



Das ist der gestalt und volumen gleich

Sagt man zu Nuremberg alle Jar & Mit andern heymen offentlich

Kaiser Karls der Das Reich rich & Der weltigen wider sein macht

Karolus
impant

magus
Anus 14

Das ist der gestalt und volumen gleich

Albrecht Dürer und die Kunst der Renaissance in Nürnberg

Als berühmtester Künstler des deutschen Sprachraums bildet Albrecht Dürer in der Sammlung zu Kunst und Kultur der Frühen Neuzeit den Auftakt und aufgrund seiner Schlüsselstellung zugleich einen eigenen Schwerpunkt. Da sich in seinem Werk Theorie und Praxis, Wissenschaft und Kunst verbinden, wurde Dürer zum Inbegriff des freischaffenden Renaissance-Künstlers nördlich der Alpen. Das Germanische Nationalmuseum ist wie kein anderes Museum in der Lage, Werk und Wirkung des Meisters mit hochkarätigen Exponaten darzustellen: Neben dem Maler und Graphiker lernt der Besucher Dürer auch als Lehrer und Vorbild kennen, erhält Einblick in seine Entwurfstätigkeit für andere Kunstgattungen und gewinnt eine Vorstellung von der Verehrung und Nachahmung des europaweit bewunderten Künstlers.

Dürer als Maler

Zeigt Dürers graphisches Werk ab 1484 alle Merkmale der Frühreife eines Wunderkindes, tat man sich mit der Beurteilung seiner frühen Malerei schwer. Die geniale Selbstbildnisserie von 1484 bis 1500 begleiten heterogene, in Zuschreibung und Datierung anfechtbare Gemälde. Nur durch Zufall gelang 1979 die Bestimmung des Bildnisses von Dürers Mutter als sein erstes erhaltenes Gemälde, dessen Eigenhändigkeit aufgrund der Differenzen zum späteren Werk lange umstritten blieb (*Kat. 306, Abb. 41*)¹. Zu sehr stand das Bildnis noch unter dem Einfluss Michael Wolgemuts, bei dem der Goldschmiedesohn von 1486 bis 1489 seine Malerlehre absolviert hatte. Das Bildnis der Mutter mit zugehörigem Pendant des Vaterbildnisses in Florenz ist ein frühes Beispiel für Dürers gemalte Privat- und Familiendokumente und markiert den Zeitpunkt des Aufbruchs zur Gesellenreise.



41 Bildnis von Dürers Mutter, Albrecht Dürer, Nürnberg, um 1490

40 Kaiser Karl der Große, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1511/13

Nach insgesamt vier Jahren kehrte der mittlerweile 23-Jährige in seine Vaterstadt zurück und versuchte, sich neben der übermächtigen, personalstarken Wolgemut-Werkstatt in Nürnberg zu etablieren. Den Vertrieb seiner Graphik zog er nach dem Vorbild seines Paten, des Verlegers Anton Koberger, mittels reisender Kommissionäre professionell auf². Druckgraphik wurde dadurch zur sicheren Einnahmequelle Dürers, während auf dem von Wolgemut dominierten Gebiet der Glasmalerei und Malerei nur langsam eine Klientel im Kreis der Patrizier und Humanisten zu gewinnen war³. Zu den ersten bedeutenden Aufträgen zählen das um 1499/1500 zu datierende Epitaph der Familie Holzschuher für die Nürnberger Sebalduskirche (*Kat. 307, Abb. 42*), die Glasgemälde des Benediktszyklus (*Kat. 355, Abb. 466*) oder die beiden Dreipassscheiben für Sixtus Tucher mit ihrem einzigartigen humanistischen Programm (*Kat. 356, Abb. 43*): Der Nürnberger Propst steht, seiner Sterblichkeit eingedenk, vor dem offenen Grab und tritt dem mit gespanntem Bogen auf ihn zielenden Tod furchtlos entgegen.

