Betracht zog. So interpretierte der österreichische Kunsthistoriker Moritz Thausing (1838–1884) sie in seiner 1876 erstmals erschienenen Publikation *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst* als zeitgenössischen Lobpreis auf Dürers Fähigkeiten als Bildhauer, wobei er ihren Wahrheitsgehalt im selben Atemzug relativierte.<sup>574</sup> Noch 1955 übersetzten Heinz Lüdecke und Susanne Heiland in ihrer Edition historischer Texte über Dürer ebendieses „fictura“ mit „Bildhauerei“.<sup>575</sup> Matthias Mende vertrat dagegen die Auffassung, dass mit „fictura“ der Kupferstich gemeint sein müsse.<sup>576</sup> Bislang nicht in Erwägung gezogen wurde die Möglichkeit, dass Scheurl mit „fictura“ (lat. Bildung, Gestaltung) ganz allgemein auf Dürers Tätigkeit als Entwerfer für Arbeiten in allen möglichen Gattungen angespielt haben könnte.<sup>577</sup> Für diese Interpretation spricht, dass in Scheurls Text nach einem kurzen Abschnitt mit Anekdoten über Dürer ausschließlich dessen Gemälde Erwähnung finden, darunter das Rosenkranzbild und die Marter der zehntausend Christen, jedoch keine Werke anderer Gattungen.

#### 4.1.1 Der Bildhauer Dürer in kunsthistorischen Schriften

Obwohl somit keine eindeutigen Belege für eine bildhauerische Tätigkeit Dürers in durerzeitlichen Quellen und Texten vorliegen, wurde Albrecht Dürer knapp 150 Jahre nach seinem Tod in der Gründungsschrift der deutschsprachigen Kunstgeschichte, Joachim von Sandrarts 1675 in Dürers Heimatstadt Nürnberg verlegter *Teutscher Academie*, als Bildhauer bezeichnet. Sandrart überschrieb nicht nur die im dritten Buch des zweiten Teils enthaltene Dürer-Biographie mit den Worten: „Mahler/Bildhauer/Kupferstecher und Baumeister von Nürnberg“<sup>578</sup> auch äußerte er sich über Dürers Tätigkeit als Bildhauer in der Vorrede zum ersten Buch wie folgt:

„Also hat auch der hochberümete Albrecht Dürer/ nachdem die Excellenza seiner Kunst in dem Mahlen genugsam erschollen/ ferner nicht allein des Kupferstechens/ sondern auch absonderlich der Bildhauerey sich beflissen/ und in weniger Zeit/ ohn sonders-große Bemühung/ so sehr darinn zugenommen/ und es damit so weit hinaus gebracht/ daß damals keiner/ von der Profession des Bildhauens/ ihm gleich geschätzt worden: [...]“<sup>579</sup>

573 Zit. n. Rupprich 1956, S. 290.

574 „Dürer wird freilich auch, so im Allgemeinen, zuweilen als Meister in der Sculptur gepriesen, schon von Zeitgenossen, wie Christoph Scheurl. Es verhält sich damit aber so, wie mit Dürers Ruf als Architekt“; vgl. Thausing 1876, S. 318 f. und Anm. 1 mit Verweis auf den oben zitierten Satz im *Libellus*.

575 Lüdecke/Heiland 1955, S. 19.

576 Mende 1983, S. 18.

577 Zu Dürers Tätigkeit als Entwerfer für Goldschmiedearbeiten siehe Smith 2010, S. 83–86.

578 Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 222, <http://ta.sandrart.net/-text-438>, 10.12.2021. Zu den Quellen und zur Bedeutung der Viten van Manders und Sandrarts für Dürers Nachleben in der Literatur siehe zuletzt Grebe 2013, Kap. 2.8.3.

579 Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, I, Vorrede, S. 5, <http://ta.sandrart.net/-text-16>, 10.12.2021.

Was war in der Zwischenzeit geschehen, dass Sandrart zu dieser Aussage gelangen konnte? In den wichtigsten Vorläufern für die Künstlerbiographien der *Teutschen Academie*, die Sandrart nachweislich als Quellen nutzte, Giorgio Vasaris zweite Ausgabe der *Viten* (Florenz 1568), die innerhalb der Lebensbeschreibungen Raffaels, Marcantonio Raimondis und Jacopo da Pontormos Dürers Werk würdigten, und Karel van Manders Dürer-Vita im *Schilder-Boeck* (Amsterdam 1604), waren noch keine Hinweise auf eine Beschäftigung Albrecht Dürers mit der Bildhauerkunst enthalten.<sup>580</sup> Allerdings war Dürer in diesen Schriften bereits als „uomo universale“ bzw. als „albeherrend“ bezeichnet worden.<sup>581</sup>

An Sandrarts Ausführungen über eine Tätigkeit Dürers als Plastiker sind zwei Aspekte besonders bemerkenswert.<sup>582</sup> Erstens befindet sich der längere Abschnitt nicht in der Lebensbeschreibung selbst, sondern in der Vorrede zu den ersten beiden Büchern der *Teutschen Academie*, genauer gesagt innerhalb einer Erörterung über das Verhältnis von Malerei und Skulptur. Diese schließt an einen aus Giorgio Vasaris *Viten* übernommenen Passus an, in dem Michelangelo für sein Vermögen, in allen drei Künsten Außergewöhnliches geleistet zu haben, herausgestellt wird. Aus dem Umstand, dass Maler wie Michelangelo und Dürer im Stande waren, vorzügliche Bildhauerarbeiten hervorzubringen, während es Bildhauern – als Beispiel dient Gianlorenzo Bernini – nicht gelang, auch in der Malerei zu überzeugen, folgte Sandrart, dass die hellsten Köpfe unter den Künstlern bei den Malern zu finden seien.<sup>583</sup> Somit steht an dieser Stelle nicht Dürers Tätigkeit als Bildhauer im Zentrum des Interesses des Autors, sondern die Frage, ob Malerei oder Bildhauerei als höherwertig einzuschätzen seien.<sup>584</sup> Dürer diene wie Michelangelo lediglich als positives Exempel für Sandrarts These, die nichtsdestotrotz auf der Vorstellung aufbaute, dass beide Künstler neben Gemälden auch Bildhauerarbeiten hervorgebracht hätten. Sandrarts Ergänzung von Dürers Namen ist in diesem Kontext also als eine Art „Aktualisierung“ des von Vasari übernommenen Passus für sein deutsches Publikum zu werten.<sup>585</sup>

Zweitens finden weder im Passus der Vorrede noch in der Dürer-Vita selbst konkrete Bildhauerwerke Erwähnung, während Sandrart auf die Gemälde und Graphiken Dürers teilweise sehr detailliert einging, diese aus eigener Anschauung gut kannte und schätzte.<sup>586</sup> Sandrarts Bewunderung für Dürer wird auch aus dem Umstand ersichtlich, dass er Dürers Grabstelle auf dem Nürnberger Johannisfriedhof kaufte, sie 1681 renovieren und zwei neue Inschriften anbringen ließ, die er in der lateinischen Edition der *Academie* von 1683 abdruckte.<sup>587</sup> Als

580 Vasari 1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987), Bd. 5, S. 5 und Mander 1604, fol. 208r.

581 Ebd.

582 Bereits Bernhard Decker und Jeffrey Chipps Smith haben auf die Textstelle aufmerksam gemacht; vgl. Decker 1981, S. 478; Decker 1991, S. 41, Smith 2010, S. 88 f. Während Decker zu Recht darauf hinwies, Sandrart sei vor allem daran gelegen gewesen, die Überlegenheit der Malerei sowie die Gleichrangigkeit mit den großen Italienern darzustellen, griff Smiths Deutung, Dürer werde hier als „Teutonic counterpart“ zu den beiden italienischen Meistern eingeführt, zu kurz.

583 „Woraus dann zu schließen ist/ wie sonderbar der Geist eines excellenten Mahlers qualificirt seyn müße.“ vgl. Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, I, Vorrede, S. 5, <http://ta.sandrart.net/-text-16>, 10.12.2021.

584 Zu Sandrarts Umdeutung des Vasari-Passus siehe auch Schreurs 2010, S. 257.

585 Vgl. Schreurs 2010, S. 257.

586 Auf den Umstand, dass Sandrart keine einzige Skulptur von Dürers Hand erwähnte, machte bereits Bernhard Decker aufmerksam; vgl. Decker 1991, S. 41.

587 Die vollständige Inschrift lautet, zit. n. Sandrart 1683, *Academia*, Partis secundus liber III, Kap. III, S. 214, <http://la.sandrart.net/-text-academia-0296>, 11.09.2015:

VIXIT GERMANIAE SVAE DECVS  
ALBERTVS DVRERVS,  
ARTIVM LVMEN, SOL ARTIFICVM,

Berufsbezeichnungen werden hier „PICTOR, CHALCOGRAPHVS, SCALPTOR“ aufgeführt, was mit „Maler, Kupferstecher und Bildhauer“ übersetzt werden kann, während in der Kapitelüberschrift der lateinischen Fassung „statuarius“ den Platz von Bildhauer einnimmt.<sup>588</sup>

An dieser Stelle soll hinterfragt werden, ob es sich bei Sandrarts Verweisen auf eine Betätigung Dürers als Bildhauer lediglich um ein literarisches Mittel handelt, also um eine rein fiktive Ergänzung, mit der Sandrart seiner Leserschaft vermitteln wollte, dass Universalgenies nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland zu finden seien. Diese Erklärung erscheint plausibel, weil der Autor mit seinem aufwändigen Publikationsprojekt das Ziel verfolgte, dem Kunstschaffen in Deutschland zu einer neuen Blüte zu verhelfen, und ihm für dieses Unterfangen ein Künstler, der in allen drei Gattungen brillierte, in seinen möglichen Funktionen als Vorbild (für den Künstler) und als Heros (für den Auftraggeber und Sammler) überaus dienlich erscheinen musste.<sup>589</sup> Ob für Sandrarts Lobspruch auch die Existenz „AD“-monogrammierter Skulpturen verantwortlich gewesen sein könnte, wie Norbert Jopek postulierte, muss dagegen erst geprüft werden.<sup>590</sup> Ein Blick auf ältere Dokumente zeigt, dass Joachim von Sandrart jedenfalls nicht der erste Autor war, der für Dürer eine Tätigkeit als Bildhauer in Anspruch nahm.

Die früheste Bezeichnung von Dürer als Bildhauer, die im Rahmen dieser Arbeit eruiert werden konnte, findet sich in einer italienischen Neuausgabe von Dürers *Kleiner Passion*, die der aus Brescia stammende Kupferstecher, Drucker und Händler Donato Rasciotti im Jahr 1612 herausbrachte. In der Widmung an den Erzherzog von Österreich heißt es:

„Di questa natura sono le belle e industri figure della Passione di N. Sig. Giesù Christo, tratte alla luce dal celeberrimo Alberto Durerò, che in Pittura, Scoltura, intagli in rame, in legno et altre cose appartenenti a studi è molto famoso, e di alto grido.“<sup>591</sup>

Zuvor galt Daniel Schwenters 1636 veröffentlichte Publikation *Mathematische und Philosophische Erquickstunden* als früheste bekannte gedruckte Quelle für Dürers Tätigkeit als Bild-

VRBIS PATRIAE NOR. ORNAMENTVM,  
PICTOR, CHALCOGRAPHVS, SCALPTOR,  
SINE EXEMPLO, QVIA OMNISCIVS,  
DIGNVS INVENTVS EXTERIS,  
QVEM IMITANDVM CENSERENT,  
MAGNES MAGNATVM, COS INGENIORVM,  
POST SESQVISAECVLI REQVIEM,  
QVIA PAREM NON HABVIT,  
SOLVS HEIC CVBARE IVBETVR.  
TV FLORES SPARGE VIATOR.  
A. R. S. MDCLXXXI.  
OPT. MER. F. CVR.  
J. DE. S.

588 Vgl. Sandrart 1683, *Academia*, Partis secundus liber III, Kap. III, S. 209, <http://la.sandrart.net/-text-academia-0289>, 10.12.2021.

589 Zu Sandrarts Motivationen für die *Teutsche Academie* siehe die Studien von Anna Schreurs, hier v. a. Schreurs 2010 a, Kap. 2.4. Die Teutsche Academie zwischen Kunstakademie und Sprachgesellschaft.

590 Jopek 2004, S. 1.

591 *La Passione di N.S. Giesù Christo d'ALBERTO DURERO di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. MAURITIO MORO, Canon. Della Congr. Di S. Giorgio in Alega. Dedicata all'Altezza Serenissima dell'Arciduca Ferdinando d'Austria, Duca di Borgogna, Conte di Tirolo etc.*, Venezia 1612, zit. n. Fara 2014, S. 293.



hauer.<sup>592</sup> Schwenter, Mathematiker und Orientalist an der Universität Altdorf, berichtete darin, Dürer habe im Rahmen eines Wettstreits mit einem Maler einen Kruzifixus aus Holz geschnitzt:

„Ebnermaßen fällt mir ein, welches ich nicht verhalten soll, daß Albertus Dürerus und ein vornehmer Maler auch miteinander aufgenommen, jeder ein Kruzifix zu machen, Albertus Dürerus von Holz, der Maler aber sollte eines malen, haben auch nur ein Glied bekannt genommen und so künstlich gearbeitet, daß, wie sie ihre Stücke auf etliche Meilen Wegs zusammengebracht und Dürer sein Bild auf das gemalte gelegt, alles mit Verwunderung so nett aufeinander getroffen, daß niemand das geringste daran tadeln können, und sollen beide Kruzifixe zu Nürnberg noch zu sehen sein.“<sup>593</sup>

Decker erkannte in dem Bericht die berühmte Künstlerlegende wieder, nach der ein guter Künstler aus der Kenntnis nur eines Elements des Körpers die Proportionen des gesamten Körpers berechnen könne.<sup>594</sup> Tatsächlich hat der Topos seinen Ursprung im Dialog *Hermotimos* des griechischen Schriftstellers Lukian (um 120–nach 180 n. Chr.), in dem berichtet wird, der Bildhauer Phidias habe nach dem Fund einer einzigen Löwenkralle den Löwen im Ganzen abzubilden vermocht.<sup>595</sup> Schwenters Version zufolge hätten Dürer und der nicht namentlich genannte Maler lediglich in Kenntnis eines Gliedes einmal ein geschnitztes, einmal ein gemaltes Kruzifixus geschaffen, die in ihren Proportionen identisch waren. Auch wenn man nicht so weit geht wie Decker, der in Schwenters Schilderung die „legendäre Fassung einer Konkurrenz zwischen dem Bildhauer Veit Stoß und dem Maler Dürer“ zu erkennen meinte, wobei die vertauschten Rollen den anekdotenhaften Charakter des Berichts unterstreichen würden, ist unbestritten, dass Schwenter Dürer große Kompetenzen in der Proportionslehre zuschrieb.<sup>596</sup>

Ob Sandrart die Anekdote kannte und sich bewusst gegen ihre Wiedergabe entschied, lässt sich heute nicht mehr klären. Auch wenn sich in Sandrarts Nachlass originale Dürer-Zeichnungen „von des Menschen proportion, wie auch von der Architectura und Astronomia, samt seinen eignen Handschriften“<sup>597</sup> befanden, weist nichts darauf hin, dass Sandrart Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* aus eigener Anschauung kannte.<sup>598</sup>

Sandrarts gemeinsame Erwähnung Michelangelos und Dürers in Zusammenhang mit seinem Lob der universellen Fähigkeiten der Maler (s. o.) könnte dagegen aus der zunehmend kompetitiven Bewertung des Italieners und des Deutschen resultieren, die in mehreren älteren

592 Decker 1981, S. 476 f.

593 Schwenter 1636, S. 278 f.

594 Decker 1981, S. 476 f. Zu Schwenter zuletzt Grebe 2013, S. 233.

595 Zur Interpretation der Lukian-Stelle in der Antike und im Quattrocento siehe Thielemann 1992, S. 77 f. Zur Deutung und Inanspruchnahme der Legende durch Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts ausgehend von der „ex ungue leonem“-Vignette in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* siehe Winner 2009.

596 Decker 1981, S. 477.

597 Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1679, II (Skulptur), S. 89, <http://ta.sandrart.net/-text-981>, 10.12.2021. Diese Zeichnungen haben sich jedoch nicht erhalten, vgl. Kommentar Christina Posselt vom 15.11.2010, <http://ta.sandrart.net/-annotation-3913>, 01.08.2015.

598 Alle drei Erwähnungen der Bücher innerhalb der *Teutschen Academie* sind aus anderen Texten übernommen; vgl. Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 104, <http://ta.sandrart.net/-text-195> (Trichet du Fresne, vgl. Kommentar Christina Posselt vom 20.07.2010, <http://ta.sandrart.net/-annotation-2882>, 10.12.2021); TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 223, <http://ta.sandrart.net/-text-439>; (Van Mander, vgl. Kommentar Christina Posselt vom 05.02.2011, <http://ta.sandrart.net/-annotation-3108>, 10.12.2021); TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 228, <http://ta.sandrart.net/-text-445> (Dürer, Familienchronik, vgl. Kommentar Christina Posselt vom 03.08.2011, <http://ta.sandrart.net/-annotation-5765>, 10.12.2021).

Dokumenten belegt ist. So äußerte sich der Nürnberger Maler Johann Hauer in einem vor 1646 zu datierenden Brief an Johannes Saubert den Älteren, lutherischer Theologe und Stadtbibliothekar in Nürnberg, über die beiden wie folgt:<sup>599</sup>

„Michael Angelus und AD seind im Malen ganz ungleich einander gewesen, es hat sich jeder seiner sonderbaren Manier gebraucht, und wann einem kunstreichen Maler oder Bildhauer ein gemaltes oder gehauetes Bild vom AD und dann ein solches von Michael Angelo, welches in gleicher Viele der Arbeit, sollte fürgesetzt werden, Er aber die Wahl darunter erkiesen [sic] sollte, so ist gewiss, dass des Angeli seines hervorgezogen, und des AD seines geringer gehalten würde.“<sup>600</sup>

Die Textstelle zeigt nicht nur an, dass Hauer zufolge die Werke Michelangelos mehr geschätzt wurden als diejenigen Dürers, sie belegt auch, dass die Auffassung vorherrschte, Dürer habe – wie Michelangelo – neben Gemälden auch skulpturale Arbeiten („gehauetes Bild“) geschaffen.

Anders als Hauer stellte der württembergische Theologe Johann Valentin Andreae (1586–1654) Dürers Leistungen, auch in der Skulptur, deutlich positiver dar. In einer Epistel an Herzog August zu Braunschweig-Lüneburg, die in den *Seleniana Augustali* (Ulm 1649) veröffentlicht wurde, schätzte er Dürers und Michelangelos Leistungen in den verschiedenen Künsten, darunter auch die „sculptura“, als ebenbürtig ein:

„Eum ex rudi et barbaro seculo primum Germanorum non tantum artis suae perfectione ad naturae imitationem emersisse, sed nec secundum post se reliquisse omnibus eius partibus sculptura, sculptura, statuaria, architectonica, optica, symmetria et similibus ita absolutis, ut nisi Mich. Angelum Bonoratum Italum coenum et aemulum suum parem non habuerit iis operibus post se relictis quae unius hominis aetatem facile superent etc.“<sup>601</sup>

Die Tendenz, Dürer bereits zu dieser Zeit nicht nur als Experten auf dem Gebiet der Malerei anzusehen, sondern als vielseitig begabten Mann, belegt auch das ebenfalls in die 1640er Jahre zu datierende Blatt in Arnold Möllers *SchreibStübelein*, einem in Lübeck verlegten Buch mit zahlreichen Schriftproben, die Korrespondenten als Vorlagen dienen sollten.<sup>602</sup> Der deutsche Schreib- und Rechenmeister Arnold Möller (1581–1655) beschriftete das mit einem Rundbild Dürers versehene Blatt mit den Worten:

599 Zu Johann Hauer siehe Tacke 2001 b.

600 Zit. n. Fuhse 1895, S. 72. Fuhses Quelle ist unbekannt; siehe auch Tacke 2001 b, S. 120.

601 Andreae 1649, S. 308; zit. n. Arend 1728, §17. Übersetzung bei Lüdecke/Heiland 1955, S. 100:

„Denn bei diesem Mann ist gerade das zu bewundern, daß er als erster Deutscher sich nicht nur durch seine vollendete Kunst aus einem rohen und barbarischen Jahrhundert zur Nachahmung der Natur emporgearbeitet, sondern auch niemand hinterlassen hat, der ihm gleichgekommen wäre, nachdem er alle Gebiete – Holzschnitt, Kupferstich, Bildhauerei, Architektur, Optik, Proportionslehre und ähnliches mehr – auf eine solche Höhe gebracht hatte, daß er außer dem Italiener Michelangelo Buonarroti, seinem Zeitgenossen und Nebenbuhler, nicht seinesgleichen gehabt hat, und nachdem er Werke (deren größten Teil ich einst besessen habe) hinterlassen hatte, die weit über die Lebensarbeit eines Menschen hinausgehen, und das in einem bescheidenen Leben, dessen ständige Begleiterin die Armut war.“ Auf diese Quelle bezog sich bereits Decker 1981, S. 477.

602 Möller 1642, Dritter Theil, nach p. 25. Das Blatt ist nicht mit einer Stechersignatur versehen, wird aber vermutlich ebenfalls von Dirk Diricksen (1613–1653) gestochen worden sein. Laut VD 17 ist der tatsächliche Erscheinungsverlauf fraglich. Nach Jöcher-Adelung 1649 erschienen, nach Doede 1642–1650. Möglicherweise sind alle Teile 1650 in einem Band erschienen, vgl. VD 17, <https://kxp.k1oplus.de/DB=1.28/CMD?ACT=SRCHA&IKT=8079&TRM=%2723;299427T%27> (Zugriff vom 10.12.2021).