42 Die Beweinung Christi, Epitaph der Nürnberger Familie Holzschuher, Albrecht Dürer, Nürnberg, um 1499/1500

In den Jahren von 1495 bis zur zweiten Venedig-Reise 1505 legte Dürer die Basis für seinen Ruhm als einer der gefragtesten Porträtmaler im Reich. Zur Demonstration seiner überragenden Fähigkeiten und zur Perfektionierung einer lebensnahen Darstellung entstanden bis 1500 die einzigartigen gemalten Selbstbildnisse, die gleichzeitig den Prozess der Emanzipation vom Handwerker zum freischaffenden Künstler verdeutlichen. Neben Angehörigen des Nürnberger Patriziats malte er angesehene Persönlichkeiten wie auch seine prominentesten Förderer Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen und Kaiser Maximilian I. (*Kat. 311, Abb. 450*). Letzteren zeichnete Dürer kurz vor dessen Tod auf dem Augsburger Reichstag und schuf posthum den Bildnisholzschnitt von 1519, der zu den meistgedruckten Holzschnitten der Renaissance zählt⁴. Ihm folgt auch das Nürnberger Leinwandgemälde, das als Entwurf für das heute in Wien verwahrte Memorialbild diente und wohl vom Augsburger Kaufmann Jakob Fugger für Maximilians Enkel und Nachfolger Kaiser Karl V. in Auftrag gegeben worden war. Im Rahmen des malerischen Gesamtwerks Dürers spielen Bildnisse eine zentrale Rolle; mit der Bildnistheorie und der Frage nach Abbild und Ähnlichkeit beschäftigte er sich bis zu den berühmten Humanistenstichen von 1524/1526⁵.





43 Propst Sixtus Tucher und der reitende Tod, Werkstatt Veit Hirsvogel d. Ä. nach Entwurf von Albrecht Dürer, Nürnberg, um 1502

Dürer als Vorbild und Lehrer

Dürers Werke prägten die Nürnberger Kunst seit der Rückkehr von seiner Gesellenreise nachhaltig. In den wenigen Jahren von 1495 bis 1500 legte Dürer ein breitgefächertes druckgraphisches Sortiment auf, das seine Bilderfindungen und seinen Namen schnell überregional bekannt machten⁶. Auch die Malerei blieb nicht ohne Wirkung: So traditionell das Bildnis der Mutter auch wirkt, setzte es mit seinem verhältnismäßig großen Format, dem Verzicht auf jegliches Beiwerk und im Versuch einer naturnahen Differenzierung der Gesichts- und Gewandpartien neue Maßstäbe in der Nürnberger Bildnistradition. Das Bildnis des Jörg Ketzler von dem Nürnberger Miniaturmaler und Porträtisten Jakob Elsner – sein einziges gesichertes Gemälde – etwa ist ohne Dürers Vorbild nicht denkbar (*Kat.* 315, *Abb.* 44). In der Gestaltung von Gesicht, Haaren und Gewändern mit ihrem unterschiedlichen Materialcharakter, in der momenthaften Aufnahme und dem sinnenden Blick wird eine Lebensnähe und der Wille zu einer naturgetreuen Nachahmung deutlich, die die Kenntnis von Dürers Bildnissen und Selbstbildnissen voraussetzen. Die auf der Rückseite vermerkte, nicht mehr sicher lesbare Summe von sieben Gulden und zwei Denaren ist ein seltenes Zeugnis für die Kosten eines Bildnisses um 1500. Elsners Zwitterstellung als »Kleinmeister des Übergangs« zwischen Wolgemut und Dürer macht auch das um 1498 entstandene Bildnis eines Bräutigams deutlich (*Kat.* 314, *Abb.* 452): Im Inventar des Praunschen Kunstkabinetts 1719 wurde es noch als Originalwerk Dürers, sechzig Jahre später jedoch vom Nürnberger Universalgelehrten Christoph Gottlieb von Murr als Arbeit Wolgemuts bezeichnet⁷.

Wie Elsner konnte sich auch Dürers Lehrer dem Einfluss seines genialen Schülers nicht entziehen. In Wolgemuts um 1510 gemaltem Gedächtnisbild für die 1509 verstorbene Gattin des Nürnberger Patriziers Nikolaus Groß zeigen Komposition und Landschaft eine verblüffende Nähe zu Dürers um 1498 entstandenem Kupferstich der Madonna mit der Meerkatze (*Kat.* 313, *Abb.* 451)⁸. Mit dem Ausblick in eine



44 Bildnis des 28-jährigen
Nürnberger Bürgers Jörg
Ketzler, Jakob Elsner,
Nürnberg, 1499

regionaltypische Landschaft und den wirklichkeitsgetreuen Schwertlilien griff Wolgemut zwar auf seinen Vorgänger Hans Pleydenwurff zurück, der diese auf die niederländische Malerei zurückgehenden Realisten in Franken eingeführt hatte. Doch erst durch Dürer und seinen an der älteren Tradition wie an der Natur selbst geschulten Blick wuchs die Naturdarstellung über die formelhafte Verwendung einzelner Versatzstücke hinaus.