„Herr Albrecht Dürer, der bei Lebzeiten H. Johann Neudörffers zu Nürnberg die Romanischen Versal-Buchstaben in rechter Proportion erst abgetheilet und beschrieben: auch in so viel andern Künsten excelliret hat, sein ruhmwürdiger Name, so lange die Welt steht, wohl bleibet.“<sup>603</sup>

Wesentlich konkreter sind schließlich die Ausführungen zu Dürers Tätigkeit als Bildhauer in der handschriftlichen Ergänzung, die ein unbekannter Dürer-Biograph unter eine Abschrift von Dürers Familienchronik setzte und die von Anja Grebe in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert wurde:

„Denn dieser Albrecht Dürer hate solche von Gott verliehene vielfältige gaben, das Er von der Geometria der Perspectiv und Fortification, und sonderlich der Symmetrie vermunderliche ding durch den truckg an tag bringen kund, war also aus Geometrischen, perspectivische, und der Symmetri-grund ein guter Inventor, reisen uf Holz, Papir und gleichem inn guter gratiret, auf Kupffer Eysen zihn, und was mehres. Ein guter Kupffer stecher, ein guter Mahler von Öhlfarben, wasserfarben, miniatur, und Gummi farben, uf Holz, tuch, gemäur, Papir, Perment oder dergleichen, ein guter possirer, bildhauer von holz und stain, klein und groß ganz Rund halb rund, wie man es nur immer erdencken und begehren möchte.“<sup>604</sup>

Die Auffassung, Dürer habe nicht nur in einer, sondern in mehreren Künsten Herausragendes geleistet, wobei nicht jedes Mal explizit auf die Bildhauerkunst verwiesen wird, lässt sich also in den 1630er und 1640er in mehreren kunstliterarischen Texten nachweisen. Die Äußerungen in Schwenters *Erquickstunden* sowie in Hauers Brief an Saubert belegen, dass eine bildhauerische Tätigkeit Dürers zu dieser Zeit in Nürnberg für möglich gehalten wurde, und können somit als Indizien dafür gewertet werden, dass auch Schweigger diese Vorstellung vertraut war, als er sein erstes Reliefs mit dem „AD“-Monogramm versah.

#### 4.1.2 Der Bildhauer Dürer im Bild

Im Kontext des hier untersuchten Diskurses sind beschriftete Dürer-Bildnisse bislang komplett unbeachtet geblieben. Dabei könnten gerade sie bei der Verbreitung der Vorstellung von Dürer als Bildhauer einen wichtigen Anteil gehabt haben. Ein 1629 datierter Kupferstich von Andries Jacobsz. Stock weist den Porträtierten mit folgender lateinischer Beschriftung nicht nur als Maler, sondern auch als Bildhauer aus (Abb. 99):

„Effigies Alberti Dureri Norici, Pictoris et Sculptoris hactenus excellentissimi delineata ad imaginem eius quam Thomas vincidor de Boloignia ad vivum depinxit Antverpiae 1520. And. Stock sculpt. Hhondius excudit 1629“<sup>605</sup>

Vermutlich nur kurze Zeit später verlegte Baltazar Moncornet (1600–1668) das auf demselben Vorbild basierende Dürer-Porträt mit der Beschriftung „Albert Dvrer, Alleman, Peintre,

603 Zit. n. Thausing 1876, Bd. II, S. 45.

604 Dürer, Familienchronik Bamberg, S. 66, zit. n. Grebe 2013, S. 256.

605 223 × 166 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-59.972; vgl. Hollstein Dutch 18-1(2); vgl. Rijksmuseum Collection Database, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.179961> (Zugriff vom 10.12.2021).

Sculpteur, et Graveur tres-excellent“.<sup>606</sup> Im Verlauf des 17. Jahrhunderts entstanden etliche Bildnisse mehr, die Dürer in der Bildunterschrift als Bildhauer bezeichnen.<sup>607</sup>

Große Aufmerksamkeit brachte die Forschung dagegen einer Graphik entgegen, in der Dürer zwar nicht als Bildhauer bezeichnet oder dargestellt wird, jedoch zusammen mit einer Skulptur abgebildet ist: Lukas Kilians Kupferstich von 1617, der als *Ehrentempel Dürers* bezeichnet wird (Abb. 98). Das foliogröße Blatt zeigt Albrecht Dürer in doppelter Erscheinung vor einem repräsentativen Renaissanceportal mit gesprengtem Giebel stehend, durch das der Blick in eine Pfeilerhalle fällt. Zwischen den beiden Figuren befindet sich ein Tisch, auf dem die linke Dürer-Figur mit der linken Hand einen Zirkel aufsetzt, während zwischen dem Daumen der rechten Hand und der Stecknadel, die auf der rechten Hälfte des Tisches in einer geometrischen Zeichnung steckt, ein Faden gespannt ist.<sup>608</sup> Hinter der Zeichnung steht im Kontrapost eine miniaturhafte männliche Aktfigur, die mit ihrer linken Hand auf die Zeichnung weist und sich mit dem Kopf zum zweiten Dürer wendet, der auf der rechten Seite des Tisches steht, auf den er mit seiner



Abb. 99 Andries Jacobsz. Stock nach Tommaso da Bologna, Albrecht Dürer, Kupferstich, 1629

rechten Hand deutet (Abb. 100). Der Umstand, dass von den Giebelspitzen ungefähr etwas über Kopfhöhe der beiden Albrechts links die Utensilien der Mess- und Proportionskunst, rechts die des Zeichnens und des Malens herabhängen, führte zu einer Deutung der linken Dürer-Gestalt als Vertreter der Proportionskunst und der rechten als Maler und Zeichner.<sup>609</sup> Bernhard Decker hat zurecht darauf hingewiesen, dass nur der linke Dürer beschäftigt ist und die vermeintliche Arbeit symbolisch gemeint sein müsse.<sup>610</sup> Ihm zufolge sei die Statuette als „das Ergebnis und das zentrale künstlerische Ereignis sowohl der vorgeführten Apparatur und deren Anwendung als auch des von Kilian intendierten ‚Bildgedankens‘“ anzusehen.<sup>611</sup>

606 157 × 112 mm (Blatt); Exemplare in Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. IX,674,402; vgl. Digitaler Portraitindex, <http://www.portraitindex.de/documents/obj/33909673> (Zugriff vom 10.12.2021); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inv.-Nr. PORT\_00005429\_02; vgl. Digitaler Portraitindex, <http://www.portraitindex.de/documents/obj/oai:baa.onb.at:3508800> (Zugriff vom 10.12.2021) und Göttweig, Graphisches Kabinett, vgl. Ausst. Kat. Göttweig 1987, Kat.-Nr. 6.

607 1645/1680, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inv.-Nr. PORT\_00005465\_01; vgl. Digitaler Portraitindex, <http://www.portraitindex.de/documents/obj/oai:baa.onb.at:3509118> (Zugriff vom 10.12.2021); 1651/1750, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inv.-Nr. PORT\_00005464\_01; vgl. Digitaler Portraitindex, <http://www.portraitindex.de/documents/obj/oai:baa.onb.at:3509112> (Zugriff vom 10.12.2021).

608 Zur überzeugenden Deutung des Kupferstichs als graphisches Kenotaph siehe zuletzt Grebe 2013, S. 331 f.

609 Bzw. links des Theoretikers und rechts des Praktikers, vgl. Grebe 2013, S. 331.

610 Decker 1981, S. 471.

611 Ebd.

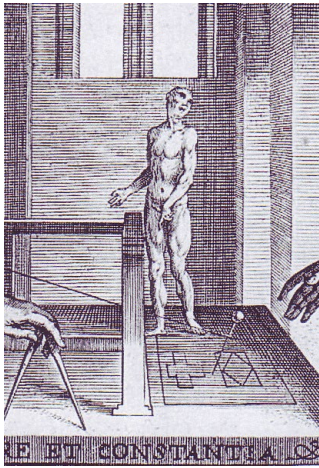


Abb. 100 Lukas Kilian, sog. Ehrentempel Dürers (Detail aus Abb. 98), Kupferstich, 1617

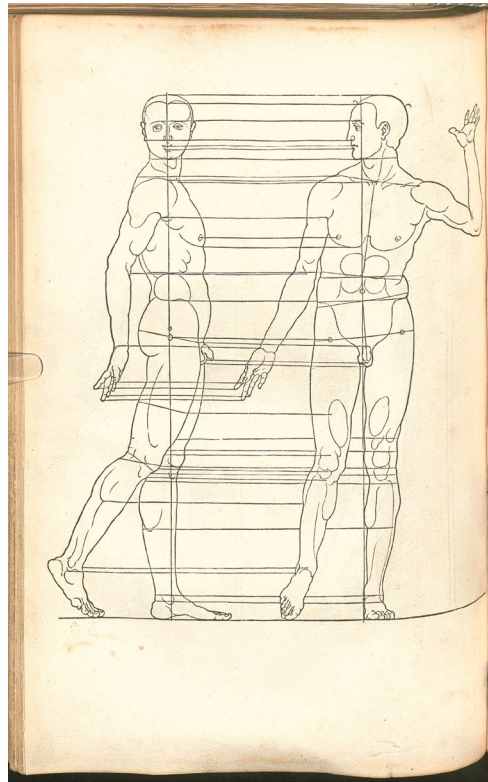


Abb. 101 Zwei männliche Figuren aus: Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528

Zuvor hatte bereits Arpad Weixlgärtner auf die Ähnlichkeit der Gestalt zu den kurzgeschorenen Proportionsfiguren aufmerksam gemacht, die als Illustrationen in Albrecht Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* dienten, die unmittelbar nach seinem Tod im Jahr 1528 von Hieronymus Formschneider in Nürnberg verlegt wurden (Abb. 101).<sup>612</sup> Decker folgte daraus, dass Kilian mit der Statuette im Zentrum des *Ehrentempels* Dürers Leistungen als Theoretiker auf dem Gebiet der menschlichen Proportion würdigen wollte. Diesen sei gerade um 1600 besonderes Interesse entgegengebracht worden, wie zahlreiche Neuauflagen der Proportionslehre in verschiedenen Sprachen belegten.<sup>613</sup> Dürer sei, so Decker, aufgrund seiner Schriften als „Gewährsmann für die plastische Neuschöpfung des Menschenbildes“ angesehen worden.<sup>614</sup>

Während Deckers Deutung des Stiches bis zu diesem Punkt schlüssig und nachvollziehbar ist, müssen die weiteren Konsequenzen, die er daraus ableitete, mit großer Vorsicht behandelt werden. Auch wenn Decker einräumte, dass für Dürers nachträgliche Erklärung zum Bildhauer mehrere Ursachen verantwortlich seien, sah er Kilians Stich als Schlüssel zum Ver-

612 Decker 1981, S. 471. Für Dürers Proportionslehre siehe die moderne, von Berthold Hinz herausgegebene Edition mit einer Übertragung des Textes in heutiges Deutsch und einem Katalog der Holzschnitte, Dürer 1528 (Ed. Hinz 2011).

613 Decker 1981, S. 472.

614 Ebd.

ständnis der gesamten plastischen Produktion um 1600 „in Dürers Manier“ an<sup>615</sup> und führte weiterhin aus:

„Wir meinen, daß die Skulptur der sog. Dürer-Renaissance Modellcharakter besitzt, insofern sie kunsttheoretisch den neuesten Stand vertritt, diese Theorie aber auf Dürer zurückführt, um ihr die historischen Weihen zu geben. Deshalb handelt es sich bei den plastischen ‚Nachahmungen‘ von Dürer-Vorlagen nicht primär um eine einfache Übertragung vom graphischen ins plastische Bildmedium, sondern um den Versuch einer Rekonstruktion der ‚Bewegungstheorie‘ mit bildhauerischen Mitteln, d. h. mit bewegter Materie. Was bei Dürer ‚nur‘ graphischer Entwurf war, sollte wieder körperlich werden, weil er von der Beobachtung bewegter Körper ursprünglich ausgegangen war. Es handelt sich also um eine Kunst, die über die Genese des neuzeitlichen Menschenbildes räsoniert, indem sie sich konsequent an den ‚ursprünglichen‘ Formen der Bewegung orientierte.“<sup>616</sup>

Besonders problematisch an Deckers These ist, dass er die Gruppe der Werke, für die er sie in Anspruch nimmt, nicht konkretisiert, sondern allgemein von der „Skulptur der sog. Dürer-Renaissance“ beziehungsweise in „Dürer-Manier“ spricht.<sup>617</sup> Wie gezeigt wurde, sind die Arbeiten, die unter diesem Oberbegriff versammelt werden, jedoch überaus heterogen. Auch wenn man die Möglichkeit nicht ausschließen möchte, dass manchen Bildhauerwerken mit Dürer-Bezug derart elaborierte Überlegungen zugrunde lagen, wird man doch kaum davon ausgehen können, dass sie bei allen Arbeiten, die dieser Gruppe zugeordnet werden, eine Rolle spielten.

Zwar hatte Dürer sich mit seinen Büchern zur Proportion an Handwerker und Künstler wenden wollen, wie in der Widmung an Willibald Pirckheimer zum Ausdruck kommt,<sup>618</sup> das von ihm intendierte Zielpublikum vermutlich jedoch nicht erreicht, worauf jüngst Berthold Hinz hingewiesen hat.<sup>619</sup> Zum einen waren die Messungen mathematisch und technisch sehr anspruchsvoll, zum anderen war das Bildmaterial zu schematisch, um in den Werkstätten als Vorlagen zu fungieren.<sup>620</sup> Jedoch verbreitete sich die von Joachim Camerarius 1532 besorgte lateinische Übersetzung unter der gebildeten Leserschaft des europäischen Kontinents, wodurch Dürer zur Autorität in Sachen Proportion und Anthropometrie avancierte.<sup>621</sup> Deckers These mag also für einzelne Objekte, die in einem solchen gelehrten Umfeld entstanden sind, in Anspruch genommen werden. Sie liefert jedoch keine Antwort auf die Frage,

615 Vgl. Decker 1981, S. 474.

616 Ebd.

617 Zum Begriff der „Dürer-Renaissance“ siehe Kapitel 1 dieser Arbeit.

618 In der Widmung an Willibald Pirckheimer heißt es: „Wiewol ich hoff/ mir wird nymands/ der mit tugenden vn verstand begabt ist/ zu argem außlegen/ daß ich das so ich mit hohem fleyß/ steter mue vnnd arbeit/ auch nit mit kleiner verseumung zeytlicher hab/ so miltiglich und zu gemeinem nutz aller künstner an das liecht kommen laß, sonder meniglich wird mein gutwilligkeit vnd geneyten willen loben vnd den im allerpesten versteen. Dieweil ich nun in keinen zweyffel setz, ich werde allen kunstliebhabenden vnd denen, so zu leren begird haben, hierinn ein gefallen thun, muß ich dem neyd, so nichts vngestraftt lest, seinen gewöhnlichen gang lassen vnd antworten, das gar vil leichter sey, ein ding zu tadeln dann selbs zu erfinden.“, zit. n. Dürer (Ed. Rupprich 1956), S. 125.

619 Zur bislang noch weitgehend unerforschten Wirkungsgeschichte der Proportionslehre siehe vorerst Berthold Hinz in Dürer 1528 (Ed. Hinz 2011), S. 355–366.

620 Vgl. Berthold Hinz in Dürer 1528 (Ed. Hinz 2011), S. 355 f.

621 Dürer 1528 (Ed. Camerarius 1632).

warum skulpturale Arbeiten nicht lediglich als von Dürers Lehre beeinflusste Werke angesehen wurden, sondern als authentische Bildhauerarbeiten des Nürnberger Künstlers.

#### 4.1.3 Vermeintliche Dürer-Skulpturen in Texten und Bildern

Neben den bereits erwähnten Text- und Bilddokumenten, die eine Betätigung Dürers als Bildhauer thematisieren, haben sich auch einige Quellen erhalten, welche die Existenz vermeintlicher Bildhauerarbeiten Dürers in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts belegen.

Zunächst soll auf einige Notizen des Augsburger Kunstagenten Philipp Hainhofers eingegangen werden, auf die sich Oscar Doering bei seiner Rekonstruktion der Hainhoferschen Kunstsammlung bezogen hat. Die Sammlung soll laut Doering eine geschnitzte Adam und Eva-Gruppe sowie „zwei Büstchen aus Buchsbaumholz“ umfasst haben, die Albrecht Dürer zugeschrieben worden seien.<sup>622</sup> Für die Angaben zur Figurengruppe stützte Doering sich auf Hainhofers Notizen seiner Reise nach Nürnberg vom 24. Mai 1608, für die Büsten auf einen Brief des Augsburger Kunstagenten an Daniel Fröschl, der am Hof Rudolfs als Antiquar tätig war, vom 13. Mai 1609. Da Doering jedoch keine wortgenaue Transkription seiner Quellen vorlegte, wurde aus seiner Formulierung „Man schrieb sie dem Albr. Dürer zu“ nicht klar, ob die Statuen bereits in Hainhofers Text, in einer späteren Quelle oder erst von Doering selbst Albrecht Dürer zugeschrieben worden waren.

Der Blick in die Originaldokumente lässt zunächst daran zweifeln, dass es sich bei Adam und Eva, laut Doering „Holtzschnitzereien“, sowie bei den Büsten Karls des Kühnen und seiner Frau tatsächlich um vollrunde Arbeiten handelte. Den originalen Formulierungen „Adam und Eva, sauber in Holz geschnitten, meinen etliche, wye daß Albrecht Thuerus schnitt“<sup>623</sup> sowie „Carolum audacen Burgundicum und sein gemahlen zu holtz geschnitten“<sup>624</sup> zufolge könnte es sich bei den Werken auch um Holzschnitte gehandelt haben. Zieht man jedoch das Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II. von 1607–11 hinzu, fällt auf, dass darin zwei Werke Erwähnung finden, die aufgrund der ähnlichen Bezeichnung sowie dem Verweis auf Hainhofer mit größter Wahrscheinlichkeit mit den Arbeiten identisch sind, die der Augsburger Kunstagent in seinen Aufzeichnungen thematisiert hatte:

„Zewy künstlich von holtz geschnitzte bilder, Adam et Eva, hatt der hainhofer von Augspurg hierher kommen lassen und der rhat daselbsten Ihr Mt: verehrt A°. 1609, beysamen in einer schubladen.“<sup>625</sup>

622 Doering 1901, S. 259, Nr. 9: „Man schrieb sie dem Albr. Dürer zu, wie auch die zu Nr. 11 genannten Figuren. Vielleicht plastische Copien nach Dürer.“

623 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 17.22 Aug. 4°, fol. 222 r–223 v (24. Mai 1608), hier fol. 223. Für die Unterstützung bei der Transkription danke ich Bertram Lesser, für einen Austausch über die Textstellen Michael Wenzel. Ein von 2011 bis 2016 von der DFG gefördertes Forschungsprojekt an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel untersuchte Hainhofers kulturelles Handeln auf der Grundlage einer umfassenden Analyse der Wolfenbütteler Quellen (siehe <https://www.hab.de/philipp-hainhofer/>, Zugriff vom 21.10.2022). Die Veröffentlichung der Projektergebnisse stand zum Zeitpunkt der Einreichung der vorliegenden Arbeit noch aus. Im November 2015 waren Michael Wenzel keine weiteren Erwähnungen vermeintlicher Dürer-Skulpturen in Hainhofers Schriften bekannt.

624 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 17.22 Aug. 4°, fol. 245r–247r (Brief an Daniel Fröschl, kaiserl. Antiquar, vom 13. Mai 1609), hier fol. 246r und 246v.

625 Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, zit. n. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 4 (Jens Ludwig Burk).



Abb. 102a und b Conrat Meit, Adam und Eva, Buchsbaumholz, um 1530/35, Wien, Kunsthistorisches Museum

und

„Zwey bustbilder, gar künstliche conterfett von holtz geschnitten, ist Carolus audax und sein gemahl von Österreich, in einer gefierten nußbaum in kästlin mitt einem fürschieber, hatt auch H. Melchior Hainhofer für Ihr Mt: hierher komen lassen“.<sup>626</sup>

Die im Prager Inventar genannten Werke konnten von der kunsthistorischen Forschung mit zwei Arbeiten von Conrat Meit identifiziert werden, der Adam und Eva-Gruppe, die sich heute im Wiener Kunsthistorischen Museum befindet (Abb. 102a und b),<sup>627</sup> und dem Büstenpaar Margaretes von Österreich und Philiberts von Savoyen, das heute im Londoner British Museum aufbewahrt wird (Abb. 103)<sup>628</sup>. Während Hainhofer jedoch zur Adam und Eva-Gruppe notierte, dass etliche meinen, sie sei von Albrecht Dürer gearbeitet, wird aus dem Eintrag im Prager Kunstammerinventar kein Bezug zum Nürnberger Künstler ersichtlich. Im

626 Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, zit. n. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 10 (Jens Ludwig Burk).

627 Conrat Meit, Adam, 25,5 cm Höhe und Eva, 24 cm Höhe, Buchsbaum vollrund, nach 1530; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 9888 und KK 9889; vgl. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 4 (Jens Ludwig Burk).

628 Conrat Meit, Porträtbüste Margarete von Österreichs, 26,7 cm Höhe und Porträtbüste Philibert von Savoyen, 29 cm Höhe, beide Buchsbaum, ca. 1515–1525; London, British Museum, Inv.-Nr. WB.261; vgl. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 10 (Jens Ludwig Burk).





Abb. 103 Conrat Meit, Philibert von Savoyen und Margarethe von Österreich, Buchsbaumholz, 1515–1525, London, British Museum

Zusammenhang mit dem Porträt Karls des Kühnen und seiner Gemahlin ließ Hainhofer den Namen „Albrecht Dürer“ zwar nicht explizit fallen; jedoch berichtete er, dass einige Künstler, darunter ein gewisser „Rothenhaymer“, mit dem der Augsburger Maler Johannes Rottenheimer d. Ä. gemeint sein muss, annähmen, dass es sich bei dem Autor um denselben Künstler handele, der auch Adam und Eva gemacht habe (also Dürer), wobei die Porträts noch besser als diese gearbeitet seien.<sup>629</sup> Dass das Miniaturbüstenpaar, von dem man Anfang des 17. Jahrhunderts dachte, es zeige Karl den Kühnen und seine Gemahlin, für ein Werk Albrecht Dürers gehalten wurde, belegt zudem eine heute in Bamberg aufbewahrte Zeichnung der Skulpturen, welche die Beschriftung trägt: „Carolus Dux Burgundiae in Holz von Alberto Dürer / geschnitten, die hat Kayser Rudolph gratis von Philipp Hainhofer bekhomen.“ (Abb. 104 und 105).<sup>630</sup>

Hainhofers Erwähnungen, dass die Adam und Eva-Gruppe und das Büstenpaar für Werke Dürers gehalten wurden, können somit – wie schon Norbert Jopek ohne Prüfung der originalen Quellen vermutete – tatsächlich als die frühesten heute bekannten Belege dafür angesehen werden, dass bereits gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts die Vorstellung verbreitet war, Dürer sei auch bildhauerisch tätig gewesen.

629 „[...] von Rothenhaymer und anderen vortrefflichen Künstlern undt bildthauern [...] eben von dieser handt gehalten worden, der den Adam und Evam gemacht [...]“, „noch vil mehr Arbeit und Verstandt in diesen gesichtern saye als im Adam und Eva.“; vgl. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 17.22 Aug. 4°, fol. 245r–247r (Brief an Daniel Fröschl, kaiserl. Antiquar, vom 13. Mai 1609), hier fol. 246v.

630 Unbekannter Zeichner, Büsten Philiberts von Savoyen und Margaretes von Österreich, Zeichnung Blei und Rötöl, Anfang 17. Jahrhundert; Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, I A 83; vgl. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 67 (Jens Ludwig Burk).



Abb. 104 Unbekannter Zeichner, Büsten Philiberts von Savoyen und Margarethes von Österreich, Anfang 17. Jahrhundert, Bamberg, Staatsbibliothek

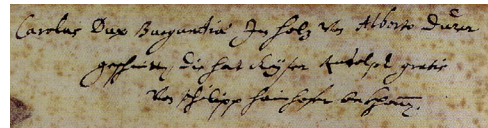


Abb. 105 Vergrößerung der Beschriftung (Detail aus Abb. 104)

Als nächster Beleg für die Existenz einer vermeintlichen Bildhauerarbeit Albrecht Dürers kann der Kupferstich von Franciscus van de Steen (um 1625–1672) nach einer Zeichnung Nicolas van Hoys (1631–1679) herangezogen werden (Abb. 106), wobei sich seine Datierung nicht exakt bestimmen lässt. Die Graphik gibt einen angeblich von Dürer geschnitzten Kruzifixus wieder, wie die Beschriftung „Albertus Durerus ligneum fecit sculptile“ am unteren Blattrand offenbart (Abb. 107).<sup>631</sup> Christian Theuerkauff konnte die abgebildete Skulptur mit dem Wiener *Kruzifixus* von Leonhard Kern (1588–1662) identifizieren (Abb. 108).<sup>632</sup> Dabei ist überaus verwunderlich, warum auf dem Kupferstich nicht der Name des Forchtenberger Bildhauers vermerkt ist, zumal die Graphik nur wenige Jahre nach der um 1625/30 datierten Skulptur entstanden sein wird. Die von Theuerkauff mit Verweis auf den Regierungsantritt des auf dem Blatt vermerkten Widmungsempfängers Ferdinand III. vorgebrachte und von Bernhard Decker wiederholte frühestmögliche Datierung des Kupferstichs in das Jahr 1637 kann zwar ausgeschlossen werden, da die beteiligten Graphiker zu diesem Zeitpunkt zu jung waren.<sup>633</sup> Spätestens 1657 muss das Blatt jedoch gedruckt gewesen sein, da Ferdinand III. in diesem Jahr starb.

Es gilt als wahrscheinlich, dass es sich bei der abgebildeten Skulptur um dasjenige Kruzifix handelt, das sich laut eines Reiseberichts aus dem Jahr 1660 ursprünglich in der Kaiserlichen Schatzkammer befand, aus der Stadt Bremen stammte und als Arbeit Dürers angesehen wurde.<sup>634</sup> Auf dieser Quelle aufbauend entwickelten Theuerkauff und Decker die These, dass die Stadt Bremen den Kruzifixus als Dank für die Erlangung der Reichsunmittelbarkeit im Jahr 1646 nach Wien gesandt haben könnte.<sup>635</sup> Eine Produktion des Kupferstichs in diesem Jahr, das somit als *terminus post quem* angesehen werden kann, ist realistischer, da Nicolas van Hoy

631 Franciscus van de Steen nach Nicolas van Hoy, Der gekreuzigte Christus, vor 1657, Kupferstich 2 Blätter, 414 × 555 mm und 434 × 563 mm, Beschriftung: „IVSSV SAC: AE CAES: AE MAIESTATI FERDINANDI III. EX EIVS-DEM ANTIQVARIO VIENNENSI /Albertus Durerus ligneum fecit sculptile.“ Signatur: Nic. Van: Hoy delinea- vit – Franco van de Steen S. C.M: Sculptor; Exemplare: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 289-296; Wien, Albertina; vgl. Theuerkauff 1990, S. 48–51.

632 Leonhard Kern, Kruzifixus, 53,6 cm, Nussbaumholz (?), um 1625/30; Wien, Kunsthistorisches Museum, Geistliche Schatzkammer, Inv.-Nr. E 109; vgl. Theuerkauff 1990, S. 48–50.

633 Franciscus van de Steen war zu diesem Zeitpunkt erst ca. 12, Nikolaus van Hoy sogar nur 6 Jahre alt.

634 Johann Joachim Müller: Entdecktes Staas-Cabinet, Jena 1714, S. 283: „Ein Crucifix, so aber Duerer geschnitten und die Stadt Bremen praesentiren lassen.“; zit. n. Theuerkauff 1990, S. 50.

635 Theuerkauff 1990, S. 50 und Decker 1990, S. 37.

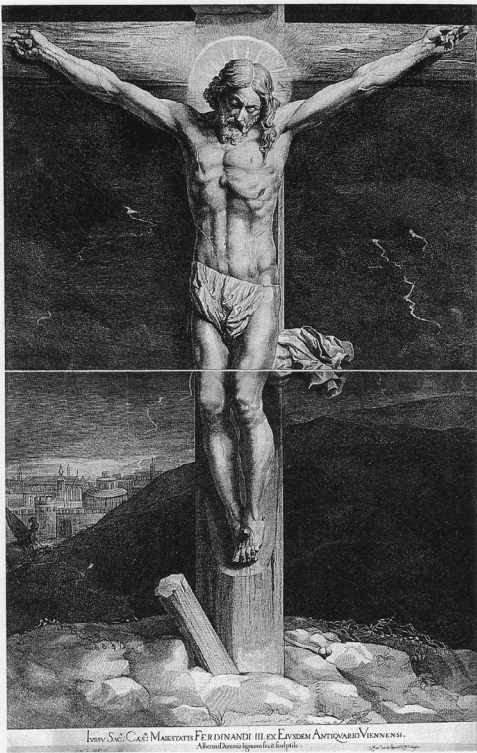


Abb. 106 Franciscus van de Steen nach Nicolas can Hoy, Der gekreuzigte Christus, Kupferstich, vor 1657

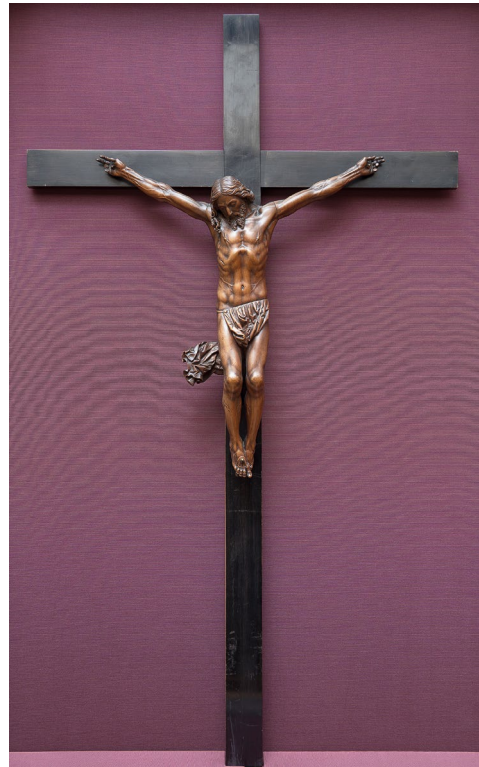


Abb. 108 Leonhard Kern, Kruzifixus, Nussholz, um 1525–30, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 107 Bildunterschrift (Detail aus Abb. 106)

zu diesem Zeitpunkt immerhin 15 Jahre alt war.<sup>636</sup> Dass die großformatige Graphik, die aus zwei Blättern besteht, von denen sich nur zwei Exemplare erhalten haben, maßgeblich zur Verbreitung der Legende Dürers als Bildhauer beitrug, ist zwar unwahrscheinlich. Nichtsdestotrotz belegt sie, dass einer der bedeutendsten Kunstsammler Europas um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine vermeintliche Bildhauerarbeit Dürers besaß und diese für so wichtig erachtete, dass er einen repräsentativen Reproduktionsstich von ihr anfertigen ließ.

Des Weiteren haben sich aus den späten 1640er Jahren Nachrichten über zwei Möbelstücke erhalten, die Philipp Hainhofer an Herzog August den Jüngeren liefern sollte, und die angeblich je eine Skulptur von Albrecht Dürer enthielten.<sup>637</sup> Laut Inventar des 1647 nach

636 Allerdings arbeitete van Hoy zu dieser Zeit in Brüssel, wie aus seiner Mitarbeit an Teniers' *Theatrum Pictorium* hervorgeht, und ist erst ab 1657 in Wien belegt, vgl. Thieme-Becker, Bd. 17 (1924), s. v. „Hoy, Nikolaus van“, S. 590 (Kurt Zoege von Manteuffel).

637 Hinweis bei Stüwe 1998, S. 47 mit Verweis auf Doering 1894, Nr. 1495, 1513 und 1514. Bei der dritten von Stüwe genannten Arbeit, der „vom Alberto Durer geduschte architecturische saul“, die sich in der mit „E“ bezeichneten Lade eines Schreibtisches befand, über die Philipp Hainhofer im Jahr 1643 eine Rechnung stellte, handelt es sich

Braunschweig vermittelten Kunstschranks befand sich „in einem khästlin“ ein „künstliches vom albrecht Durer in holz geschnittenes Schelidon, da noch hin vnd wider flaisch vnd haut an den bainern hangt, mit sichel in handen“.<sup>638</sup> Der Inhalt des heute im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrten Schrankes hat sich nicht erhalten, was Hans-Olof Boström zu der Annahme verleitete, dass der Herzog den Schrank möglicherweise ohne Inhalt erworben habe.<sup>639</sup> Das beschriebene „Schelidon“ hat man sich als eine kleinformatige rundplastische Darstellung des Todes als Skelett vorzustellen, das mit Hautfetzen „bekleidet“ ist. Von diesen heute als Tödlein bezeichneten Figuren haben sich mehrere Exemplare erhalten, die mal eine Sanduhr, eine Trommel oder einen Köcher mit sich führen.<sup>640</sup> Eine Version mit Sichel ist mir bislang nicht bekannt geworden.

Im „Einsatzkästlin“ auf der linken Seite eines Klaviers befanden sich „Carolus audax Burgundiae, cum Anna Uxore, von helfenbein, vom Alberto Dürer sehr mühesam geschnitten.“<sup>641</sup> Auch diese Arbeiten sind nicht identifizierbar, so dass nicht entschieden werden kann, ob sie von einem Zeitgenossen Dürers stammen wie die Skulpturen, die durch Hainhofer nach Prag gelangten, oder ob sie im 17. Jahrhundert in der Art Dürers gefertigt wurden.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehren sich schriftliche Hinweise auf vermeintliche Dürer-Skulpturen. So werden im Anhang des Inventars der Gemälde der Londoner Sammlung des Earl of Arundel von 1655, in dem Objekte verschiedenster Art verzeichnet sind, ein Porträtre Relief des Landgrafen von Hessen und „a monument“ aufgelistet, die mit dem „AD“-Monogramm versehen sind.<sup>642</sup> Auch wenn die Frage offen bleiben muss, ob der damalige Betrachter Dürers Künstlerzeichen auf dem Objekt als Beleg dafür verstand, es mit einer authentischen Bildhauerarbeit des Nürnberger Meisters zu tun zu haben, liegt mit Arundels Inventar der früheste heute bekannte Nachweis über die Existenz „AD“-monogrammierter Skulpturen vor. Darüber, wann genau und auf welchem Weg die Werke in seine Sammlung gelangten, haben sich dagegen keine Quellen erhalten. Gut denkbar wäre, dass Thomas Howard, Earl of Arundel, sie während seiner sechsmonatigen Deutschlandreise im Jahr 1636 erworben hatte, auf der er sich unter anderem in Nürnberg und in Augsburg aufhielt, wo er Philipp Hainhofer kennenlernte.<sup>643</sup> In Nürnberg verbrachte der Earl viel Zeit mit Verhandlungen um den Erwerb

- allerdings wohl nicht um eine Skulptur, sondern um eine Tuschezeichnung; vgl. Hainhofer (Ed. Gobiet 1984), S. 834 (Nr. 1513).
- 638 Brief Philipp Hainhofers an Herzog August dem Jüngeren vom 29. März 1647; vgl. Hainhofer (Ed. Gobiet 1984), S. 808 (Nr. 1495).
- 639 Boström 1994, S. 557.
- 640 Vgl. das früheste, Hans Leinberger zugeschriebene Tödlein im Kunsthistorischen Museum Wien, Sammlungen Schloss Ambras, Inv.-Nr. AM\_PA\_694. Für eine Einordnung der Tödlein in die Kunstkammern der Frühen Neuzeit siehe Müllegger 2011. Auf das Interesse an dem in der Rundplastik erstmals im 16. Jahrhundert auftretenden Sujets in der Kleinplastik während des Dreißigjährigen Krieges hat jüngst Till Ansgar Baumhauer aufmerksam gemacht. Er nennt in diesem Zusammenhang Exemplare von Georg Petel und Christoph Angermair; vgl. Baumhauer 2016, S. 80–82.
- 641 Hainhofer (Ed. Gobiet 1984), S. 849 (Nr. 1514).
- 642 Hinweis bei Baker 1982, S. 471. Vgl. Inventar der Sammlung Arundel 1655 (Ed. Hervey 1921), Nr. 628 und 632. Die Objekte lassen sich heute nicht mehr nachweisen.
- 643 Zum Austausch zwischen Thomas Howard, Earl of Arundel, und Philipp Hainhofer siehe Keblusek 2014. Eine Reisebeschreibung wurde 1637 von William Crowne in London publiziert: A true relation of all the remarkable places and passages observed in the travels of the right honourable Thomas Lord Howard. Zu den beiden Aufenthalten in Nürnberg im Mai und November 1636 siehe grundlegend Springell 1963, S. 61 f. mit Anm. 59–67 und S. 85 f. mit Anm. 197–200.

der Bibliothek Willibald Pirckheimers und kaufte von Hans Hieronymus Imhoff zahlreiche Sammlerstücke, die im einzelnen jedoch nicht mehr bestimmt werden können.<sup>644</sup>

Dass Arundel an Dürers Kunst sehr interessiert war und gern Werke von ihm erworben hätte, belegt sein Briefwechsel mit William Petty.<sup>645</sup> Tatsächlich gelangten mit dem Erwerb der Pirckheimer-Bibliothek immerhin mehrere Dürer-Zeichnungen, die in Bücher eingebunden waren, in seinen Besitz.<sup>646</sup> Dass es auch zu geschäftlichen Beziehungen mit Hainhofer kam, lässt sich zwar nicht belegen, doch ist aus einem Brief Hainhofers an Herzog August II. von Braunschweig-Lüneburg bekannt, dass er den Earl während seines Aufenthalts in Augsburg mehrfach traf.<sup>647</sup> Dies ist besonders deswegen von Interesse, weil Hainhofer auch die bereits erwähnten vermeintlichen Dürer-Skulpturen in seinem Besitz hatte, die er an Rudolf II. und an Herzog Anton Ulrich vermittelte beziehungsweise zu vermitteln versuchte.<sup>648</sup>

Weitere, wohl eher nicht mit Dürers Monogramm versehene „Dürer“-Skulpturen sind in den 1660er Jahren für die Kunstkammern des Diplomaten Alvise Molin in Venedig, des Markgrafen von Brandenburg und Herzogs von Preußen Friedrich Wilhelm und für die Sammlung Herzog Eberhards III. von Württemberg belegt. Zur Kunstsammlung des venezianischen Diplomaten Alvise Molin gehörte nach dem Bericht Marco Boschinis (1613–1678) in seiner 1660 erschienenen *Carta del nauegar pitoresco* (Venedig 1660)<sup>649</sup> ein Flachrelief Albrecht Dürers:

„Ma de basso relievo Alberto Duro  
Vn Triton figurà ne mostra aponto  
Che una Dona hà rapia: fè vostro conto,  
Che'l sia un diamante chiaro, neto, e pure.“<sup>650</sup>

Das von Boschini beschriebene Motiv des heute nicht mehr nachweisbaren Objekts<sup>651</sup> erinnert an Dürers Kupferstich *Das Meerwunder* (Abb. 114), der die Entführung einer nackten Frau durch einen Fischmenschen zeigt und als Raub der Amygone durch Triton gedeutet wurde.<sup>652</sup>

Ein 1665 in einem Verzeichnis der Berliner Kunstkammer als Arbeit von Albrecht Dürer deklariertes Brustbild aus Holz kann dagegen mit Conrat Meits Büste *Philiberts von Savoyen*

644 Koblusek 2014, S. 101 f.

645 Vgl. S. 56 dieser Arbeit.

646 Springell 1963, S. 108.

647 Koblusek 2014, S. 100 und S. 103. Möglicherweise erhoffte sich Hainhofer, den vierten Kunstschränk, der seit 1631 in Arbeit war, an Arundel zu verkaufen oder über ihn an König Charles I. zu vermitteln; siehe Koblusek 2014, S. 104.

648 Gemeint sind die Skulpturen von Adam und Eva, die Büsten von Philibert von Savoyen und seiner Frau, die Hainhofer an Rudolf II. in Prag vermittelte (vgl. S. 155 f. dieser Arbeit), sowie ein Tödlein und die Elfenbein-Büsten von Philibert von Savoyen und seiner Frau, die sich in Möbeln befanden, die er Herzog August dem Jüngeren zum Verkauf anbot (vgl. S. 159 f. dieser Arbeit).

649 Marco Boschinis *Carta del nauegar pitoresco* ist ein Führer zu den Kunstschatzen der Stadt Venedig, der als fiktiver Dialog zwischen einem Senator und einem Gelehrten der Malerei gestaltet ist; vgl. Fara 2014, S. 398.

650 Boschini 1660, S. 519.

651 Im handschriftlichen Inventar der Sammlung Molin aus dem Jahr 1668 wird es aufgeführt als „un basso rilieuo di una donna rapita da un huomo marino opera di Alberto Duro soazata con pietre intorno di gioie finte alte quarte 2 e large quarte una e meza senza la soazza“; zit. n. Fara 2014, S. 399, Anm. 711.

652 Albrecht Dürer, *Das Meerwunder*, Kupferstich, Platte: 254 × 190 mm, Blatt: 261 × 198 mm, 1498–1500, vgl. VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=a-duerer-ab3-0118> (Zugriff vom 10.12.2021).

in der Berliner Skulpturensammlung identifiziert werden (Abb. 109).<sup>653</sup> Diese steht wiederum derjenigen Skulptur, die von Hainhofer nach Prag gelangte und heute in London aufbewahrt wird, nahe.<sup>654</sup>

Bei dem im Jahr 1669 vom Nürnberger Kunstagenten Johann Negelein (1634–1690) als Werk Dürers ausgegebenen *Christus als Salvator*<sup>655</sup> handelt es sich möglicherweise um das Relief im Besitz des Stuttgarter Württembergischen Landesmuseums, auf dem der zum Himmel emporblickende Christus in Dreiviertelansicht mit gefalteten Händen dargestellt ist (Abb. 110).<sup>656</sup> Die Identifizierung kann jedoch nicht als eindeutig gesichert gelten, da es sich bei dem Dargestellten nicht um einen Salvator, sondern vielmehr um einen Christus am Ölberg handelt.<sup>657</sup>



Abb. 109 Conrat Meit, Philibert von Savoyen, Buchsbaumholz, vor 1523/24, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich bereits aus der Zeit vor 1642 zahlreiche Dokumente erhalten haben, die einerseits auf eine Tätigkeit Dürers als Bildhauer anspielen, andererseits auf vermeintliche Skulpturen von der Hand des Nürnberger Künstlers rekurrieren. Die frühesten bekannten, jedoch noch vorsichtig formulierten Hinweise darauf, dass Skulpturen als Dürer-Werke angesehen wurden, sind in den Schriften des Augsburger Kunstagenten Philipp Hainhofer aus den Jahren 1608 und 1609 zu finden. Ins Inventar der Prager Kunstkammer, in welche die Werke gelangten, wurde diese Vermutung interessanterweise nicht mit übernommen. Ebenso ist belegt, dass Hainhofer Ende der 1640er Jahre vermeintliche Dürer-Skulpturen an den Braunschweiger Hof zu vermitteln suchte. Dass auch Sammler beziehungsweise die Verfasser von Sammlungsinventaren vollrunde Arbeiten für authentische Dürer-Arbeiten hielten, ist dagegen erst für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts belegt. In den meisten Fällen sind die Angaben zu vage, um die Skulpturen zweifelsfrei identifizieren zu können. Bei den

653 Conrat Meit, Büste von Philibert von Savoyen, Buchsbaumholz, 11,6 cm hoch. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 818; Hinweis bei Grebe 2013, S. 231 und Anm. 368. Im Inventar von 14. Juli 1688 heißt es: „Ein Brust-Bildchen, welches sich nach der linken Seiten umsieht, hat einen platten Hutt oder Bonet auf, deßen Randt eingeschnitten, aus braunlichten Holz geschnitzt von albert Dürer, stehet in einem schwarzen Kästlein, welchen oben rundt und 2 Thüren hat und inwendig mit grünem Sammet außgefüttet ist“; zit. nach Ausst. Kat. München 2006/07, Kat.-Nr. 9 (Jens Ludwig Burk). Franz Kugler zufolge wurde die Bildnisbüste bereits in einem älteren Verzeichnis von 1665 Albrecht Dürer zugeschrieben; vgl. Kugler 1838, S. 92.