Von der arbeitsteiligen Produktion spätmittelalterlicher Werkstätten oder den manufakturähnlichen Betrieben, wie sie Tilman Riemenschneider oder Lukas Cranach d. Ä. mit bis zu 15 Mitarbeitern führten, hebt sich Dürers Werkstatt durch ein hohes Maß an Selbständigkeit der Mitarbeiter ab⁹. Diese führten einzelne Aufträge nach Entwürfen des Meisters oft weitgehend in Eigenregie aus. Grundlage bildete das bei Dürer erworbene, an Vorlagenmaterial oder Naturstudien geübte Vokabular, wobei die Schüler einen durchaus individuellen Stil entwickelten. So zeigt Hans Baldung Grien sowohl in der Farbigkeit wie in der Auffassung von

Figur und Landschaft bereits im Sebastiansaltar von 1507 einen eigenen, sich deutlich vom Lehrer absetzenden künstlerischen Stil (*Kat.* 249, *Abb.* 21). Über Hans Schüefelein schreibt der Maler und Kunsttheoretiker Joachim von Sandrart 1675, dass der Schüler Dürers Zeichnungen zum Verwechseln genau imitieren konnte, was viele seiner Werke bestätigen¹⁰. Den Einfluss des Lehrers dokumentieren auch Schüefeleins Gemälde, in denen Dürers körperhafte Figurenauffassung eine Vereinfachung und Beruhigung erfährt. Dies gilt selbst für die beiden Altarflügel, die nicht mehr in Schüefeleins Nürnberger Zeit, sondern wohl zu Beginn seiner Augsburger Jahre entstanden sind und die fortwirkende Prägung deutlich machen (*Kat.* 350, *Abb.* 45).

Hans Süß von Kulmbach, der zwischen 1505 und 1508 in Kontakt zu Dürer kam und 1511 nach der Einbürgerung in Nürnberg eine eigene Werkstatt gründete, blieb seinem Lehrer ebenfalls lange verpflichtet. Sein Bildnis eines jungen Mannes knüpft an Dürers Porträtleistungen an, entwickelt in der leuchtenden Farbigkeit und weichen Modellierung jedoch eigenständige Charakteristika und Qualitäten (*Kat.* 349, *Abb.* 46). Parallelen zu Hans von Kulmbach zeigt Wolf Traut sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in der Auseinandersetzung mit dem Werk Dürers. Traut war durch

die Mitarbeit an Buchillustrationsprojekten und an den Holzschnitten der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. im unmittelbaren Kreis um Dürer tätig geworden¹¹. Dass mit der Taufe Christi eines seiner wichtigsten Werke lange unter dem Namen Dürers lief (*Kat. 353, Abb. 47*), macht Trauts künstlerische Fähigkeiten ebenso deutlich wie die über Jahrhunderte unsichere Beurteilung von Dürers Gemälden. Die Taufe Christi, die als Werk Dürers galt, ging 1606 als Geschenk der Grafen von Brandenburg-Ansbach an Kaiser Rudolf II. nach Prag. Das zu unbekanntem Zeitpunkt angebrachte Dürer-Monogramm entfernte man erst im 20. Jahrhundert, nachdem die Tafel in das Germanische Nationalmuseum gekommen und als Werk Trauts erkannt worden war.

Inwieweit Dürer vor dem hier angerissenen Hintergrund als »erster moderner Lehrer diesseits der Alpen und seine Werkstatt als Keimzelle einer Akademie« gelten kann, ist eine viel diskutierte Frage¹². Die Vorstellung von Dürers Werkstatt als Akademie *avant la lettre* ist stark von den Historiographen des 17. Jahrhunderts geprägt, die wie Sandrart zur Generation der Akademiegründer im deutschen Sprachraum zählen und das Verständnis von Dürers Werkstatt als Ausbildungsstätte für die folgenden Jahrhunderte begründeten.