654 Vgl. S. 156 und Abb. 103 dieser Arbeit.

655 Der Eintrag im Inventar der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg von 1670 lautet „item von... Dürer der Salvator, in Holz künstliche geschnitten 80 fl“; zit. nach Fleischhauer 1976, S. 73 f.

656 Salvator, Buchsbaumrelief, 40 cm hoch, Anfang des 17. Jahrhunderts; Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. KK 116; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a.M. 1981, Kat.-Nr. 79 (Herbert Beck und Bernhard Decker). Rainer Stüwe schlug vor, dass es sich dabei um eine Arbeit des „als Kopist der Werke des Veit Stoß in Nürnberg tätigen Georg Schweigger“ handelt, vgl. Stüwe 1998, S. 47, Anm. 130.

657 Herbert Beck und Bernhard Decker verwiesen in diesem Zusammenhang als Vergleichsbeispiel überzeugend auf das Passionsrelief von Veit Stoß im Ostchor von St. Sebald; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a.M. 1981, Kat.-Nr. 79.

wenigen sicher identifizierten Skulpturen, die im 17. Jahrhundert als Dürer-Werke angesehen wurden, handelt es sich um Arbeiten, die heute Dürers Zeitgenossen Conrat Meit zugeschrieben werden. Gerade in Hinblick auf die nachfolgenden Ausführungen ist bemerkenswert, dass diese Werke nicht mit dem Dürer-Monogramm versehen waren. Dass sie in betrügerischer Absicht als Dürer-Skulpturen ausgegeben wurden, wird aus den bekannten Quellen nicht ersichtlich. Andererseits lässt sich ihre Deklaration auch nicht allein damit erklären, dass die Kenntnis des eigentlichen Urhebers der Skulptur nach mehreren Generationen verloren gegangen war. Sie setzt voraus, dass ein Betrachter die Skulptur nicht nur als qualitativ hochwertig ansah und in ihr hinreichend inhaltliche und/oder formale Ähnlichkeiten zu Dürers Formensprache in anderen Medien erkannte, sondern auch, dass er mit der Vorstellung vertraut war, Dürer könne selbst bildhauerisch tätig gewesen sein. Ob sich unter den in den Sammlungsinventaren dokumentierten Arbeiten auch Objekte befanden, die erst kurz zuvor und möglicherweise mit der gezielten Absicht produziert worden waren, als Dürer-Skulpturen ausgegeben zu werden, lässt sich heute nicht mehr ermitteln.

Des Weiteren datieren auch die wohl frühesten gedruckten Dürer-Porträts, die den Dargestellten in den Bildunterschriften als Bildhauer ausweisen, und die ältesten bekannten Bezeichnungen von Dürer als Bildhauer in kunsthistorischen Texten in die Zeit vor Schweiggers erstes Johannes-Relief. Von herausgehobener Bedeutung ist dabei die Passage über Dürer als Bildhauer in Daniel Schwenters *Mathematische[n] und Philosophische[n] Erquickstunden*: Gerade weil Schwenter Nürnberger war und auch seine Publikation 1636 in Nürnberg erschien, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass die darin beschriebene Anekdote unter Künstlern und Handwerkern der Stadt verbreitet und somit auch Schweigger bekannt war.

In der Zusammenschau sprechen die erhaltenen Dokumente dafür, dass Schweigger vor der Produktion seines ersten AD-monogrammierten Reliefs auf die eine oder andere Weise mit der Vorstellung in Berührung gekommen sein muss, Dürer sei auch bildhauerisch tätig gewesen.

Zudem kann Anja Grebes eingangs zitierte These, angeblich eigenhändige Dürer-Skulpturen, ihre erstmalige Erwähnung in Inventaren und Dürers Nennung als Bildhauer in der Literatur seien ungefähr gleichzeitig um 1600 aufgetreten, weiter präzisiert werden.<sup>658</sup> Nach heutigem Kenntnisstand traten die ersten Nachrichten über vermeintliche Dürer-Skulpturen im Kunsthandel auf (Hainhofer), dann mehrten sich Bezeichnungen von Dürer als Bildhauer



Abb. 110 Georg Schweigger zugeschrieben, Salvator, Buchsbaum, Anfang des 17. Jahrhunderts, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum (Kat. H 7)

658 Grebe 2013, S. 232.

in Texten und Bildern, doch erst in der zweiten Jahrhunderthälfte wurden Skulpturen auch in Sammlungsinventaren offiziell als Werke Dürers aufgeführt.

## 4.2 Plastiken nach Dürer-Graphik und mit Dürer-Monogramm – Bestandsaufnahme und kritischer Vergleich mit Schweiggers Umsetzungen

Um Schweiggers Bezugnahme auf Albrecht Dürers Kunst und die Verwendung des Dürer-Monogramms präziser beurteilen zu können, müssen seine Bronzen und Reliefs auch im Kontext anderer bildplastischer Werke betrachtet werden, die von einer Auseinandersetzung mit Albrecht Dürers Kunst zeugen. Jene besaß bereits zu Dürers Lebzeiten eine große Strahlkraft und wurde von Bildhauern ebenso rezipiert wie von Malern, Graphikern und Kunsthandwerkern. Insbesondere das druckgraphische Werk des Nürnberger Meisters erreichte ein großes Publikum und trug dazu bei, Dürers Bekanntheit und Wertschätzung über die Grenzen des Heiligen Römischen Reiches hinaus zu steigern. Künstlern boten die Blätter die Möglichkeit zu einem intensiven Studium von Dürers Kompositionen und zur Verwendung als Vorlagen für eigene Werke.<sup>659</sup>

In den plastischen Bildkünsten fanden zunächst vor allem Dürers Darstellungen aus den Zyklen des *Marienlebens* und der *Passion* ein großes Echo bei Bildschnitzern, die diese für ihre Altarreliefs verwendeten. Aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts haben sich zahlreiche Reliefs erhalten, die Dürer-Graphiken in der Regel sehr detailgenau übertragen.<sup>660</sup> Manchmal wurden die Kompositionen vereinfacht, um Details ergänzt oder der Bildausschnitt angepasst; das auf den graphischen Vorlagen in der Regel gut sichtbare Dürer-Monogramm wurde jedoch in keinem der bekannten Beispiele wiederholt.<sup>661</sup> Allerdings fehlen auch Signaturen der ausführenden Bildschnitzer, was darin begründet liegt, dass bei diesen Bildern die religiöse Bedeutung beziehungsweise ihre liturgische Funktion im Vordergrund stand und die Frage der Autorschaft unerheblich war.<sup>662</sup> Als Beispiel für diese Gruppe von Arbeiten sei das ursprünglich wohl zu einem Retabel gehörende Relief mit der *Flucht aus Ägypten* genannt, das auf Dürers Holzschnitt gleichen Themas von 1503/04 zurückgeht (Abb. 111 und 112).<sup>663</sup> Der Rückgriff auf eine Komposition Albrecht Dürers ist in diesem Kontext als ein Beispiel für die gängige Bildhauerpraxis einzuordnen, aktuelle druckgraphische Blätter als Vorlagen für religiöse Darstellungen heranzuziehen, wobei neben Dürers Graphiken auch Blätter anderer Künstler wie zum Beispiel Albrecht Altdorfer eine breite Aufnahme in der zeitgenössischen Bildhauerkunst erfuhren.<sup>664</sup>

659 Aus der umfangreichen Forschungsliteratur zu diesem Themenkomplex sei hier Giulia Bartrums Aufsatz *Dürer Viewed by his Contemporaries* im Katalog der Londoner Ausstellung über den Einfluss von Dürers Graphik herausgegriffen (Bartrum 2002).

660 Eine Zusammenstellung dieser Werke bietet die erste Sektion „I. Skulptur ‚um 1500‘ nach Dürer-Vorbildern“ im Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981. Siehe weiterhin „Dürer’s Prints as Models“ in Smith 2010, S. 86–88 und Kap. 3,5.6 „Dürer dreidimensional: Skulpturen und Reliefs“ in Grebe 2013, S. 227–230.

661 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981 und Ausst. Kat. London 2002.

662 Zu diesem Aspekt vgl. Eser 1996, S. 306. Die gleiche Praxis lässt sich in der dürerzeitlichen Graphik beobachten. Zu Raimondis Nachstichen von Dürers *Marienleben* siehe die Ausführungen auf S. 170 und S. 193 f. dieser Arbeit.

663 Hans Wydyz zugeschrieben (1457–1510 in Freiburg i. Br. nachweisbar), Flucht nach Ägypten, Relief, Lindenholz, H. 53,2 cm, Br. 40,2 cm, um 1510, Freiburg, Augustinermuseum, Inv.-Nr. S. 58/1, vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 2 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

664 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Wien 2014.





Abb. 111 Hans Wydyz zugeschrieben, Die Flucht nach Ägypten, Lindenholz, um 1510, Freiburg, Augustiner-museum



Abb. 112 Albrecht Dürer, Die Flucht nach Ägypten, Holzschnitt, 1503

Parallel zu den treuen Nachahmungen lässt sich aber auch ein anderer, flexiblerer Umgang mit den druckgraphischen Vorlagen beobachten. So war schon zu Lebzeiten Dürers die zitathafte Verwendung einzelner Figuren oder Motive beliebt, wie sie sich etwa bei Loy Hering (1484/5–1554) beobachten lässt, der für die liegende Frauengestalt in seinem *Liebesgarten*-Relief auf die weibliche Aktdarstellung aus Albrecht Dürers *Meerwunder* zurückgriff (Abb. 113 und Abb. 114) oder bei Hans Daucher (um 1485–1538), der im Kreuztragungsbild für die Augsburger Fuggerkapelle die Körperhaltungen von Christus und Maria aus Dürers Holzschnitt in der *Großen Passion* übernahm (Abb. 115 und 116).<sup>665</sup> Schließlich konnten für ein Relief auch graphische Vorlagen verschiedener Künstler zusammengestellt werden. So kombinierte beispielsweise Hans Daucher für die zentrale Figurengruppe seines Reliefs mit der Darstellung der *Heiligen Familie* einen Stich Marc Antonio Raimondis nach Raffaels *Madonna di Foligno* mit Albrechts Dürers *Heiliger Dreifaltigkeit* (Abb. 117–119).<sup>666</sup>

Diese kreativen und vielseitigen Formen der Rezeption von Dürers druckgraphischem Werk setzten sich auch nach dessen Tod im Jahr 1528 – nicht nur in der Plastik – kontinuierlich fort und trieben neue Blüten. Anja Grebe, die mit ihrer Habilitationsschrift *Dürer – Die Geschichte seines Ruhms* eine umfassende Darstellung und Analyse der Rezeptionsphänomene

<sup>665</sup> Vgl. Eser 1996, insbes. das Kapitel: „Muster und Einflüsse – Dauchers Auswahl und Umgang mit Vorlagen und seine Beziehung zu zeitgenössischen Künstlern“, S. 56–61.

<sup>666</sup> Hans Daucher, *Heilige Familie*, Kalkstein, 1518, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. D 216; vgl. Eser 1996, Kat.-Nr. 1, zu den graphischen Vorlagen siehe S. 84 f.



Abb. 113 Loy Hering, Der Liebesgarten, Solnhofener Stein, um 1525, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst



Abb. 114 Albrecht Dürer, Das Seeungeheuer, Kupferstich, ca. 1498–1500



Abb. 115 Hans Daucher, Kreuztragung Christi, Kalkstein, um 1518, Augsburg, St. Anna, Fuggerkapelle, Altarpredella (Ausschnitt)



Abb. 116 Albrecht Dürer, Kreuztragung Christi, Holzschnitt, 1510



Abb. 117 Hans Daucher, Heilige Familie, Kalkstein, 1518, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 118 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), Madonna di Foligno, Kupferstich 1515–1516



Abb. 119 Albrecht Dürer, Die Heilige Dreifaltigkeit, Holzschnitt, 1511

zu Dürers Lebzeiten und vor allem nach seinem Tod vorgelegt hat,<sup>667</sup> schlüsselte auf, dass die künstlerische Rezeption von Duplikationen und Nachdrucken über Zitate und Verwandlungen Dürerscher Entwürfe in andere Medien bis hin zu stilistischen und konzeptuellen Transformationen reichte. Dabei verdeutlichte die Gruppierung der Beispiele nach künstlerischen Konzepten, dass manche Rezeptionsformen auf ein bestimmtes Medium beschränkt waren, andere Entwicklungen sich dagegen gattungsübergreifend beobachten lassen.

In den plastischen Bildkünsten fungierten Dürer-Graphiken als Vorlagen für Werke aller denkbaren Funktionskontexte und aus den verschiedensten Materialien: Vollrunde Madonnenfiguren und Kruzifixe wurden ebenso aus druckgraphischen Blättern Dürers heraus entwickelt wie die figürliche Gestaltung von Pokalen und Bechern, Reliefs und Statuetten profanen Inhalts, Plaketten mit mythologischen Sujets sowie Porträtreliefs. Den besten Überblick über die Spannweite der Dürer-Rezeption in der Plastik des 16. bis 18. Jahrhunderts bietet bis heute der Katalog zur Ausstellung *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, die 1981 im Frankfurter Liebieghaus gezeigt wurde.<sup>668</sup> Die Gruppierung der Ausstellungsobjekte nach sehr divergierenden Kriterien, welche die Themen der Werke (z. B. in der Sektion „Kreuz und Martyrien“) ebenso berührten wie Fragen nach dem Adressatenkreis (z. B. in der Sektion „Kunstkammer“) oder dem Verhältnis zu Dürers Œuvre (z. B. in der Sektion „Reproduktion“), wurde schon von den damaligen Ausstellungsrezensenten Malcolm Baker, Jörg Rasmussen und Christian Theuerkauff zu Recht kritisiert.<sup>669</sup> In vielen Fällen wirkte die Zuordnung der Objekte beliebig. In Hinblick auf die vorliegende Untersuchung sind besonders der Umgang mit Georg Schweggers Werken und die Zusammenstellung der Plastiken in der Ausstellungssektion „Dürer als Bildhauer“ diskussionswürdig.

Während Repliken von Georg Schweggers Porträtmedaillons in der Sektion „Dürerverehrung“ Berücksichtigung fanden, wurden die eigenhändigen Medaillons, die Johannesreliefs und die Kruzifixe in einer eigenen, „Georg Schwegger“ betitelten Sektion zusammengefasst, der einzigen der Ausstellung überhaupt, die einem Bildhauer gewidmet war.<sup>670</sup> Wenngleich in der Ausstellung ansonsten nicht nur Werke anonymen, sondern ebenfalls namentlich bekannter Bildhauer wie Georg Petel oder Georg Pfündt gezeigt wurden, war Schwegger derjenige Plastiker, der mit den meisten Objekten vertreten war, und die Würdigung seiner Arbeiten durch eine eigene Sektion dürfte dazu beigetragen haben, dass das Verständnis seines Werks weiterhin auf sein Verhältnis zu Dürer limiert blieb.

Im Zusammenhang mit den Werken, die wiederum in der Sektion „Dürer als Bildhauer“ versammelt waren, wurde nicht konsequent genug problematisiert, ob diese bereits zu ihrer Entstehungszeit als Dürer-Arbeiten galten oder erst im Lauf der Zeit zu solchen deklariert wurden. Auch wurde nicht auf die Voraussetzungen und Motivationen eingegangen, die jeweils hinter dieser Annahme standen. Insbesondere die Arbeiten mit „AD“-Monogramm, die in dieser Sektion präsentiert wurden, stellten sich als überaus heterogen dar. Während bei einigen die Bezugnahme zu Dürers Œuvre offensichtlich war, enthielten andere Werke nur

667 Grebe 2013, insbesondere Kapitel 3 mit dem Titel „Künstlerische Rezeption als Multiplikation und Transformation“, S. 170–271.

668 Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981.

669 Vgl. Baker 1982, Rasmussen 1982, Theuerkauff 1982.

670 Dabei hätten die Werke auch auf andere Sektionen aufgeteilt werden können, z. B. Schweggers Kruzifixe in die Sektion *Vorbilder neben Dürer*, wenn man auf ihre Bezüge zu den Kruzifixen von Veit Stoß eingegangen wäre, die Porträtmedaillons zu *Reproduktion*, wenn man ihr Verhältnis zur Vorlage beschrieben hätte, die Johannes-Reliefs in die Sektionen *Kunstkammer* oder *Dürer als Bildhauer*, wenn man den ursprünglichen Adressatenkreis oder die komplexe Rezeptionsgeschichte beleuchtet hätte.

versteckte Anleihen, und bei manchen Plastiken erschien die Verwendung von Dürers Künstlerzeichen formal überhaupt nicht nachvollziehbar.<sup>671</sup>

Andrea Bubenik, die sich in ihrer 2013 publizierten Dissertation mit dem Titel *Reframing Albrecht Dürer: The Appropriation of Art, 1528-1700* wiederum Werken aller Medien zuwandte, die sich in diesem Zeitraum mit Dürers Kunst auseinandersetzten, verfolgte einen anderen Ansatz, um das Material zu ordnen. Zu ihrer Entscheidung, die Werke mit Dürer-Bezug entsprechend der Intention des Künstlers in sechs Kategorien (Fälschung [*Forgery*], Erziehung [*Pedagogy*], Rückschau [*Retrospection*], Aemulatio [*Emulation*], Verwandlung [*Transformation*] und Internationalisierung [*Internationalization*]) einzuteilen, musste sie jedoch selbst einräumen, dass manche Werke mehreren Kategorien entsprächen.<sup>672</sup> So überzeugt die Einordnung von Schweiggers Relief der *Namengebung des Johannes* in die Gruppe *Transformation* nicht,<sup>673</sup> da es mit den anderen



Abb. 120 Hendrick Goltzius, Die Beschneidung Christi, Kupferstich, 1594

Werken dieser Kategorie lediglich gemein hat, dass es in einem Medium ausgeführt ist, in dem Dürer selbst nie gearbeitet hat, was beispielsweise auch für die Emaille-Arbeiten von Martial Ydeux genannt le Pape oder die Majolika-Teller nach Dürer-Graphiken zutrifft. Doch während sowohl in den Emaille-Arbeiten als auch den Majolika-Tellern die Dürer-Graphiken in der Regel sehr detailgetreu wiederholt wurden, ist Schweiggers Umsetzung ins Dreidimensionale wesentlich komplexer, da der Bildhauer – wie in Kapitel 3. 2. 3 gezeigt wurde – aus verschiedenen Vorlagen kompilierte, zitierte und auch Bedeutungsverschiebungen vornahm. Demnach wären Schweiggers Reliefs vielmehr Bubeniks Kategorie *Emulation* zuzuordnen, unter der die Autorin Werke zusammenführte, die hinsichtlich des Themas und/oder des Mediums verändert wurden, wie beispielsweise Hendrick Goltzius' Kupferstich der *Beschneidung Christi* aus dem Jahr 1594, für den der Niederländer den Stil Albrecht Dürers imitierte, indem er verschiedene Elemente aus Dürers Graphiken aufgriff (Abb. 120).<sup>674</sup> Bereits Jeffrey Chipps Smith hat eine Verbindung zwischen Schweiggers Reliefs und Goltzius' Meisterstich hergestellt, in den Bildhauerarbeiten sogar eine Fortsetzung der von Goltzius begonnenen Praxis gesehen, allerdings ohne dabei auf zwei wesentliche Unterschiede einzugehen:<sup>675</sup> Während Goltzius in den Dürer-typischen *cartellino* sein eigenes Monogramm und die Jahreszahl 1594 platzierte und unter die Menschenmenge sein Selbst-

671 Rasmussen 1982, S. 241.

672 Bubenik 2013, S. 98.

673 Für Beispiele siehe Ausst. Kat. London 2002, Kat.-Nr. 211 (Martial Ydeux dit le Pape), und Kat.-Nr. 199, 202, 208, 209 (Majolika).

674 Bubenik 2013, S. 96–98.

675 Smith 1994, S. 93.

porträt einfügte, brachte Schweigger in drei Reliefs das Dürer-Monogramm an und integrierte darüberhinaus in einer dieser Arbeiten das Bildnis Dürers.<sup>676</sup>

Der Frage nach der Beurteilung dreidimensionaler Arbeiten mit „AD“-Monogramm, die gerade im Zusammenhang mit den schriftlichen Indizien zu Dürer als Bildhauer, die ab dem 17. Jahrhundert aufkamen, Probleme aufwerfen, ging Bubenik nicht weiter nach.

Dabei erscheint es vielversprechend, gerade diese Objekte systematisch zu untersuchen, um sich sowohl dem zeitlichen Rahmen als auch den potentiellen Ursachen für die Vorstellung von „Dürer als Bildhauer“ weiter anzunähern; zunächst auf ihre formalen Eigenschaften hin, in einem zweiten Schritt auch unter Berücksichtigung alter Museumsinventare und früher kunstwissenschaftlicher Texte. Mehrfach fühlten sich Kunsthistoriker durch solche Dokumente legitimiert, rückwirkend Aussagen über die vermeintlichen Entstehungskontexte und Motivationen der Bildhauer zu treffen, was methodisch als überaus problematisch anzusehen ist. Zweifelsfrei sind diese Dokumente von großem Wert für das Verständnis der Dürer-Rezeption und der Bewertungskriterien für bildplastische Arbeiten der jeweiligen Zeit, sie besitzen aber keine Aussagekraft über die ursprünglichen Beweggründe des Bildhauers, sich an Dürer zu orientieren, da sie in den meisten Fällen erst viele Jahrzehnte, manchmal sogar Jahrhunderte nach der Entstehung der Skulpturen verfasst wurden.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Schweiggers „AD“-monogrammierten Reliefs zu anderen Werken mit dem Künstlerzeichen zu beschreiben und – sofern möglich – ihre Provenienz- und Rezeptionsgeschichte zu skizzieren, um mehr über die Entstehungskontexte und die Intentionen der Personen zu erfahren, die das Monogramm verwendeten. Gerade die Werke mit den berühmten Initialen „AD“ waren immer wieder dem Vorwurf von Kunsthistorikern ausgesetzt, in betrügerischer Absicht hergestellt worden zu sein, das heißt mit dem Ziel, für authentische Bildhauerarbeiten Dürers gehalten zu werden.

Als Auftakt des Diskurses über die Authentizität von Dürer-Werken und (vermeintliche) Fälschungen muss die von Giorgio Vasari in der zweiten Ausgabe seiner *Vite* überlieferte Episode über Marcantonio Raimondis Nachstiche von Dürers *Marienleben* angesehen werden, gegen die sich der Nürnberger angeblich juristisch zu wehren versuchte.<sup>677</sup> Vasari berichtet, Raimondi habe aufgrund der hohen Nachfrage an Dürer-Graphiken in Italien 36 Blätter aus der *Passion* und dem *Leben Christi* nachgestochen und mit dem „AD“-Zeichen versehen, was ihm so gut gelungen sei, dass man sie für Arbeiten Dürers gehalten und als solche verkauft habe.<sup>678</sup> Als Dürer davon erfahren habe, sei er voller Zorn nach Venedig gekommen und habe sich mit einer Beschwerde über Raimondi an den Rat der Stadt Venedig gewandt, jedoch lediglich erreicht, dass Raimondi in seinen Arbeiten weder den Namen Dürers noch

676 Vgl. Kap. 3.2.3. C. Das zweite Relief mit Dürer-Bildnis weist anstelle des Dürer-Monogramms das Monogramm „GS“ auf, vgl. Kat. S 10.

677 Vgl. Grebe 2013, S. 184. Zum Wahrheitsgehalt der archivalisch nicht belegten, von Giorgio Vasari überlieferten Fälschungsklage Dürers siehe Petri 2014 passim. Zu Raimondis Nachstichen siehe auch S. 193 f. dieser Arbeit.

678 Vasari 1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987), Bd. 5, S. 6f.: „[...] E considerato Marcantonio quanto onore et utile si avrebbe potuto acquistare chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose di volervi attendere con ogni accuratezza e diligenza; e così cominciò a contrafare di quegli intagli d'Alberto, studiando il modo de'tratti e il tutto delle stampe che aveva comperate: le qual' per la novità e bellezza loro erano in tanta reputazione, che ognuno cercava d'averne. Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta Passione e Vita di Christo in 36 carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: .AD. riuscì tanto simile, di maniera che, non sapendo nessuno ch'èlle fussero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate; [...]“.

das „AD“-Monogramm verwenden durfte.<sup>679</sup> Doch konnten Dürers Klage, die sich archiva-  
lisch nicht belegen lässt, und Vasaris Bericht nicht verhindern, dass Dürers Monogramm von  
späteren Künstlern verwendet wurde.

Daher soll bei der folgenden Betrachtung neben bildplastischen Arbeiten mit Dürer-Mono-  
gramm auch auf ausgewählte Beispiele aus anderen Gattungen verwiesen werden. Die Zusam-  
menstellung der besprochenen Werke kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben –  
vielmehr ist beabsichtigt, die große Bandbreite der funktionalen und thematischen Kontexte,  
in denen „AD“-Monogramme auf Skulpturen und Plastiken stehen, anhand ausgewählter  
Beispiele vor Augen zu führen, um Schweiggers Verwendung des Dürer-Monogramms besser  
einordnen zu können. Weiterhin soll dargelegt werden, ob und zu welchem Zeitpunkt die  
Werke als Arbeiten Dürers angesehen wurden und wie sich die bisherige Forschung hierzu  
positioniert hat. Schließlich ist zu klären, ob sich ein Zeitraum bestimmen lässt, in dem Plas-  
tiken vermehrt mit den berühmten Buchstaben versehen wurden. Handelt es sich bei der Ver-  
wendung von Dürers Initialen tatsächlich um ein Phänomen der sogenannten „Dürer-Renaiss-  
sance“, also des Zeitraums zwischen 1570 und 1630, wie oftmals behauptet wurde?

Grundsätzlich können die untersuchten Werke in drei Gruppen eingeteilt werden: erstens  
Werke, die offenbar nachträglich mit dem Dürer-Monogramm versehen wurden, zweitens  
Arbeiten, auf denen die Bildhauer das Dürer-Monogramm vermutlich selbst anbrachten und  
drittens Objekte, die – wie in Schweiggers Fall – sowohl das Dürer-Monogramm als auch die  
Signatur des ausführenden Künstlers tragen.<sup>680</sup>

#### 4.2.1 Skulpturen mit nachträglich angebrachtem Dürer-Monogramm

In diese Gruppe fallen Werke ganz unterschiedlichen Charakters. Erstens müssen zu ihr Werke  
gezählt werden, die vor Dürers Lebzeiten entstanden sind. So kann beispielsweise das rück-  
seitig eingeritzte Dürer-Monogramm und die Jahreszahl 1508 auf einer Madonnenfigur aus  
Elfenbein im Frankfurter Liebieghaus, die aus stilistischen Gründen um 1430/40 in den Nie-  
derlanden entstanden sein muss, nur nachträglich ergänzt worden sein (Abb. 121a und b).<sup>681</sup>  
Auch das auf der linken Seite des aufgeschlagenen Buches flüchtig eingeritzte Dürer-Mono-  
gramm wurde zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt. Bernhard Decker, der nur auf die  
rückseitige Beschriftung einging, äußerte die Vermutung, dass sie ergänzt wurde, um die  
„Schönheit und besondere Kostbarkeit dieses Figürchens anlässlich seiner Aufstellung in einer  
Kunstkammer des 17. Jahrhunderts [...] besonders hervor[zu]heben.“<sup>682</sup> Entsprechende, diese  
Datierung stützende Dokumente zu der Statuette, die 1937/38 für das Liebieghaus erworben  
wurde und zunächst als ein aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammendes, in Deutschland  
gearbeitetes Bildwerk (also nicht als ein Werk Dürers!) inventarisiert wurde, fehlen jedoch.

679 Vasari 1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987), Bd. 5, S. 7: „[...] la qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette Passioni contrafatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta còllora, che partitosi di Fiandra se ne venne a Vinezia, e ricorso alla Signoria, si querelò da Marcantonio; ma però non ottenne altro se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto nelle sue opere.“

680 Vgl. Bernhard Decker in Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 22–24.

681 Unbekannter Künstler (Niederlande oder Südwestdeutschland), Stehende Muttergottes mit Kind, um 1430/40, Elfenbein, 10 cm H. (mit Sockel); Frankfurt a. M., Liebieghaus, Inv.-Nr. 1034; vgl. Samml. Kat. Frankfurt 1987, Kat.-Nr. 10; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 115 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

682 Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 184.



Abb. 121a und b Niederlande oder Südwestdeutschland, Stehende Muttergottes mit Kind, Elfenbein, um 1430/30, Frankfurt a. M., Liebieghaus

Auch eine ebenfalls in das frühe 15. Jahrhundert datierte Elfenbeinstatuette des *Heiligen Georg als Drachentöter* trägt auf der Rückseite das Dürer-Monogramm.<sup>683</sup> Die Tatsache, dass Signatur und Jahreszahl auf der Rückseite ergänzt wurden und nicht vorne, weist darauf hin, dass diese Angaben nur von denjenigen Personen bemerkt werden sollten, welche die Objekte in die Hand nehmen und von allen Seiten begutachten konnten, wie beispielsweise der Besitzer und/oder ein Kunsthändler. Dass die *Madonna* neben der rückwärtigen Beschriftung auch auf der Vorderseite ein Dürer-Monogramm trägt, muss diese These nicht widerlegen, denn eine Identifizierung der schwachen Einritzung ist nur bei genauem Hinsehen und aus nächster Nähe möglich.

Zweitens lassen sich dieser Gruppe Werke zuordnen, die sich auf graphische Vorlagen stützen, die nicht in Einklang mit der auf dem Relief vermerkten Signatur und Datierung zu bringen sind. So sind etwa auf der Vorderseite eines Reliefs mit der Darstellung des *Sündenfalls* das Dürer-Monogramm und die Jahreszahl „1515“ eingeritzt (Abb. 122).<sup>684</sup> Als Vorlage für die Arbeit, die sich in der Berliner Skulpturensammlung befindet, diente jedoch ein Holzschnitt

683 Unbekannter Künstler (Niederlande oder Südwestdeutschland), Heiliger Georg als Drachentöter, um 1430/40 Elfenbein, 5,4 cm H.; Burg Eltz, Sammlung Graf zu Eltz; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 116 (Bernhard Decker). Eine Anfrage an die Burgkastellane blieb unbeantwortet.

684 Martin Hering zugeschrieben, Der Sündenfall, 240 × 178 mm; Jurakalkstein; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 2094; vgl. Reindl 1977, Kat.-Nr. D 2.





Abb. 122 Martin Hering zugeschrieben, Sündenfall, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst



Abb. 123 Lucas Cranach d. Ä., Der Sündenfall, Holzschnitt, 1509

Lucas Cranachs d. Ä. von 1509, worauf Peter Reindl hingewiesen hat (Abb. 123).<sup>685</sup> Nicht allein die Tatsache, dass auf der graphischen Vorlage Monogramm und Jahreszahl gut sichtbar sind, ist schwer mit der Vorstellung vereinbar, dass der ausführende Bildhauer das Relief mit einer falschen Signatur und Jahreszahl versehen haben soll, da er die Graphik ja vor sich hatte. Auch der Umstand, dass die Inschrift eingeritzt ist, spricht vielmehr dafür, dass es sich bei ihr um eine spätere Ergänzung handelt, die durch jemanden erfolgte, der den Bezug zur Cranach-Vorlage nicht erkannte oder bewusst ignorierte.

Auch die Motive der sechs im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum aufbewahrten Relieftafelchen aus Holz, die Darstellungen von Mischwesen aus Mensch und Tier zeigen und auf der Vorderseite das Dürer-Monogramm tragen (Abb. 124), lassen sich nicht auf graphische Vorlagen Dürers zurückführen, was als erster Bernhard Decker erkannt hat.<sup>686</sup> Stattdessen gehen sie, wie Recherchen im Zuge dieser Arbeit ergaben, auf die Radierungen eines anonymen niederländischen Grafikers zurück, die in die Zeit von 1576–1625 zu datieren sind (Abb. 125).<sup>687</sup> Bei den Mischwesen handelt es sich um die Personifikationen von sechs

685 Reindl 1977, Kat.-Nr. D 2.

686 Niederländischer oder deutscher Bildschnitzer, Personifikationen der Todsünden, Buchsbaum, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Hol 67–72; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 26 (Herbert Beck und Bernhard Decker), Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Kat.-Nr. 73 (Susanne König Lein) bereits mit Verweis auf eine niederländische Stichfolge mit den sieben Todsünden jedoch ohne genauere Bezeichnung oder Beleg.

687 Carsten-Peter Warncke identifizierte die Beschriftung am unteren rechten Rand der „Superbia“-Darstellung als Signatur des Verlegers Jacob van der Heydens (1573–1645). Es sind zwei vollständige Exemplare der Serie bekannt: 1. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, C Geom. 2° (232) unten rechts; für eine Abb. siehe VKK, <http://diglib.hab.de/?grafik=c-geom-2f-00234> (Zugriff vom 21.10.2022), 2. Wolfegg; vgl. Warncke 1979, S. 91 und Anm. 456; Angaben im Abbildungsnachweis auf S. 149 sowie Abb. 532–534. Ob die Folge mit der Angabe in

4 Der Bildhauer Dürer – Rekonstruktion einer Mythenbildung



Abb. 124 Unbekannter Bildschnitzer, Personifikationen der Todsünden, Buchsbaum, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 125 Anonymus (Niederlande oder Deutschland), Die sieben Todsünden, Radierung, 1576–1625

der sieben Todsünden *gula* (Völlerei), *pigritia* (Faulheit), *avaritia* (Geiz), *invidia* (Neid), *luxuria* (Wollust) und *ira* (Zorn).<sup>688</sup> Eine Entstehung der Reliefs in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden oder in Deutschland – wie von Decker noch ohne Kenntnis der konkreten graphischen Vorlage angenommen wurde – ist somit gut denkbar. Auch hier könnte die Tatsache, dass das Monogramm eingeritzt ist,<sup>689</sup> ein Indiz dafür sein, dass es nicht vom ausführenden Bildschnitzer, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt wurde. Es ist schwer vorstellbar, dass der ausführende Bildschnitzer, dem mit größter Wahrscheinlichkeit bewusst war, dass es sich bei seinen graphischen Vorlagen nicht um Dürer-Blätter handelte, das Dürer-Monogramm selbst einritzte, eine Gewissheit dafür gibt es jedoch nicht. Interessanterweise ist eines der beiden heute bekannten Exemplare der graphischen Serie in einem Sammelband enthalten, der sich bereits im Besitz Herzog August des Jüngeren (1579–1666) befand und bis heute in der Herzog August Bibliothek aufbewahrt wird, während die Reliefs zu einem unbekanntem Zeitpunkt in die Sammlung des späteren Herzog Anton Ulrich-Museums gingen.<sup>690</sup> Aufgrund der geographischen Nähe und des historischen Bezugs der beiden Sammlungen, ist gut denkbar, dass die Braunschweiger Reliefs nach dem Wolfenbütteler Exemplar gearbeitet wurden oder in Kenntnis desselben in die fürstliche Sammlung gelangten.<sup>691</sup> In diesem Fall darf bezweifelt werden, dass sie jemals als authentische Dürer-Arbeiten angesehen wurden. In der frühesten bekannten Erwähnung der Reliefs 1887 im *Führer durch die Sammlungen* heißt es dann auch, dass sie „fälschlich mit Dürer's Monogramm bezeichnet“ seien.<sup>692</sup>

Drittens können der Gruppe Arbeiten mit nachträglich angebrachtem Dürer-Monogramm zugeordnet werden, bei denen der Bezug zu Albrecht Dürer offensichtlich ist, wenn man mit dem Werk Dürers vertraut ist. So liegt im Fall des gegossenen Profilbilds eines älteren bartlosen Mannes nach links, das sich in mehreren Exemplaren mit Dürer-Monogramm erhalten hat (Abb. 126), die Verknüpfung mit dem Nürnberger Meister darin begründet, dass der dargestellte Mann große Ähnlichkeiten zu Michael Wolgemut aufweist, wie Albrecht Dürer ihn im Jahr 1516 porträtierte (Abb. 127).<sup>693</sup> Dafür, dass die Rundbilder nachträglich mit dem Monogramm versehen wurden, spricht nicht nur die Tatsache, dass sie im Unterschied zu den

Nagler Bd. 6, S. 169 unter Nr. 6 „Die Laster, allegorische Gestalten“ identifiziert werden kann, muss laut Warncke bezweifelt werden. Sicher sei aber ihre niederländische Herkunft; vgl. Warncke 1979, S. 119 (Anm. 458).

Die Reliefs wurden bislang nicht zusammen mit ihren graphischen Vorlagen publiziert, diese sind in der Inventarmappe der Reliefs jedoch dokumentiert, wie mir Regine Marth vom Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig freundlicherweise mitteilte.

688 Für einen historischen Überblick zu Zyklen der sieben Todsünden mit einem Fokus auf den druckgraphischen Serien des 16. und 17. Jahrhunderts siehe Vitali 2010.

689 Ich danke Regine Marth vom Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig für die freundliche Mitteilung.

690 Die Objektbeschriftungen (Inv.-Nr. auf Lederbändchen) weisen jedoch eher auf einen Zugang der Reliefs im 19. Jahrhundert hin. In den alten Inventaren wurde bislang kein Eintrag gefunden, der sich mit den Objekten in Einklang bringen ließe. Für diese Auskunft sei herzlich Regine Marth gedankt.

691 Zu den Sammlungen im ehemaligen Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel, die im Herzog Anton Ulrich-Museum aufgingen, siehe auch S. 249–251 dieser Arbeit.

692 Aufgelistet unter Arbeiten in Holz lautet der Eintrag: „Sechs Thier-Allegorien, etwa in Art der ‚Songes drolatiques‘ des Rabelais (Paris 1565); fälschlich mit Dürer's Monogramm bezeichnet. 16. Jahrh.“; Museumsführer Braunschweig 1887, S. 213. Bemerkenswerterweise war in demselben Führer Georg Schweiggers *Johannespredigt* (Kat. S 11) unter den „hervorragenderen Stücke[n]“ der Sammlung der mittelalterlichen und verwandten Gegenstände noch als Arbeit Albrecht Dürers aufgelistet, obwohl Moritz Thausing und Joseph Eduard Wessely zu diesem Zeitpunkt bereits Georg Schweigger als Autor des Reliefs ins Gespräch gebracht hatten, vgl. Museumsführer Braunschweig 1887, S. 21, Nr. 69.

693 Unbekannter Dürer-Nachahmer, sog. Wolgemut, 52 bis 55 mm Dm; Exemplar aus Blei: London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 162-1867; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 56.



Abb. 126 Unbekannter Nürnberger Meister, Porträt Michael Wolgemuts (?), Blei, London, Victoria and Albert Museum



Abb. 127 Albrecht Dürer, Michael Wolgemut, Malerei auf Lindenholz, 1516, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Signaturen in ähnlichen gegossenen Rundbildern eingraviert und nicht erhaben sind, sondern auch, dass die Monogramme in den einzelnen Versionen unterschiedliche Stile offenbaren und die Jahreszahlen voneinander abweichen. Nicht zuletzt sind manche Exemplare nur mit dem Dürer-Monogramm bezeichnet, weisen aber keine Jahreszahl auf. Als das Londoner Exemplar aus Blei 1867 in den Besitz des Victoria and Albert Museums gelangte, wurde zwar auf das Dürer-Monogramm verwiesen, die Arbeit aber nicht Dürer zugeschrieben.<sup>694</sup>

Dass nachträgliche „AD“-Monogramme jedoch nicht immer eingeritzt sein müssen, beweist das Relieffragment einer *Auferstehung Christi* (Abb. 128).<sup>695</sup> Die 1822 aus dem Besitz des Wiener Bildhauers Johann Schmelzer als „Basrelief von Albrecht Dürer“ für 90 fl. für das Kunsthistorische Museum erworbene Arbeit wiederholt Albrecht Dürers *Auferstehung Christi* aus der Großen Holzschnitt-Passion von 1510 detailgenau, inklusive des Monogramms, das an derselben Stelle platziert, jedoch etwas anders ausgeführt ist als in der Graphik, nämlich nicht perspektivisch verkürzt (Abb. 129). Da das Relief stilistisch den Predellreliefs in der Augsburger Fuggerkappelle nahesteht, ist eine Entstehung um 1520 anzunehmen. Bernard Deckers Vorschlag, dass die Initialen „AD“ für den Bildhauer Adolf Daucher (um 1460–um 1524) stünden,<sup>696</sup> die Signatur damit also original sei, wobei die formale Ähnlichkeit zum Dürer-Monogramm beabsichtigt gewesen sei, wies Thomas Eser als unwahrscheinlich zurück.<sup>697</sup> Zum einen würde es sich damit um eine absolute Ausnahme handeln, denn wie bereits weiter oben gesagt wurde, übernahmen die dürerzeitlichen Bildschnitzer, die sich auf graphische Vorlagen bezogen, weder das Monogramm der Vorlage noch hinterließen sie eine eigene Signatur.<sup>698</sup> Zum anderen konnte Eser feststellen, dass das Relief in der Umgebung des Monogramms

694 Inventar Victoria and Albert Museum London 1852–1867, hier 1867, S. 21.

695 Hans Daucher, *Auferstehung Christi* (Fragment), Kalkstein, um 1520, 62 × 70 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. 6790; vgl. Eser 1996, Kat.-Nr. 50.

696 Decker 1981, S. 304.

697 Eser 1996, S. 305.

698 Vgl. S. 164 dieser Arbeit.

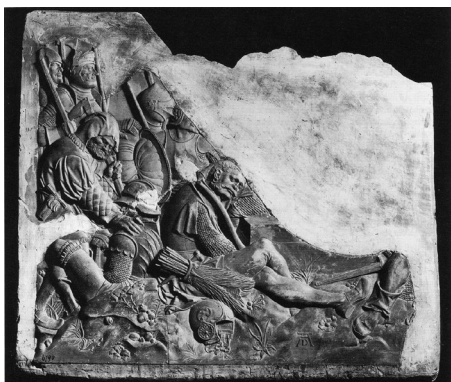


Abb. 128 Hans Daucher, Auferstehung Christi, Kalkstein, um 1520, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 129 Albrecht Dürer, Die Auferstehung aus der Großen Passion, Holzschnitt, 1510 (Detail)

deutlich abgearbeitet wurde, um das erhabene Herausschneiden der beiden Buchstaben zu ermöglichen. Wäre die Anbringung des Monogramms jedoch von Anfang an beabsichtigt gewesen, wäre ein solcher Eingriff nicht erforderlich gewesen.<sup>699</sup> Somit ist Eser's Einschätzung, dass das Monogramm nachträglich ergänzt wurde, als überaus wahrscheinlich zu bewerten.