Dürer als Entwerfer

Neben seiner schulbildenden Rolle für zwei Generationen von Nürnberger Malern und Graphikern gab Dürer seit den 1490er Jahren auch der Nürnberger Glasmalerei ein neues Gesicht. Er trat damit in die Fußstapfen Wolgemuts, dessen Werkstatt neben Entwürfen für Großaufträge wie die drei zentralen Chorfenster der Lorenzkirche in Nürnberg auch Vorlagen für viele kleinformatige Kabinettscheiben geliefert hatte (*Kat. 354*). Für die Ausführung zeichnete die Glasmalereiwerkstatt der Hirsvogel verantwortlich, die von 1485 bis 1540 quasi das Monopol für Glasmalerei in Nürnberg innehatte¹³. Der in Zuschreibung und Datierung lange umstrittene Benediktzyklus zählt zu den frühen Werken nach Entwürfen Dürers und ist nach jüngsten Archivfunden 1501 entstanden (*Kat. 355, Abb. 466*). Von der Patrizierfamilie Tetzl für den Kreuzgang des Nürnberger Benediktinerklosters St. Egidien gestiftet, umfasste er ursprünglich bis zu 40 Einzelscheiben mit lateinischen Distichen des Humanisten und Celtis-Nachfolgers Jakob Locher¹⁴. Bei der ausgestellten Scheibe handelt es sich wohl um eine kurz nach 1501 entstandene Zweitausführung.

Ab 1510 übernahm Hans von Kulmbach die führende Position unter den Glasmalerei-Entwerfern, wenngleich Dürer als »spiritus rector« hinter den meisten Bilderfindungen steht: Zu den ersten Werken Kulmbachs zählen die beiden Vierpassscheiben mit den Heiligen

45 Altarflügel mit hl. Laurentius, Hans Schäußlein, Augsburg, um 1508/1510



Augustinus und Laurentius sowie die Bildnisfolge benediktinischer Äbte in der Lateinschule des Egidienklosters (*Kat. 357, Abb. 467, 468*). Von den insgesamt sieben überlieferten Glasgemälden ist heute nurmehr die Rechteckscheibe mit Abt Georg Moeriger nachweisbar (*Kat. 358, Abb. 469*). 1688 verewigten sich die beiden 18-jährigen Nürnberger Patriziersöhne und Lateinschüler Leonhard VIII. Grundherr sowie Andreas Georg II. Paumgartner mit eingeritzten Namen auf der Scheibe. Neben solchen Kabinettscheiben entstanden Entwürfe für monumentale Kompositionen wie das Markgrafenfenster in St. Sebald um 1514/15, das neben Dürers Pfinzingsfenster von 1515 ebendort die Basis für die weit über Nürnberg hinausstrahlende Entwicklung des großformatigen Renaissancefensters legte. Zu den späteren, bereits Merkmale einer Massenproduktion tragenden Glasgemälden der Hirsvogel-Werkstatt zählt die Rechteckscheibe mit den Heiligen Erasmus und Felicitas von 1517, der die Qualität eines künstlerisch hochkarätigen Entwurfs fehlt (*Kat. 359*).

Als Entwerfer hinterließ Dürer seine Spuren auch in Skulptur und Kunsthandwerk. So geht die gesamte Ausstattung der Kapelle der wohltätigen Zwölfbrüderstiftung des Matthäus Landauer in Nürnberg auf seinen Entwurf zurück, darunter der von einem unbekanntem Nürnberger Bildschnitzer realisierte Rahmen zum Allerheiligenbild (*Kat. 323, Abb. 27*). Er ist der einzige in Nürnberg verbliebene Rest des

46 Bildnis eines jungen Mannes, Hans Süß von Kulmbach, Nürnberg, um 1520/22



großartigen »Gesamtkunstwerks« der Landauerkapelle: Das heute in Wien verwahrte Allerheiligenbild gelangte bereits 1585 in die Sammlung Kaiser Rudolfs II.; die zum ursprünglichen Konzept gehörigen Glasgemälde sind 1945 untergegangen¹⁵. Ein zweites, ebenso prominentes Werk in den Sammlungen des Museums ist der Drachenleuchter, den Anton II. Tucher 1522 für die Regimentsstube des Nürnberger Rathauses gestiftet hat (*Kat. 326, Abb. 29*). Der Entwurf zu diesem Natur und Kunst vereinigenden Artefakt stammt von Dürer, die Ausführung übernahm Veit Stoß.

Neben vielfältigen Anregungen für die Kleinskulptur, insbesondere auf dem Gebiet der in diesem Band ebenfalls behandelten Bauern-darstellungen (*Kat. 336, Abb. 186*), lieferte Dürer auch Entwürfe für ambitionierte städtische Geschenke wie die Silbermedaille für Kaiser Karl V. (*Kat. 368, Abb. 48*). Der Nürnberger Rat beabsichtigte, dem jungen Kaiser bei seinem ersten Besuch der Stadt bis zu hundert Exemplare dieser künstlerisch wie technisch höchst



47 Die Taufe Christi mit Stifterbild eines knienden Zisterziensermönchs, Wolf Traut, Nürnberg, 1517

anspruchsvollen Medaille zu überreichen: Die Stadt blieb jedoch auf den ersten, bereits 1521 geprägten Medaillen sitzen, da der Kaiser den Reichstag nach Worms verlegt hatte. Ist im Falle der Medaille der ausführende Künstler, Hans Krafft, bekannt, gilt dies für den in sämtlichen Bestandteilen an Naturformen orientierten Apfelpokal nicht (*Kat. 361, Abb. 49*). Der mit einer Nürnberger Schauemarke versehene Pokal zählt zu den qualitativsten Goldschmiedearbeiten des frühen 16. Jahrhunderts. Ob Dürer der Entwerfer war, ist nicht gesichert, auch wenn in seinem Werk mindestens zweimal ein apfelförmiger Pokal dargestellt ist, der dem ausgeführten Werk sehr nahe steht.

48 Ehrenmedaille der Stadt Nürnberg für Kaiser Karl V., Hans Krafft d. Ä., nach Entwurf Albrecht Dürers, Nürnberg, 1521



»Apelles Germanicus«

Dürers Ansehen erreichte bereits 1499 einen fulminanten Höhepunkt, als ihm der Humanist und Dichter Conrad Celtis den Ruhmestitel eines »Neuen Apelles« verlieh und ihn damit einem der berühmtesten antiken Maler ebenbürtig erklärte¹⁶. In kurzen Abständen legten andere Humanisten publizistisch nach und stilisierten Dürer zum Genius, der die deutsche Kunst auf die Höhe der italienischen Renaissance gebracht habe. Es liegt daher nahe, dass Dürer nicht nur mit dem Münchner Selbstbildnis von 1500, sondern auch mit dem im selben Jahr geschaffenen Herkules-Gemälde auf den neuen Ehrentitel reagierte (*Kat. 308, Abb. 50*). Für den ungewöhnlichen Rückenakt mit den Gesichtszügen Dürers fehlen überzeugende Vorbilder in Malerei und Graphik, jedoch folgt die Darstellung einer Beschreibung von Plinius d. Ä.: Dieser berichtet von einem kunstvollen Gemälde des Apelles, der Herkules in Rückenansicht, aber mit dennoch erkennbarem Gesicht gemalt habe¹⁷. Offenbar fühlte sich der Nürnberger Apelles dadurch zu einem adäquaten Virtuosenstück herausgefordert, das wohl im Dialog mit den Nürnberger Humanisten entstanden ist. Durch die Ausführung auf einem dünnen Gewebe, einem so genannten Tüchlein, bewahrte es einen eher experimentellen Charakter.

Dürers mittlerweile weit über Nürnberg ausstrahlender Ruhm bewog den Rat 1511 zur Vergabe des bedeutendsten städtischen Auftrags an den Meister: die Türflügel zu dem Schrank, in dem die Reichskleinodien und Reichsreliquien jedes Jahr in der Nacht vor ihrer öffentlichen Zurschaustellung auf dem Hauptmarkt verwahrt wurden (*Kat. 309, Abb. 40, 449*). Mit der Weisung der Heiltümer brachte Nürnberg seine herausragende reichsstädtische Bedeutung wirkungsvoll zum Ausdruck. Die beiden Türflügel zeigen das Idealbildnis Karls des Großen als Begründer und Vorbild eines christlich legitimierten, universalen Kaisertums sowie Kaiser Sigismund, der die Reichskleinodien und Heiltümer zur ewigen Verwahrung nach Nürnberg gebracht hatte. Die beiden Tafeln gelangten nach Aufhebung der Heiltumsweisung im Zuge der Einführung der Reformation in Nürnberg als repräsentative Kunstwerke in das Rathaus. Kopien durften nur mit der Erlaubnis des Rates angefertigt werden und

wurden hochrangigen Persönlichkeiten als diplomatische Geschenke verehrt.