#### 4.2.2 Skulpturen mit Dürer-Monogramm des ausführenden Bildhauers

Erheblich größer ist die Gruppe an Werken, die aller Wahrscheinlichkeit nach vom ausführenden Bildhauer selbst mit dem Dürer-Monogramm versehen wurden, ohne dass diese dabei auch ihre eigene Signatur hinterließen. Dazu können in den allermeisten Fällen solche Reliefs gezählt werden, auf denen die Monogramme erhaben herausgearbeitet sind, wie bei den drei annähernd gleich großen Holzreliefs in Köln und Frankfurt, die in leicht abgewandelten Versionen Maria mit Kind im Strahlenkranz zeigen.<sup>700</sup> Eine spätere Ergänzung des jeweils auf der Vorderseite vermerkten Dürer-Monogramms sowie der Jahreszahl kann deshalb ausgeschlossen werden, weil in diesem Bereich der Platten keine Vertiefung feststellbar ist, die bei dem nachträglichen Versuch, Buchstaben und Ziffern erhaben auszubilden, jedoch zwangsläufig erforderlich geworden wäre. Dass die Reliefs trotzdem nicht aus der Zeit stammen, welche die vermerkten Jahreszahlen annehmen lassen, kann an zwei Merkmalen festgemacht werden: Während eines der beiden Kölner Reliefs sehr detailgenau der graphischen Vorlage folgt und mit der angegebenen Jahreszahl 1516 auch das Entstehungsjahr des Kupferstichs wieder-

699 Eser 1996, S. 306 f.

700 Köln, Museum für Angewandte Kunst, Inv.-Nr. A 1237 und 1238 (Sammlung Clemens); vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 87 und 88 (Herbert Beck und Bernhard Decker) und Süddeutschland um 1600, Relief der stehenden Muttergottes mit Kind, bezeichnet AD 1517, Obstholz auf Eichenholz, H 12 cm, B 7,8 cm; Frankfurt a. M., Liebieghaus – Museum alter Plastik, Inv.-Nr. 2416; vgl. Beck 1985 und Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1989, Kat.-Nr. 65.

Zwei der Reliefs wurden in Joseph Hellers Verzeichnis der plastischen Werke Albrecht Dürers aufgelistet: Die mit den Jahreszahlen „1513“ und „1516“ versehenen Reliefs befanden sich demnach 1822 in der Boissiereeschen Sammlung in Stuttgart; vgl. Heller 1827, S. 279 f. Diese Provenienz ist bisherigen Autoren entgangen.



Abb. 130 Süddeutscher Bildschnitzer, Maria im Strahlenkranz, Buchsbaumholz, nach 1516, Köln, Museum für Angewandte Kunst



Abb. 131 Albrecht Dürer, Maria mit Zepter und Strahlenkranz, Kupferstich, 1516

gibt (Abb. 130 und 131), ist auf dem Frankfurter Relief, das ebenfalls motivisch genau Dürers *Maria mit der Sternenkron*e von 1508 wiederholt, anstelle des darauf vermerkten Entstehungsjahres die Jahreszahl „1517“ angegeben (Abb. 132 und 133). Für das zweite Kölner Relief, das mit der Jahreszahl „1513“ versehen ist, diente dagegen gar keine Dürer-Graphik, sondern ein 1553 datierter Stich Heinrich Aldegrevers als Vorlage, wie nun herausgefunden werden konnte (Abb. 134 und 135).<sup>701</sup> Damit ist zumindest für dieses Stück zweifelsfrei belegt, dass es erst mehrere Jahrzehnte später entstanden sein kann als die auf dem Relief vermerkte Jahreszahl vorgibt. Weiterhin beweist es, dass „AD“-Monogramme auf Werken, die sich gar nicht auf Dürer-Graphiken beziehen, nicht immer nachträglich ergänzt worden sein müssen, sondern auch auf den ausführenden Bildhauer zurückgeführt werden können.

Herbert Beck äußerte für die beiden nach Dürer-Stichen gearbeiteten Madonnenreliefs die interessante These, dass sie absichtlich spiegelbildlich gearbeitet wurden, um zu suggerieren, dass den Graphiken der plastische Entwurf vorausgegangen sei.<sup>702</sup> Jedoch widersprechen dieser Annahme die auf den Reliefs vermerkten Jahreszahlen: Hätte der Bildschnitzer tatsächlich den Eindruck erwecken wollen, dass das Relief zuerst entstanden sei und einer späteren gra-

701 Bartsch 50; Für das Exemplar im Herzog Anton Ulrich-Museum, Sign. HAldegrever V 3.81, Inv.-Nr. V 81, siehe VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=h-aldegrever-v3-0081> (Zugriff vom 23.07.2015).

702 Vgl. Beck 1985, S. 342. Götz-Mohr übernahm diese These in Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1989, S. 138.

4.2 Plastiken nach Dürer-Graphik und mit Dürer-Monogramm



Abb. 132 Süddeutscher Bildschnitzer, Maria im Strahlenkranz, Obstholz, nach 1517, Frankfurt, Liebieghaus



Abb. 133 Albrecht Dürer, Maria mit der Sternenkronen, Kupferstich, 1508



Abb. 134 Süddeutscher Bildschnitzer, Maria im Strahlenkranz, Buchsbaumholz, nach 1553, Köln, Museum für Angewandte Kunst



Abb. 135 Heinrich Aldegrever, Maria im Strahlenkranz, Kupferstich, 1553

phischen Reproduktion als Vorbild gedient habe, hätte er es früher als die Graphik datieren müssen. Jedoch weist eines der Kölner Reliefs (Inv.-Nr. A 1238) dieselbe Jahreszahl auf wie der Stich, nach dem es gearbeitet wurde, das zweite Relief ist mit „1517“ sogar neun Jahre später datiert als Dürers Kupferstich von 1508, dessen Komposition das Relief wiederholt.<sup>703</sup> Auffällig ist, dass alle fiktiven Datierungen – auch diejenige des Reliefs, das nach einem Aldegrevestich gearbeitet wurde – in Dürers Lebenszeit fallen, wobei offen bleiben muss, warum der Bildhauer seine Reliefs in genau die von ihm gewählten Jahre rückdatierte.

Von großer Bedeutung für das frühe Verständnis kleinplastischer Arbeiten mit Dürer-Monogramm ist das Widmungsblatt, das sich zusammen mit dem Frankfurter Madonnenrelief erhalten hat.<sup>704</sup> Demnach gelangte es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Geschenk Jasper Ludwig von Qualens in den Besitz von Sophie Magdalene von Brandenburg-Kulmbach (1700–1770), der Gemahlin des dänischen Königs Christian VI. Da die auf dem Widmungsblatt vermerkten Initialen „SMR“ sowie die Krone darauf hindeuten, dass die Empfängerin Königin war, kann der Eintritt des Reliefs in die königliche Sammlung auf die Jahre 1730 bis 1746 eingegrenzt werden.<sup>705</sup> Die erstmals 1985 von Herbert Beck publizierte, später von Bernhard Decker überarbeitete Transkription der Widmungsinschrift lautet:

„Lust, Liebe, Lieblichkeit, Witz, Fromsein, Mayestät / Zeigt hie im Harten Holtz, wie Fleiß und Müh weit geht / Doch was vor grauer Zeit, Beglückte Kunst gestiftet / wird jetzt in einem Blick, der Mayestät verrichtet / Wann aller Tugend Glantz, mit Höchsterleuchtem Strahl / Ins Spiegelsgegenschein, sich zeigtet mit einmahl. / es überreicht also / Ew[erer] Königl[ichen] May[es]t[ät]. Mayestäten / dieses obzwar geringe dennoch / aus unterth[änigstem] devotesten Herten / eingebrachte Stücklein / Dero / Allerunterth[änigster] Wunsch; / Es sey die Klüge Handt des großen Albrecht Dürer / Zur Königlichen Gnad ein Höchstbeglückter Führer / So wird die Freud, mein Leidt vor viele Jahr bezahlen / und Froh nebst Anhang sein. / allerunterthänigster und treuehorsamster Zunft u[nd] Landsaß / Jasper Ludwig von Qualen.“<sup>706</sup>

Decker, der sich im Rahmen seines Beitrags zur Dürer-Renaissance um 1600 mit der Inschrift auseinandersetzte, hob hervor, dass das Relief in der Widmungsinschrift nicht als Arbeit Dürers bezeichnet werde. Vielmehr handele es sich bei dem Werk um den gespiegelten Widerschein der Tugenden Dürers. Der Beschenkte sollte, so Decker, eine Analogie zwischen den künstlerischen und den fürstlichen Tugenden herstellen und durch Betrachtung des Resultats der „klugen Hand“ Dürers zur Freigebigkeit gegenüber dem Schenker animiert werden.<sup>707</sup> Er folgerte daraus, dass

„Dürer-Nachahmer und Bittsteller jeder Art [...] im Spiegelmedium der Imitation ein Zweckbündnis ein[gingen], um sich so der fürstlichen Freigebigkeit zu versichern; es

703 Beck wies selbst auf dieses Gegenargument hin, hielt aber dennoch an seiner These fest, indem er sie dahingehend konkretisierte, dass suggeriert werden sollte, dem Stich habe ein gleichartiges früheres Vorbild gedient, siehe Beck 1985, S. 343.

704 Abgebildet bei Decker 1990, Abb. 20.

705 Bernhard Decker äußerte den Vorschlag, dass das Erscheinen von Qualens Schrift über die Erfindung der „Quadratur des Zirkels“ im Jahr 1744 Anlass für die Schenkung gewesen sein könnte; vgl. Decker 1990, S. 45f. Von Qualen könnte damit um Unterstützung für sein Lebenswerk gebeten haben.

706 Zit. n. Decker 1990, S. 46.

707 Ebd., S. 46f.



handelte sich dabei wohl um eine der gängigen, legitimen Formen, die einem Untertanen gestatteteten, seinem Fürsten unumwunden Unterstützung abzuverlangen.“

Dass zwischen der Entstehung des Reliefs und der Schenkung möglicherweise mehr als hundert Jahre lagen, stuft Decker als unproblematisch ein.<sup>708</sup> Ob sich an der Bewertung und Funktion der Dürer-Nachahmungen zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert tatsächlich nichts Entscheidendes geändert hat, wie Decker in diesem Kontext behauptete, wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch zu überprüfen sein. Freilich ist die Vorstellung, dass es sich bei der Dürer-Referenz um einen „diplomatischen Schlüssel“ handelte und den an der Schenkung beteiligten Personen bewusst war, keine Dürer-Skulptur vor sich zu haben, verlockend. Zu einer Zeit, in der viele Inventare europäischer Sammlungen vermeintliche Dürer-Skulpturen auflisteten und sich auch in der Kunstdliteratur zahlreiche Erwähnungen Dürers als Bildhauer finden,<sup>709</sup> kann jedoch nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen werden, dass das Relief als authentische Bildhauerarbeit Dürers angesehen wurde.

Neben dem geschnitzten Madonnen-Relief nach einem Stich Heinrich Aldegrevers haben sich weitere Werke erhalten, die vom Bildhauer selbst mit dem „AD“ monogrammiert wurden und dabei aus anderen Quellen als Dürers graphischem Werk schöpften. So konnte bislang nicht geklärt werden, um wen es sich bei dem älteren bärtigen Mann mit langem Haar handelt, der auf dem kleinformatigen Elfenbeinrelief dargestellt ist, in dessen Hintergrund die Jahreszahl „1505“ und das Dürer-Monogramm erhaben ausgearbeitet sind (Abb. 136).<sup>710</sup> Die Büste erinnert an Darstellungen bärtiger Männer der antiken Mythologie wie Poseidon, Tritonen oder Satyroi, wie sie vielfach in Graphiken des 16. und 17. Jahrhunderts verbreitet wurden, jedoch ließ sich bislang kein konkretes Vorbild identifizieren.

Des Weiteren haben sich mehrere Gussmedaillons mit dem Profilbildnis eines bartlosen Mannes in mittleren Jahren nach links erhalten, die am linken Rand mit Dürer-Monogramm und dem Jahr 1514 bezeichnet sind (Abb. 137).<sup>711</sup> Auch in diesem Fall ließ sich bislang weder die Identität des Dargestellten klären



Abb. 136 Unbekannter Künstler, Büste eines unbekanntenen Mannes, Elfenbein, erste Hälfte 17. Jh., unbekannter Aufbewahrungsort

708 Ebd., S. 46, Anm. 68.

709 Siehe hierzu Kapitel 5.

710 Unbekannter Künstler (Deutsch, erste Hälfte 17. Jh.), Büste eines unbekanntenen Mannes, Elfenbein, 825 × 650 × 70 mm; vgl. Aukt. Kat. Koller 1979, Kat.-Nr. 104.

711 Unbekannter Dürer-Nachahmer, Bildnis eines bartlosen Mannes in mittleren Jahren (sog. Dürers Vater); vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 59–60. Das Bildnis einer Frau, das ebenfalls mit der Jahreszahl 1514, jedoch nicht mit „AD“-Monogramm versehen ist, wird als sein Pendant angesehen; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 61–62. Auch wenn die Oberflächenbehandlung und die Tatsache, dass Oberkörper und Kopf in ähnlicher Weise den profilierten



Abb. 137 Unbekannter Künstler, Bildnis eines bartlosen Mannes (Dürers Vater?), Blei, Exemplar Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 138 Hans Daucher (?), Bildnis eines bartlosen Mannes (Dürers Vater?), Solnhofener Stein, Stockholm, Kungliga Myntkabinettet

noch ein mögliches Vorbild eruieren. Da jedoch auch ein Steinexemplar des Porträts ohne „AD“-Monogramm existiert, für das möglicherweise Hans Daucher als Autor verantwortlich zeichnet (Abb. 138), vermutete Matthias Mende, dass es sich bei den gegossenen Fassungen um spätere Nachbildungen handelt.<sup>712</sup> Dabei hielt er eine Entstehung im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts für wahrscheinlich, ohne dies jedoch durch archivalische Belege untermauern zu können, und zog als mögliche Ursache für die Ergänzung des „AD“-Monogramms in Erwägung, dass der Nachahmer das Porträt für eine Invention Dürers gehalten und sich deswegen moralisch berechtigt gefühlt habe, das Monogramm für die Gussversionen hinzuzufügen.<sup>713</sup> Solche Erklärungen sind jedoch äußerst spekulativ. Erst mit Georg Andreas Wills 1764 publizierten *Münzbelustigungen* liegt ein echter Beleg vor, dass Exemplare mit Dürer-Monogramm im Umlauf waren.<sup>714</sup>

Ähnlich gelagert scheint der Fall bei einem runden Schaustück mit der Büste einer unbedeckten Frau von vorn, die als Lukretia beziehungsweise als Agnes Dürer gedeutet wurde (Abb. 139) und von der sich mehrere Exemplare erhalten haben.<sup>715</sup> Es weist links die Jahreszahl „1508“ und rechts das Dürer-Monogramm auf. Zwar lassen sich diese Angaben auf eine Zeichnung Dürers beziehen, die der Plakette als Vorbild diente,<sup>716</sup> doch liegt ihr tatsächliches Entstehungsdatum trotzdem im Dunkeln. Dass sich die Zeichnung einst in der Kunstammer der

Rand überschneiden, darauf hindeuten, dass sie vom selben Autor stammen, sprechen die leichten Größenunterschiede, mehr noch aber die Tatsache, dass beide Porträts in dieselbe Richtung blicken, gegen die Pendantthese.

712 Hans Daucher (?), Bildnis eines bartlosen Mannes in mittleren Jahren, Solnhofener Stein, 81,5 mm Dm, unbezeichnet, 1514 datiert, Stockholm, Kungliga Myntkabinettet, Statens Museum för Mynt, Medalj och Penninghistoria, Inv.-Nr. 1354/7, Mende 1983, Kat.-Nr. 58.

713 Mende 1983, S. 256.

714 Will 1764, S. 321.

715 Unbekannter Dürer-Nachahmer, sog. Lukretia, 53 bis 61 mm Dm; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 51 mit Übersicht der Exemplare in verschiedenen Materialien.

716 Wien, Albertina, W. 436.



Abb. 139 Unbekannter Künstler, Agnes Dürer/Lukretia (?), Kupferlegierung, Exemplar London, Victoria and Albert Museum



Abb. 140 Antonio Abondio, Toilette der Venus, Bronze, ca. 1587, Exemplar Wien, Kunsthistorisches Museum

Imhoff befand, spricht zumindest dafür, dass auch die Plakette in Nürnberg entstanden ist. Die bisherigen Datierungen schwanken zwischen 1530/1540 und dem frühen 17. Jahrhundert.<sup>717</sup> Eine wichtige Rolle für die Datierung spielen Antonio Abondios (1538–1591) ovale Plaketten mit der Darstellung von *Venus und Amor* und der *Toilette der Venus* (Abb. 140), da die Kopfhaltung der Venus derjenigen der Lukretia sehr nahe steht.<sup>718</sup> Während Matthias Mende die Auffassung vertrat, dass die Plakette mit AD-Monogramm früher entstanden sein müsse als Abondios Plaketten, da Abondios Monogramm sich stark an Dürers Künstlerzeichen anlehne, sprach sich Ingrid Weber dafür aus, dass es sich genau anders herum verhalten habe. Als Argument dafür dient ein Exemplar der Lukretia-Plakette, das auf der Rückseite das Emblem des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel zeigt, weshalb zumindest dieses Exemplar erst 1610 entstanden sein kann.<sup>719</sup>

Neben den Madonnenreliefs und den drei Bildnissen haben sich auch mehrfigurige Darstellungen erhalten, die von den ausführenden Bildhauern mit Dürer-Monogramm versehen wurden. So handelt es sich beim *cartellino* mit der Beschriftung „ALBERTO DURER. NORICUS. FACIEBAT. 1504“ im Madrider Marmorrelief um das konsequente Resultat einer auch ansonsten detailgetreuen Übertragung des Dürer-Stichs *Adam und Eva* ins Dreidimensionale (Abb. 141 und 142).<sup>720</sup> Aus einem Zettel auf der Rückseite des Reliefs geht hervor, dass dieses als Geschenk des spanischen Malers und Kunstkritikers Juan Agustín Ceán Bermúdez

717 Mende 1983, S. 241 plädierte für eine frühere, Weber 1975, S. 329 f. und Bernhard Decker in Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 140 f. für eine spätere Datierung. Siehe auch Eser 1996, S. 331.

718 Antonio Abondio, *Venus und Amor*, 92 × 72 mm, Exemplare in Amsterdam und Nürnberg; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 54 und Antonio Abondio, *Die Toilette der Venus*, 92 × 72 mm, zahlreiche Exemplare in Bronze, Blei, Zinn und Gips; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 55.

719 *Lukretia*, nach Antonio Abondio, 1610, Plakette, Silber, 53–60 mm Dm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Standort S 9 – T 44; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 83 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

720 Loy Hering zugeschrieben, 1520–1550, Marmor, 350 × 190 mm; Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. E00281; vgl. Samml. Kat. Madrid 1969, Kat.-Nr. 281. Nicht bei Reindl 1977 verzeichnet.



Abb. 141 Loy Hering zugeschrieben, Adam und Eva, Marmor, Madrid, Museo Nacional de Prado



Abb. 142 Albrecht Dürer, Adam und Eva, Kupferstich, 1504

(1749–1829) an den spanischen König Ferdinand VII. (1784–1833) in die königliche Sammlung gelangte. Erst 1966 wurde das Relief von H. D. Molsiworth, Konservator am Victoria and Albert Museum in London, dem süddeutschen Bildhauer Loy Hering (1484/85–1554) zugeschrieben.<sup>721</sup>

Für ein weiteres Werk mit erhabenem Dürer-Monogramm wurden drei Dürer-Graphiken kompiliert. Bei den Vorlagen für das Wiener Birnbaumrelief, das die Anbetung der Könige zeigt (Abb. 191), handelt es sich um die *Anbetung der Könige* aus dem Marienleben von 1503, ein Einzelblatt mit der *Anbetung der Könige* von 1511 und den Kupferstich *Das große Pferd* von 1505.<sup>722</sup> Interessanterweise entspricht die auf dem Relief hinterlegte Jahreszahl „1523“ keiner der Jahreszahlen auf den herangezogenen Vorlagen. Seitdem Julius von Schlosser befand, dass die Signatur „falsch“ sei,<sup>723</sup> wurde wiederholt auf die qualitativen Mängel des Reliefs hingewiesen: der Bildaufbau sei nicht organisch, die Zusammenstellung der Vorlagen unlogisch,<sup>724</sup> der Quader mit Dürer-Monogramm perspektivisch falsch und die Figuren leicht affektiert.<sup>725</sup> Als Datierung wurde zuletzt die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts vorgeschlagen, doch bleibt auch in diesem Fall der konkrete Entstehungskontext des 1871 aus der Schatzkammer in die Kunstkammer überführten Reliefs unklar.

721 Samml. Kat. Madrid 1969, S. 198.

722 Süddeutschland, um 1600, *Anbetung der Könige*, Birnbaumholz, 31 × 28,8 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer Inv.-Nr. 3946; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 95 (Herbert Beck und Bernhard Decker), Ausst. Kat. Wien 1994, Kat.-Nr. 154 (Rotraud Bauer) und zuletzt Grebe 2013, S. 232.

723 Samml. Kat. Wien 1910 b, S. 2, Tafel XXII.

724 Vgl. Ausst. Kat. Wien 1994, Kat.-Nr. 154 (Rotraud Bauer).

725 Vgl. Grebe 2013, S. 232.

Schließlich existieren Werke, bei denen sich die Forschung nicht einig ist, ob die Dürer-Monogramme vom ausführenden Bildhauer oder nachträglich ausgeführt wurden. Für eine männliche Statuette mit Lententuch, die auf der Plinthenunterseite zwei gestempelte Dürer-Monogramme trägt, die mit „ALBERT . DWRERS . 1511 (...) AD“ und „ANN O - 1511 - IN NVRENBERG“ umschrieben sind, konnte bislang kein direkter Bezug zu Dürers Werk hergestellt werden (Abb. 143).<sup>726</sup> Die barocken Formen der jüngst als *Heiliger Sebastian* gedeuteten Holzskulptur,<sup>727</sup> die aufgrund stilistischer Kriterien Georg Pfründt zugeschrieben und 1630/50 datiert wurde, scheinen vielmehr im Kontrast zur Signatur zu stehen.<sup>728</sup> Dass das Werk dennoch, zumindest im 19. Jahrhundert, als eine authentische Arbeit Dürers galt, ist neben der Beschriftung vor allem auf die anatomisch korrekte Gestaltung des menschlichen Körpers und die technisch hochwertige Ausführung zurückzuführen, wie Joseph Hellers Erläuterungen aus dem Jahr 1827 belegen:

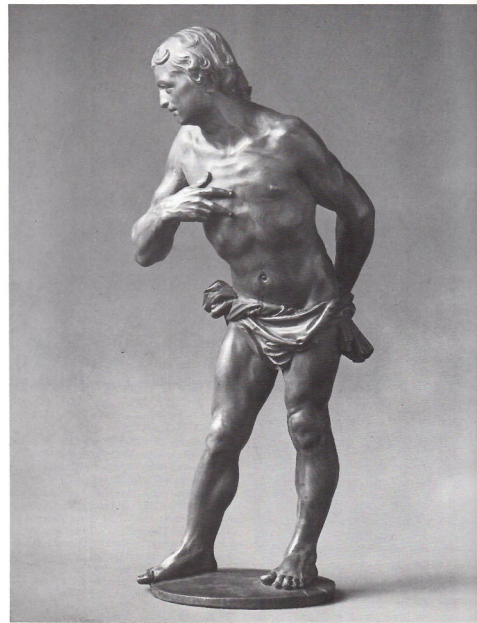


Abb. 143 Georg Pfründt zugeschrieben, Jünglingsfigur, Buchsbaumholz, 1630/50, Frankfurt a. M., Liebieghaus

„Sehr vorzüglich in Holz geschnitten. Sowohl der Ausdruck des Kopfes, als auch die anatomisch richtige und verständige Behandlung des Körpers sind hinreichend, diese Arbeit für Dürer anzuerkennen. Unten auf dem Fußgestelle ist Dürer's Zeichen.“<sup>729</sup>

Obwohl aus technischer Sicht nicht ausgeschlossen werden kann, dass es sich bei den Beschriftungen um nachträgliche Zutaten handelt, äußerte bislang nur Christian Theuerkauff Zweifel daran, dass sie wirklich vom Bildhauer selbst stammen.<sup>730</sup> Dabei tat man sich mit einer Erklärung für Pfründts Motivation, die Skulptur mit „AD“ zu versehen, durchaus schwer. Während Bettina Schmitt Pfründts Entscheidung sehr allgemein deutete als „Reflex auf die Wertschätzung, die alles, was mit Dürer in Verbindung gebracht werden konnte, seit dem späten 16. Jahrhundert in Sammlerkreisen genoss“,<sup>731</sup> ordnete Bernhard Decker sie denjenigen

726 Buchsbaum, vollrund, 20,5 cm H.; Süddeutschland 1630/50; Frankfurt a. M., Liebieghaus – Museum alter Plastik, Inv.-Nr. St. P. 126; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 117 (Herbert Beck und Bernhard Decker) und Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1989, Kat.-Nr. 76. Zur Zuschreibung an Georg Pfründt siehe Legner 1960 und Legner 1962 sowie Theuerkauff 1974, S. 58.

727 Schmitt 2002, S. 216–221. Der Pfeil, das Attribut des Heiligen, befand sich ursprünglich in der linken, auf den Rücken gelegten Hand der Figur, ist heute jedoch verloren.

728 Decker 1990, S. 9 f.

729 Heller 1827, S. 274.

730 So sprach er von der „Jünglingsfigur mit ihren zwei späten (?) Dürer-Stempeln“; vgl. Theuerkauff 1990, S. 53.

731 Schmitt 2002, S. 220.

Arbeiten zu, für die er die These in Anspruch nahm, sie seien Teil eines Stellvertretungsspiels gewesen, das der Künstler mit seinem potentiellen Auftraggeber austrug. Der Künstler sei „in Dürers Mantel geschlüpft“, um einerseits der höchsten Künstlerautorität seiner Zeit zu huldigen und sich andererseits von ihr abzugrenzen.<sup>732</sup> In diesem Sinne könnte die sich verneigende Kopf- und Körperhaltung der dargestellten Figur, die Schmitt als Ausdruck eines Bekenntnisses oder eines Treueschwurs deutete,<sup>733</sup> als doppelter Verweis interpretiert werden: Erstens auf das Verhältnis des Bildhauers zu Dürer, zweitens auf die Beziehung des Bildhauers zum Fürsten, dem die Figur möglicherweise als Geschenk übersandt wurde, auch wenn sich keine Archivalien erhalten haben, die eine solche Schenkung dokumentieren würden. Über die Provenienz der Statuette ist lediglich bekannt, dass sie zu einem unbekanntem Zeitpunkt aus der Sammlung Johann Friedrich Städel's für das Frankfurter Liebieghaus erworben wurde.<sup>734</sup>



Abb. 144 Monogrammist AD, Das Parisurteil, Birnbaumholz, ca. 1530, London, Victoria and Albert Museum

Auch für einen stehenden weiblichen Akt in Écouen, auf dessen Plinthe gut sichtbar das Dürer-Monogramm und die Jahreszahl „1526“ eingeritzt sind, konnte bislang keine formale Anbindung an das künstlerische Werk Dürers erkannt werden. Christian Theuerkauff, der die Figur als Eva deutete, schrieb sie aus stilistischen Gründen dem Forchtenberger Bildhauer Leonhard Kern, ein Zeitgenosse Georg Schweiggers, zu.<sup>735</sup> Dabei ließ er offen, ob die Statuette vom Bildhauer selbst, von einem Sammler oder Kunstagenten mit dem „AD“ versehen wurde, zeigte sich darüber jedoch nicht verwundert, da sie aus seiner Sicht in die Kategorie Kleinplastik falle, die „nach Thema, Auffassung und Ausdruckswillen auf das 16. Jahrhundert Bezug nehmend“ als Arbeiten Albrecht Dürers galten.<sup>736</sup>

Ähnlich ist der Fall beim Londoner Relief aus Birnbaumholz gelagert, welches das *Parisurteil* darstellt und am unteren rechten Bildrand mit dem „AD“-Monogramm versehen ist (Abb. 144).<sup>737</sup> Auch hier stammen die vom Bildschnitzer benutzten Vorlagen nicht von Albrecht Dürer, sondern von Lucas Cranach dem Älteren, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber.<sup>738</sup> Dennoch hielt man das Relief zunächst für eine Arbeit Albrecht Dürers, als man es 1858 für das

732 Decker 1990, S. 44f.

733 Schmitt 2002, S. 214.

734 Vgl. Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1989, Kat.-Nr. 76.

735 Kreis des Leonhard Kern?, Stehende Frau (Eva?), Buchsbaumholz, H. 19,8 cm, Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv.-Nr. 20724, Legat Salomon de Rothschild; vgl. Theuerkauff 1990, S. 53.

736 Theuerkauff 1990, S. 53f.

737 Monogrammist AD, Das Parisurteil, ca. 1530, Relief, Birnbaumholz, 235 × 254 mm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 4528-1858; vgl. Reisinger-Weber 2007, Kat.-Nr. 51.

738 Reisinger-Weber 2007, S. 306.

South Kensington Museum, das spätere Victoria and Albert Museum, erwarb.<sup>739</sup> Erst Ernst Friedrich Bange vermutete, dass das Monogramm zu späterer Zeit eingeschnitten wurde.<sup>740</sup> Dass der Bildschnitzer selbst durch Hinzufügung des Monogramms den Wert steigern wollte, schloss Jutta Reisinger-Weber aufgrund der Tatsache aus, dass keine der benutzten Vorlagen von Dürer stammen. Anders als Bange zog sie jedoch in Erwägung, dass es sich bei der Ähnlichkeit mit Dürers Monogramm um einen Zufall handle, der schlichtweg damit zu erklären sei, dass der ausführende Bildschnitzer dieselben Initialen wie Albrecht Dürer besaß.<sup>741</sup> Für diese Argumentation spricht, dass sich das Monogramm durch das Fehlen des Querbalkens im „A“ von den „AD“-Monogrammen unterscheidet.

Die Sichtung und Ordnung „AD“-monogrammierter Skulpturen und Plastiken hat ergeben, dass die Verwendung des Dürer-Monogramms in dreidimensionalen Arbeiten verbreitet war und dass sowohl Werke existieren, die während des Herstellungsprozesses mit dem Monogramm versehen wurden, als auch Werke, bei denen das Monogramm nachträglich ergänzt wurde. Es wurde gezeigt, dass nicht in allen Fällen eindeutig entschieden werden kann, ob das Monogramm bereits im Herstellungsprozess oder erst danach angebracht wurde.

Mit dem Dürer-Monogramm ergänzt wurden sowohl Arbeiten, deren Entstehungszeit vor Dürers Lebzeiten liegt, als auch Werke, die in das 16. und 17. Jahrhundert zu datieren sind. Besonders erstaunlich ist der Befund, dass Dürer-Monogramme auch auf Objekten hinzugefügt wurden, die keinen Bezug zum Werk Albrecht Dürers aufweisen, sondern sich nachweislich auf graphische Vorlagen anderer Künstler stützen. Hierfür gibt es zwei Erklärungsmöglichkeiten: Entweder war der Person, die das Monogramm ergänzte, nicht bekannt, dass sich das Relief nicht auf eine Dürersche Komposition bezog. Oder sie fügte es sehr wohl in dem Bewusstsein hinzu, dass die zugrundeliegende Komposition von einem anderen Autor stammte, womit sie gleichsam riskierte, dass diese Diskrepanz bemerkt werden könnte. In beiden Fällen scheint jedenfalls die Motivation, die Skulpturen durch das Künstlerzeichen aufzuwerten, maßgeblich gewesen zu sein, wobei – zumindest bei denjenigen Objekten, die nach graphischen Vorlagen Dürers gearbeitet sind – nicht zwingend eine betrügerische Absicht angenommen werden muss. Tatsächlich könnte es sich um nachträgliche Zuschreibungsversuche handeln, wie Thomas Eser dies im Zusammenhang mit dem Wiener *Auferstehungsrelief* geäußert hat.<sup>742</sup> Gerade in diesem Fall überzeugt diese These jedoch nicht, da hier aufwändig Material abgetragen wurde, damit das Künstlerzeichen erhaben erscheinen konnte.<sup>743</sup> Bei einem Zuschreibungsversuch wäre man mit großer Wahrscheinlichkeit weniger invasiv vorgegangen und hätte das Monogramm wie im Sockel der Leonhard Kern zugeschriebenen *Eva* flüchtig einritzen können. Alternativ hätte man rückseitig einen Zettel hinterlegen oder die Zuschreibung mit Bleistift vornehmen können, wie dies vereinzelt auch von anderen Reliefs bekannt ist.<sup>744</sup>

Weiterhin konnte festgestellt werden, dass viele der nachträglich mit den Initialen „AD“ versehenen Werke Eingang in bedeutende Museumssammlungen fanden, jedoch nur in einem

739 Vgl. Inventar Victoria and Albert Museum London 1852–1867, hier 1858, S. 18.

740 Bange 1928, S. 95.

741 Dementsprechend bezeichnete Reisinger-Weber diesen als „Monogrammist AD“; vgl. Reisinger-Weber 2007, Kat.-Nr. 51, hier bes. S. 308.

742 Vgl. Eser 1996, S. 306 f.

743 Vgl. S. 176 f. sowie die Abbildungen 128 und 129 dieser Arbeit.

744 So beispielsweise im Fall der Reliefs mit Fürst und Fürstin in München (vgl. S. 100, Anm. 467).

Fall dokumentiert ist, dass es eine gewisse Zeit lang tatsächlich auch als Dürer-Werk galt.<sup>745</sup> Der Zeitpunkt, zu dem die Objekte mit Dürer-Monogramm versehen wurden, kann nur dahingehend eingegrenzt werden, dass er jeweils vor dem Eintritt in die Sammlung, in der sie heute aufbewahrt werden, liegen muss. Da die meisten Werke erst im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den Besitz der Museen gelangten und ihre Dokumentation zeitgleich oder wenig später einsetzt, liegen für die Annahme, die Monogramme seien bereits im 17. Jahrhundert hinzugefügt worden, wie Bernhard Decker dies für die Liebieghaus-Madonna vorschlug, keine Anhaltspunkte vor.

Voraussetzung für die Praxis, „AD“-Monogramme an plastischen Bildwerken zu ergänzen, ist die Annahme, Albrecht Dürer sei auch als Bildhauer tätig gewesen. Die herangezogenen Museumsberichte belegen, dass skulpturale Arbeiten noch im 19. Jahrhundert als authentische Werke Albrecht Dürers angesehen wurden, wenngleich auch zu beobachten ist, dass Objekte mit Dürer-Monogramm in dieser Zeit nicht durchweg als Dürer-Werke bezeichnet wurden. Es wird noch zu erörtern sein, wie die junge kunsthistorische Forschung mit dem Mythos von Dürer als Bildhauer umging und nach welchen Kriterien sie sein bildhauerisches Œuvre bestimmte.

Auch die Gruppe der Arbeiten, welche die Bildhauer selbst mit dem Dürer-Monogramm versehen, weist ein breites Spektrum hinsichtlich ihres Bezuges zu Dürers Kunst auf: Sie reicht von Werken, die sehr detailgenau graphische Druckvorlagen ins Dreidimensionale übertragen, über Arbeiten, die mehrere Dürer-Blätter kompilieren, bis hin zu Plastiken, die keinen sichtbaren Bezug zu Dürers Œuvre aufweisen. Entsprechend vielfältig waren möglicherweise auch die Intentionen der Bildhauer, die auf ihren Arbeiten ein Dürer-Monogramm anbrachten. So ist davon auszugehen, dass bei den Werken, die Dürer-Graphiken möglichst genau ins Dreidimensionale übertragen wie etwa im Fall des Madrider Sündenfall-Reliefs, die Integrierung des Dürer-Monogramms dem Wunsch einer konsequenten Mimesis geschuldet ist. Dabei spricht gerade die Bemühung des Bildhauers, die größtmögliche Nähe zur graphischen Vorlage zu erreichen, gegen eine Fälschungsabsicht. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass der ursprüngliche Auftraggeber oder Adressat der dreidimensionalen Arbeit zwischen dem ausführenden Künstler und dem Entwerfer der zugrundeliegenden Komposition zu unterscheiden vermochte und das Werk sowohl für seinen Bezug zu Dürer als auch für die Geschicklichkeit des Bildhauers schätzte.

Bei den Werken, die sich nur teilweise oder gar nicht auf Dürer-Graphiken beziehen, ist eine Erklärung dafür, warum der Bildhauer sie mit „AD“-Monogramm versehen, dagegen schwieriger. Eine Deutungsoption legte Bernhard Decker im Zusammenhang mit dem Frankfurter Relief der *Maria im Strahlenkranz* vor. Mit der dreidimensionalen Wiedergabe einer Dürer-Komposition habe es dazu gedient, auf die Tugenden Dürers zu verweisen, ohne dabei den Anspruch zu erheben, eine Dürer-Skulptur zu sein. Eine solche Deutung des Dürer-Monogramms als „diplomatischer Schlüssel“ würde auch erklären, warum Arbeiten selbst dann mit dem Dürer-Monogramm versehen wurden, wenn sie sich formal gar nicht auf das Werk des Nürnberger Meisters bezogen wie die Georg Pfründt zugeschriebene Jünglingsfigur. Bedauerlicherweise haben sich neben der Widmungsinschrift Ludwig von Qualens auf der Rückseite des Madonnenreliefs jedoch keine weiteren Dokumente erhalten, die diese These untermauern würden.

745 Das *Parisurteil* in London, bei dem man sich jedoch nicht sicher ist, ob das Monogramm vom ausführenden Bildhauer oder nachträglich eingeschnitten wurde; vgl. S. 182 und Abb. 144.



Der Verdacht, der Bildhauer könnte in betrügerischer Absicht gehandelt haben, drängt sich besonders bei denjenigen Werken auf, die mit „AD“-Monogramm und fiktiver Jahreszahl versehen sind, also nachweislich „rückdatiert“ wurden, obwohl sie sich eigentlich auf eine erheblich spätere Graphik eines anderen Künstlers bezogen, wie im Fall des Kölner Madonnenreliefs nachgewiesen werden konnte, dem eine Graphik Aldeghevers als Vorbild diene.

Was die auf den Plastiken hinterlegten Jahreszahlen angeht, ist bemerkenswert, dass sie nur in zwei Fällen – wohl nicht zufällig solchen, die Dürer-Graphiken sehr genau wiederholen – die Datierung von der graphischen Vorlage übernehmen, während sie in den anderen Fällen fiktiv sind, unabhängig davon, ob für die Plastik auf eine Dürer-Graphik zurückgegriffen wurde oder nicht. Jahreszahlen wurden in Kombination mit dem „AD“-Monogramm in der Regel vom ausführenden Bildhauer selbst angebracht und nur in einem Fall nachträglich ergänzt.

Die meisten der „AD“-monogrammierten Werke sind schwierig zu datieren, da eine Signatur und Datierung des ausführenden Bildhauers fehlen. In den Fällen, in denen sich eine graphische Vorlage identifizieren ließ, konnte zumindest ein *terminus post quem* ermittelt werden. Da die schriftlichen Belege für die Objekte aber frühestens im späten 17. oder 18. Jahrhundert einsetzen, umfasst der mögliche Entstehungszeitraum viele Jahrzehnte. Stilistische Besonderheiten, die mit konkreten Bildhauern in Verbindung gebracht werden können, halfen dabei, die Datierung einiger Objekte stärker einzugrenzen, so dass davon ausgegangen werden kann, dass ein Großteil der Werke mit „AD“-Monogramm des ausführenden Bildhauers in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts oder in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts produziert wurde.

In Hinblick auf Schweiggers Verwendung des Dürer-Monogramms und von Jahreszahlen sind vor dem Hintergrund des hier gesichteten Materials zwei Dinge besonders bemerkenswert: Erstens, dass Schweigger das „AD“-Monogramm in allen drei Fällen zusammen mit einer Jahreszahl anbrachte, wobei er in zwei Fällen die Angaben des Holzschnittes wiederholte, der als wesentliche Vorlage für das Relief diene und in einem Fall eine davon lediglich um ein Jahr abweichende Jahreszahl.<sup>746</sup> Damit unterscheidet er sich von der Mehrheit der Beispiele, in denen fiktive Jahreszahlen angebracht wurden.

Zweitens, dass seine Reliefs neben dem Dürer-Monogramm auch eine Signatur und Datierung des ausführenden Bildhauers tragen.

### 4.2.3 Arbeiten mit „doppelter“ Signatur

In der Gattung der Plastik sind mir neben Schweiggers Werken bislang nur zwei weitere Arbeiten bekannt geworden, die neben dem Dürer-Monogramm möglicherweise auch eine Signatur des Bildhauers aufweisen: Die Buchsbaumstatuette einer prunkvoll gekleideten Frau, die Ende der 1970er Jahre im Kunsthandel auftauchte, und das kleinformatische Relief eines weiblichen Rückenaktes aus Solnhofener Stein in New York. Während die vollrunde Skulptur neben den Buchstaben „ADF“ auch die Buchstaben „P“ und „K“ gut sichtbar auf dem polygonalen Sockel trägt<sup>747</sup> (Abb. 145a und b), weist das Rückenaktrelief auf der Vorderseite erhaben das „AD“-Monogramm und die Jahreszahl „1509“ und rückseitig das Kürzel „HL W“ auf.

<sup>746</sup> Vgl. Kap. III.2.4, S. 113 f.

<sup>747</sup> Unbekannter Künstler (Deutschland, frühes 17. Jh.), Reich gekleidete Frau, 18,1 cm H.; vgl. Aukt. Kat. Koller 1979, Nr. 145.



Abb. 145a und b Unbekannter Bildschnitzer, Frau, Buchsbaumholz, Aufbewahrungsort unbekannt

(Abb. 146)<sup>748</sup> Die Frauenstatuette wirft viele Fragen auf. Zwar entspricht die Kleidung der Mode des frühen 16. Jahrhunderts, ein konkretes Vorbild lässt sich jedoch nicht ausmachen. Der Autor der Katalognummer des Auktionskatalogs machte auf Parallelen des Gewandes zu Renaissance-Darstellungen der mythologischen Frauenfigur der Phyllis aufmerksam. Ungeöhnlich ist die Beifügung des „F“ neben dem Monogramm Dürers, das möglicherweise für „fecit“ beziehungsweise „faciebat“ stehen soll, mit dem Dürer einige seiner Gemälde und Graphiken signierte.<sup>749</sup> Auch konnte bislang nicht geklärt werden, ob es sich bei den Buchstaben „P“ und „K“, die separat auf zwei Seiten des Sockels angebracht sind, tatsächlich um das

748 Solnhofener Stein, 151 × 65 mm; New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 17.190.467. 17.190.467 (Gift of J. Pierpont Morgan 1917); Thomas Eser wies erstmals auf das Monogramm hin; vgl. Eser 1996, S. 330 f. Gerade die unscheinbare Anbringung des Zeichens, das nur im Streiflicht gut zu erkennen ist, spricht laut Eser für seine Authentizität. Es käme dem Kürzel „H. L.“ eines Nürnberger Plakettenkünstlers des 16. oder frühen 17. Jahrhunderts nahe.

749 Vgl. beispielsweise den Kupferstich von *Adam und Eva* aus dem Jahr 1504 („ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT 1504“), *Adam und Eva* in Madrid („Alberto Durer manus faciebat post virginis partum 1507“) oder die *Marter der zehntausend Christen* in Wien („Iste faciebat anno Domini 1508“).