Hatte Dürer der Vorstellung von Kaiser Karl dem Großen in der Verbindung von väterlicher Güte und göttlicher Allmacht eine völlig neue Gestalt gegeben, setzte er seinem hochbetagten Lehrer wenige Jahre später ein ergreifendes privates Denkmal (*Kat. 310, Abb. 51*). Das Bildnis von Michael Wolgemut zählt zu seinen bedeutendsten Werken. Drei Jahre nach der Fertigstellung ergänzte Dürer die Inschrift und hielt fest, dass Wolgemut am frühen Morgen des 30. November verstorben sei, noch ehe die Sonne aufgegangen war. Dieser Nachtrag dokumentiert den persönlichen Charakter des Gemäldes. In seiner Lebensnähe entspricht es Dürers Credo, dass große Kunst ein intensives Naturstudium voraussetze. Unter der dünn gewordenen Haut zeichnen sich Wangenknochen, die Ader an der Schläfe und die Sehnen am Hals deutlich ab. Durch den Kontrast zwischen der schlaffen Haut und den wachen Augen verdeutlicht Dürer den Gegensatz von vergänglichem Körper und unsterblichem Geist.

Düternachahmung und Dürerverehrung

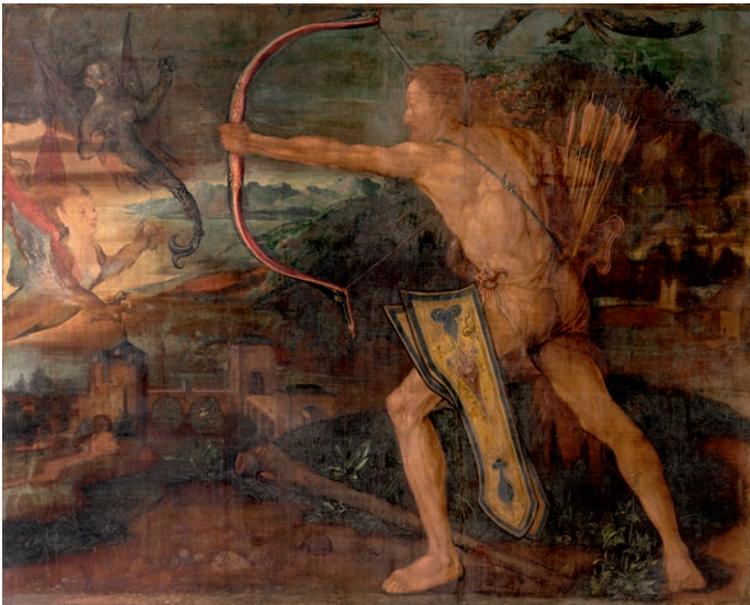
Dürers Name war bereits um 1500 europaweit ein Begriff. Seine Graphik war bei Sammlern begehrt und wurde von zahlreichen Künstlern als Vorlagematerial in nahezu allen Kunstgattungen verarbeitet (*Kat. 339, Abb. 462*). Dürerwerke waren so beliebt, dass schon in den ab 1573 geführten Inventaren der Sammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff viele Kopien und Fälschungen rangierten, die jedoch bei sachkundigen Sammlern und Experten wie Kaiser Rudolf II. und Herzog Maximilian von Bayern auf Ablehnung stießen¹⁸. Beide scheuten andererseits vor keinen Mitteln zurück, die berühmtesten Originale Dürers für ihre Sammlungen zu ergattern¹⁹. Den Auftakt machte das »Allerheiligenbild« aus der Landauerkapelle, das Kaiser Rudolf II. im Rahmen der Regelung rechtlicher Geschäfte 1584 vom Nürnberger Rat erbeten hatte²⁰. Alle gegen diesen Wunsch vorgebrachten Argumente waren wirkungslos; die drohenden politischen Nachteile führten zur Überlassung der Tafel. In Nürnberg verblieb nur der leere Rahmen, in den 1891 eine Kopie eingesetzt wurde (*Kat. 335, Abb. 460*).