Abb. 146 Unbekannter Bildhauer, Weiblicher Rückenakt, Solnhofener Stein, New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 147 Süddeutscher Meister, Allegorie der Vergänglichkeit, Pinselzeichnung, nach 1530, Dessau, Staatliche Kunstsammlungen

Monogramm eines Künstlers handelt, weshalb die Aussagekraft als Vergleichsbeispiel gering bleibt.

Gänzlich anders stellen sich die Überlieferungssituation und der Forschungsstand beim New Yorker *Rückenakt* dar. Vor der Entdeckung der rückseitigen Signatur durch Thomas Eser stand das Werk im Zentrum einer jahrzehntelangen Diskussion über die mögliche Betätigung Dürers als Bildhauer.<sup>750</sup> Neben der New Yorker Fassung aus Solnhofener Stein haben sich von der Komposition mehrere Metallgüsse und Gipsabformungen erhalten.<sup>751</sup> Matthias Mende und Thomas Eser sahen den Ursprung des Darstellungstypus' in der Dürer-Zeit: Neben den zahlreichen von Jörg Rasmussen zusammengestellten Darstellungen weiblicher Rückenakte, die Dürers grundsätzliches Interesse für diesen Bildgegenstand belegen, in rein formaler Hinsicht jedoch alle von der Komposition abweichen, untermauert eine Zeichnung in Dessau

750 Für eine Zusammenfassung der Forschungsdiskussion mit Bibliographie siehe Weber 1975, Kat.-Nr. 759; danach Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 74 (Herbert Beck und Bernhard Decker), Rasmussen 1983 (Zuschreibung an Ludwig Krug), Weber 1983, Mende 1983, Kat.-Nr. 49 und S. 94–109; Eser 1996, S. 328–331; zuletzt Grebe 2013, S. 233 f.

751 Verzeichnet bei Mende 1983, Kat.-Nr. 50.

diese Annahme (Abb. 147).<sup>752</sup> Das von Ingrid Weber erstmals in die Diskussion eingebrachte Blatt zeigt einerseits einen weiblichen Rückenakt mit Tuch und an einem Pfeiler stehend, der demjenigen im Relief überaus ähnlich ist, andererseits greift es – wie Thomas Eser erkannte – mit dem Mann, der die Frau umarmt, ein Motiv aus Dürers Kupferstich *Wappen des Todes* von 1503 auf (Abb. 148). Durch den Totenschädel auf dem Pfeiler ist die Darstellung eindeutig als Allegorie der Vergänglichkeit zu deuten. Möglicherweise diente also eine dieser Zeichnung sehr ähnliche, heute jedoch nicht mehr erhaltene Vanitas-Darstellung der Dürer-Zeit als Vorbild für die weibliche Figur, die uns in zahlreichen Fassungen in unterschiedlichen Materialien bekannt ist. Einen *terminus ante quem* für die Erfindung des Typus liefert eine Gipsfassung des Reliefs, die im Kunstkamerschrank enthalten war, der 1632 an König Gustav von Schweden übergeben wurde.<sup>753</sup> Während Mende und Eser sich einig waren, dass der Typus aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt, gingen ihre Meinungen über



Abb. 148 Albrecht Dürer, Wappen mit dem Totenkopf, Kupferstich, 1503

die Datierung der hier besprochenen steinernen Version in New York jedoch auseinander: Mende stellte – noch ohne Kenntnis des Monogramms auf der Rückseite – die These auf, dass es sich um eine Nachahmung aus der Zeit der Romantik handle. Eser hielt aufgrund der möglichen Identifizierung des rückwärtigen Monogramms mit einem Nürnberger Meister eine Datierung im späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert für naheliegend.<sup>754</sup>

Eine besonders gewitzte Lösung einer Doppelsignatur ließ sich Christoph Itelsperger (1763–1836) bei seiner Fassung des Rückenaktes nach Dürer aus Elfenbein und einem gleichgroßen, ebenfalls aus Elfenbein gearbeiteten Pendant mit einer entsprechenden Vorderansicht einfallen (Abb. 149 und Abb. 150).<sup>755</sup> Während er das Rückenaktrelief vorderseitig mit Dürers Monogramm versah – wie in anderen bekannten Fassungen der Komposition auf dem Pfeiler –, hinterlegte er auf der Rückseite des Pendants seine eigene Signatur. Es liegt somit zwar keine Doppelsignatur im eigentlichen Sinne wie beim New Yorker *Rückenakt* vor, da eine Auflösung nur in Kenntnis beider Stücke möglich ist. Da deren Zusammengehörigkeit jedoch überaus augenfällig ist und die beiden Reliefs sich auch gemeinsam erhalten haben, ist nicht von betrügerischen Absichten Itelspergers auszugehen.

752 Süddeutscher Meister, Allegorie der Vergänglichkeit, Pinselzeichnung, nach 1530; Dessau, Staatliche Kunstsammlungen; vgl. Weber 1975, S. 329. Zu dieser Zeichnung auch Mende 1983, S. 105.

753 Uppsala, Universitetets Konstmuseum, Inv.-Nr. 1698; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 50, S. 240.

754 Mende 1983, S. 237. Eser 1996, S. 331.

755 Christoph Itelsperger, Vorderansicht und Rückenansicht eines weiblichen Aktes, Elfenbein, je 14,6 cm H., 7,7 cm Br.; München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. D 558 a und b; vgl. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 31 (Astrid Scherp), Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 77/78 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

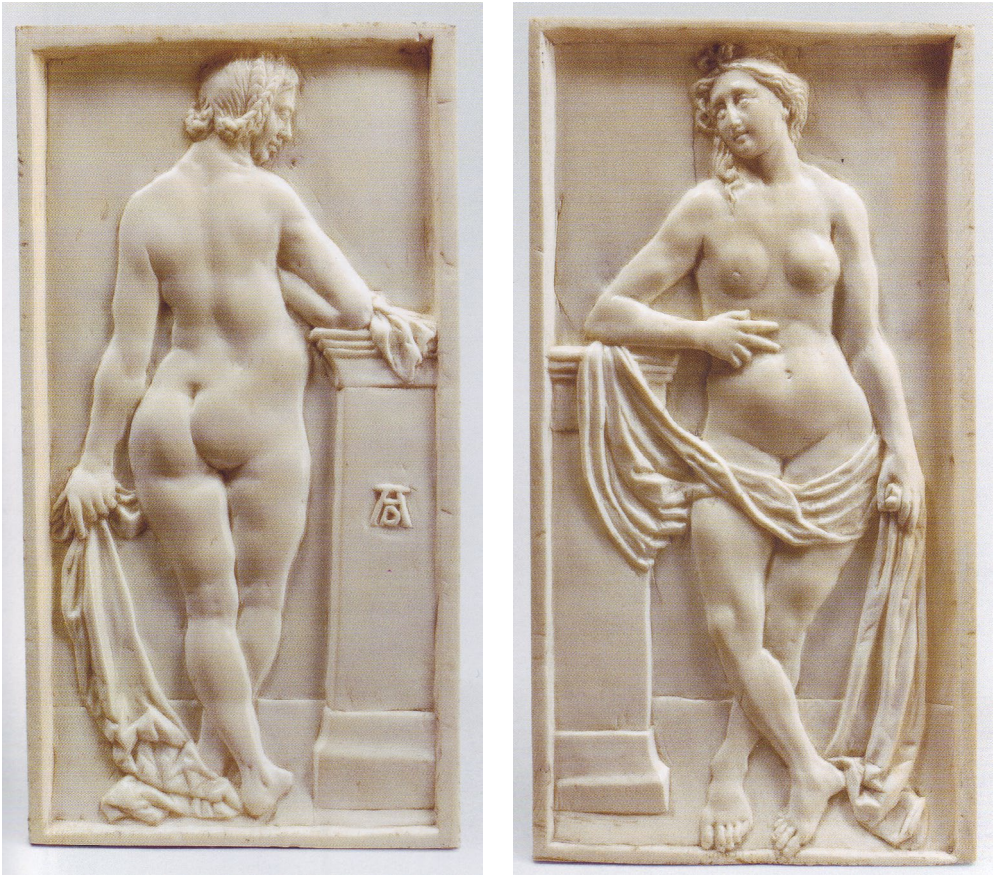


Abb. 149 und 150 Christoph Itzperger, Weiblicher Rückenakt und weiblicher Akt von vorne gesehen, Elfenbein, Ende 18./frühes 19. Jahrhundert, München, Bayerisches Nationalmuseum

Im Zusammenhang mit diesen drei sehr unterschiedlichen Beispielen doppelter Signaturen auf „AD“-monogrammierter Plastik sei abschließend noch ein Seitenblick auf die Druckgraphik erlaubt. Schon im Verlauf des 16. Jahrhunderts hatten sich Signaturen ausgebildet, die zwischen dem Erfinder der Komposition und dem Stecher unterscheiden, womit dem Umstand Rechnung getragen wurde, dass an der Produktion einer Graphik in der Regel mehrere Personen beteiligt sind.<sup>756</sup> Zu Lebzeiten Dürers agierende Kopisten von Dürer-Graphiken gaben in der Regel nur ihre eigene Signatur an und verzichteten auf das Dürer-Monogramm, wie Christine Vogts Untersuchung ergab.<sup>757</sup> Es existieren aber auch Blätter, die Dürers Monogramm und keine Stecherangabe tragen. Vor diesem Hintergrund ist dem letzten Blatt von Raimondis Kopienfolge der Verehrung Mariens nach Albrecht Dürer (Venedig um 1506/11) besondere Aufmerksamkeit zu schenken, da es neben dem Dürer-„AD“ am unteren Bildrand auch das ligierte „MAF“-Monogramm Marcantonio Raimondis sowie zwei Verleger-

756 Hierzu siehe Landau/Parshall 1994, S. 54.

757 Vogt 2008, hier insbes. Kap. 9 Die Beschriftungen. Zur Frage der Signatur der frühen Kopien, S. 131–135.

zeichen aufweist (Abb. 151).<sup>758</sup> Anja Grebe deutete die doppelte Monogrammierung als ein mögliches Zugeständnis der venezianischen Drucker an Dürer innerhalb angeblicher Rechtsstreitigkeiten, wie sie in Vasaris Raimondi-Vita überliefert ist.<sup>759</sup> Zunächst soll Raimondi nämlich gleichseitige Nachstiche des *Marienlebens* hergestellt haben, die nur mit dem Dürer-Monogramm bezeichnet waren, wogegen Dürer Klage vor dem Rat der Republik Venedig erhoben habe.<sup>760</sup> Dass die Kopien jedoch von Anfang an nicht in betrügerischer Absicht entstanden, sondern sich in die verlegerische Praxis für Heiligenbilder fügten, die nicht auf Sammler und Kenner sondern ein frommes Publikum als Abnehmer zielten, hat jüngst Grischka Petri überzeugend dargestellt.<sup>761</sup> Festzuhalten bleibt, dass es sich bei dem Blatt um das früheste Beispiel für die gleichzeitige Erwähnung von Dürer und dem Namen eines Stechers handelt.<sup>762</sup> Nördlich der Alpen wurden solche Signaturen vermutlich erst nach Dürers Tod üblich, erstmals wohl in der *Maria mit dem Kind an der Mauer* von Georg Pencz/Meister IB, in der neben dem Monogramm „IB“ des kopierenden Meisters auf dem Stein unten rechts auf der Mauer am rechten Bildrand das „AD“-Monogramm und die Jahreszahl 1514 wiedergegeben sind (Abb. 152).<sup>763</sup> Auch die flämischen Wierix-Brüder wiederholten auf ihren Kopien von Kupferstichen Dürers, die sie in den 1560er Jahren in Antwerpen produzierten, das Dürer-Monogramm und platzierten an prominenter Stelle ihre eigenen Initialen samt Altersangabe (Abb. 153).<sup>764</sup> Aufgrund dieser ungewöhnlichen Art der Signatur, die sich an die Beschriftungspraxis in frühneuzeitlichen Porträts anlehnt, auf denen sich die Angabe des Alters jedoch auf den Porträtierten bezieht, deutete Anja Grebe die Dürer-Kopien treffend als „Porträts der künstlerischen Fähigkeiten“ der Wierix-Brüder.<sup>765</sup> Auch in einer nur ein Jahrzehnt vor Schweiggers Reliefs entstandenen Silberarbeit (Abb. 154), die Dürers Kupferstich der



Abb. 151 Marcantonio Raimondi nach Albrecht Dürer, Die Verehrung Mariens, Kupferstich, um 1506/1511

758 Petri 2014, S. 53–55. Zum Entstehungskontext der Folge und dem möglichen Verhältnis zu Dürer siehe ebd., S. 55.  
759 Grebe 2013, S. 184.

760 Vasari 1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987), Bd. 5, S. 6 f. Für ein Zitat der entsprechenden Textstelle siehe Anm. 678 dieser Arbeit. Zu den Unstimmigkeiten in Vasaris Bericht zuletzt Petri 2014. Seiner Darstellung des venezianischen Privilegiensystems zufolge erfüllte Dürer gar nicht die rechtlichen Voraussetzungen, um in Venedig wegen Verletzung eines Privilegs Anklage erheben zu können; vgl. Petri 2014, S. 55–57.

761 Petri 2014, S. 55.

762 Vogt 2008, S. 133.

763 Georg Pencz/Meister IB, *Maria mit dem Kind an der Mauer*, 1528 oder später, Kupferstich, 140 × 100 mm; Ex. in München, Graphische Sammlung (15 235); Wien, Albertina; vgl. Vogt 2008, Kat.-Nr. 198.

764 Z. B. Hieronymus Wierix nach Albrecht Dürer, *Der Heilige Hieronymus im Gehäus*, ca. 1566, sign.: „IR.W.AE. 13“; vgl. Hollstein (Dutch & Flemish), 1248 (Wierix).

765 Grebe 2013, S. 187.

4.2 Plastiken nach Dürer-Graphik und mit Dürer-Monogramm



Abb. 152 Georg Pencz/Meister IB, Maria mit Kind an der Mauer (Detail), Kupferstich, 1528 oder später

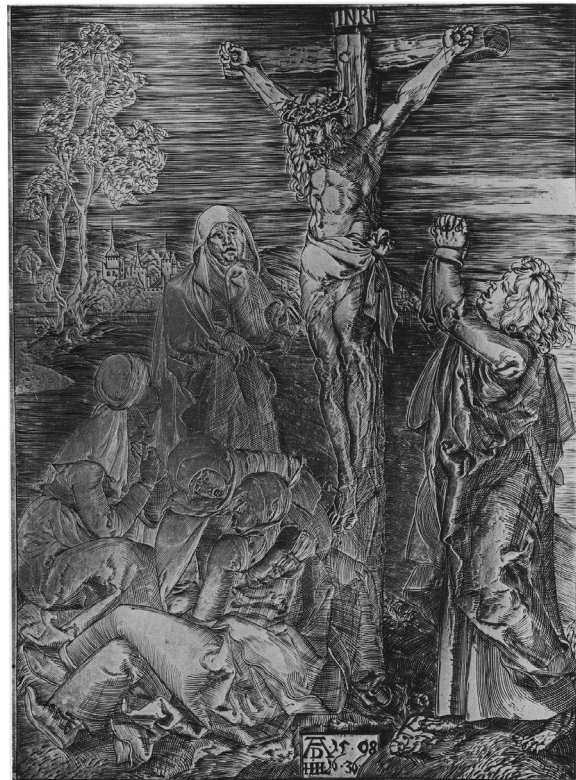


Abb. 154 Hans Jörg Leng zugeschrieben, Die Kreuzigung, Silbergravur, 1636, Kremsmünster, Stiftssammlung



Abb. 153 Hieronymus Wierix nach Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäus (Detail), Kupferstich, ca. 1566

Kreuzigung von 1508 wiedergibt, sind auf der Inschrifttafel am Fuße des Kreuzes sowohl das „AD“-Monogramm und das Entstehungsjahr des Kupferstiches „1508“ als auch das Zeichen des Graveurs „JHL“ sowie die Jahreszahl „1636“ angegeben.<sup>766</sup> Die genauso große und an derselben Stelle wie das „AD“-Monogramm angebrachte Signatur des Graveurs zeugt auch hier vom Selbstbewusstsein des ausführenden Künstlers.

Bei Schweiggers mit „AD“ bezeichneten Reliefs ist der Fall – gleichsam wie beim New Yorker *Rückenakt* – insofern anders als bei den doppelsignierten Graphiken gelagert, weil das „AD“-Monogramm prominent auf der Vorderseite platziert wurde, während die Signatur des Bildhauers dagegen nur für denjenigen Betrachter ersichtlich wird, der die Möglichkeit hat, das Relief in die Hand zu nehmen und die Rückseite zu inspizieren beziehungsweise im Fall des Londoner Reliefs die *tabula* umzudrehen. Es spricht somit einiges dafür, dass Schweigger seine Betrachter zwar grundsätzlich nicht betrügen, jedoch durchaus täuschen wollte.

Der groß angelegte Vergleich der Arbeiten Schweiggers mit anderen bildplastischen Werken hat zudem auch erbracht, dass es sich bei Schweiggers „AD“-monogrammierten Reliefs nach heutigem Kenntnisstand um die frühesten sicher zu datierenden plastischen Beispiele mit dem Künstlerzeichen handelt, wenngleich sehr wahrscheinlich schon früher skulpturale Arbeiten mit „AD“-Monogramm im Umlauf waren. Die frühesten schriftlichen Quellen, welche die Existenz „AD“-monogrammierter Plastiken in Sammlungen belegen, datieren dagegen erst in die Mitte des 17. Jahrhunderts.<sup>767</sup>

Vor allem durch ihre doppelte Signatur heben sich Schweiggers Arbeiten von der Mehrzahl anderer „AD“-monogrammierter Werke ab, weshalb sie vom Vorwurf, in betrügerischer Absicht entstanden zu sein, grundsätzlich zu befreien sind. Anders ist die Situation bei denjenigen Werken gelagert, die keine Signatur des jeweils ausführenden Bildhauers tragen. Zwar ist keine zeitgenössische Quelle zutage getreten, die eine Fälschungsabsicht eindeutig belegen würde, mehrere Indizien weisen aber darauf hin, dass gerade die nachträglich ergänzten Dürer-Monogramme mehrheitlich wider besseren Wissens angebracht wurden, sei es um das Interesse an den Werken oder ihren Wert zu steigern. Aber auch bei einigen Reliefs, die von den ausführenden Bildhauern selbst mit „AD“-Monogramm versehen wurden, ist die Möglichkeit, dass dies in betrügerischer Absicht geschah, nicht von der Hand zu weisen. Dagegen ist der in kunsthistorischen Schriften des 19. Jahrhunderts geäußerte Vorwurf, Schweigger habe seine Reliefs in betrügerischer Absicht mit dem „AD“-Monogramm versehen, dem Umstand geschuldet, dass Schweiggers Signaturen auf der Rückseite der Reliefs zu dieser Zeit nicht mehr bekannt waren.<sup>768</sup>

Da Schweiggers Übernahme von Dürers Künstlerzeichen und der Jahreszahl von einer der graphischen Vorlagen jedoch nicht wie in den zwei anderen bekannten Fällen dem Streben nach größtmöglicher Mimesis geschuldet ist, muss davon ausgegangen werden, dass Schweig-

766 Hans Jörg Leng zugeschrieben, Kreuzigung, 134 × 97 mm, Silber, graviert; Kremsmünster, Stiftsammlung; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 35 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

767 Vgl. S. 160 dieser Arbeit.

768 Zur Beurteilung der Schweiggerschen Reliefs und Wiederentdeckung der rückseitigen Signatur siehe Kap. III. 2. 5, S. 129 ff.

Ähnlich ist der Fall beim Nürnberger Künstler Hans Hoffmann (um 1530–1591) gelagert, dessen Praxis, seine Zeichnungen mit dem Dürer-Monogramm zu versehen, dazu führte, dass er im 19. und frühen 20. Jahrhundert ebenfalls als Fälscher bezeichnet wurde. Ksenija Tschetschik stellte kürzlich klar, dass es sich auch hier vielmehr um das subtile Täuschungsspiel eines selbstbewussten Kopisten als um Fälschungsversuche handelt, wenngleich Hoffmann seine Zeichnungen entweder mit dem Monogramm „HH“ oder mit „AD“ versah, nie aber mit beidem; vgl. Tschetschik 2014.



ger mit den Erwartungen und Vorkenntnissen der potentiellen Adressaten spielen wollte. Betrachter, welche mit Dürers graphischem Werk gut vertraut waren, mochten das „AD“-Monogramm als Hinweis auf den Erfinder der benutzten graphischen Vorlagen erkennen und die Jahreszahl möglicherweise mit konkreten Blättern in Verbindung bringen. Da zur Entstehungszeit der Reliefs aber bereits Berichte über eine Betätigung Dürers als Bildhauer kursierten, wie im ersten Teil des Kapitels gezeigt werden konnte, ist ebenfalls gut denkbar, dass Schweigger es darauf anlegte, dass seine Werke – zumindest auf den ersten Blick – für Bildhauerarbeiten Dürers gehalten wurden. Gerade ihre herausragende technische Qualität und die komplexe Bezugnahme auf zahlreiche Dürer-Blätter, durch die sie sich von anderen Werken mit „AD“-Monogramm unterscheiden, weisen darauf hin, dass sich Schweigger mit den Reliefs an anspruchsvolle Sammler wandte. Selbst bei einer längeren Betrachtung konnte ein Dürer-Experte immer noch neue Bezüge entdecken. Die hohe Qualität bot möglicherweise Anstoß zur Reflexion darüber, ob Dürer nicht doch bildhauerisch tätig gewesen sein könnte. Durch die Hinzufügung der eigenen Signatur auf der Rückseite wurde die Auflösung des Täuschungsspiels jedoch mitgeliefert – durch die Erwähnung der Stadt Nürnberg zeugt sie zugleich vom Selbstbewusstsein des Bildhauers und von seinem Stolz auf die Vaterstadt, die er mit Dürer teilte.