49 Pokal in Form eines Apfels, Nürnberg, um 1510

Aus Furcht vor wirtschaftlichen Nachteilen in der Zeit vor und während des Dreißigjährigen Krieges beschied die Stadt auch die Dürer-Gelüste Herzog Maximilians von Bayern großzügig. Die Verhandlungen um den Paumgartner-Altar führten 1612 lediglich zu einem Aufschub, um dem Kopisten Jobst Harrich genügend Zeit für Kopien als Ersatz für die nach München versprochenen Originale zu geben (*Kat.* 334). 1627 begann das Ringen um die »Vier Apostel«, die dem mittlerweile zum Kurfürsten aufgestiegenen Maximilian und Anführer der Katholischen Liga in Zuversicht auf fürstliche Gunst und Verschonung vor Truppeneinquartierungen ausgehändigt wurden. Neben den Originalen sandte man auch Kopien nach München, doch der Dürer-Kenner ließ sich nicht täuschen. Nürnberg musste sich fortan mit den Kopien abfinden. Da mittlerweile unzählige Kopien und Fälschungen von Dürer-Werken im Umlauf waren, konnten sich nur mehr exklusive Kenner wie Maximilian ein Bild von Dürers Kunst machen. Kaum ein Nürnberg-Besucher wurde gewahrt, dass seine Verehrung in aller Regel einer Kopie galt, die als Ersatz für das verloren gegangene Original dienen musste.

Als Kopist und Imitator Dürers machte sich Hans Hoffmann einen Namen; 1585 war er von Kaiser Rudolf II. zum Hofmaler berufen worden und unterstützte den Kaiser bei seinen Kunsterwerbungen tatkräftig²¹. In seinen Kopien und Nachschöpfungen, insbesondere den Pflanzen- und Naturstudien, strebte Hoffmann eine naturwissenschaftliche Exaktheit und Differenzierung an, die alles Zufällige in Dürers Werken beseitigen sollte. Dies gilt auch für das Porträt des Hieronymus Holzschuher, das 1616 in der Praunschen Kunstsammlung nachgewiesen ist (*Kat.* 330, *Abb.* 52).



50 *Herkules im Kampf gegen die stymphalischen Vögel*, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1500

Im Gegensatz zum Original wurden die Konturen geklärt, die Barthaare graphisch akzentuiert und »gepflegter« arrangiert sowie die Hell-Dunkel-Kontraste verstärkt. Die wenigen erhaltenen selbständigen Arbeiten Hoffmanns zeigen ihn auf der Höhe seiner Zeit, wie das mit stillebenhaften Elementen angereicherte Bildnis eines Goldschmieds deutlich macht (*Kat.* 331, *Abb.* 459). Die Neuaufstellung bietet die einzigartige Gelegenheit, Hoffmann sowohl als Bildnismaler des späten 16. Jahrhunderts wie auch als akribischen Kopisten im direkten Vergleich kennenzulernen.

Besonders faszinierend sind die zahlreichen Neuschöpfungen nach Motiven von Dürers Druckgraphik. Großer Beliebtheit, insbesondere in Italien, erfreute sich der Kupferstich der Madonna mit Meerkatze, der häufig in Gemälde übertragen wurde (*Kat.* 333)²². Bereits kurz nach Dürers Tod setzten Imitationen auf dem Gebiet von



51 Bildnis des Nürnberger Malers Michael Wolgemut, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1516

Medaillen und Kleinplastik ein, die auf Dürers Stiche oder Zeichnungen zurückgehen und zu vielen Spekulationen hinsichtlich einer Tätigkeit Dürers als Bildhauer verführt haben (*Kat.* 338, 340)²³.

Der Verbreitung und Sicherung von Dürers Ruhm dienten eine Reihe anspruchsvoller Medaillen, deren früheste 1519 von Dürer selbst in Auftrag gegeben und vom Bildschnitzer Hans Schwarz ausgeführt worden war (*Kat.* 341, *Abb.* 53). Sie wurde zum 100. Todestag Dürers von Hans Pezolt mit verschiedenen Schriftrückseiten neu aufgelegt, die Dürer als einer der größten Maler aller Zeiten preisen (*Kat.* 345, *Abb.* 53). Ein weiteres Meisterwerk deutscher Medailleurkunst der Renaissance ist die ein Jahr vor Dürers Tod bei Matthes Gebel bestellte, in Silber wie Bronze gegossene Medaille (*Kat.* 342, *Abb.* 463). Nach dem Tod des Künstlers erhielt sie eine neue Rückseite mit einer lateinischen Inschrift zur Erinnerung an die »strahlende Tugend« Dürers (*Kat.* 343). Neben solchen Erinnerungsstücken erneuerten auch Werke wie die um 1620 entstandene Plakette mit den Bildnissen Albrecht Dürers und Willibald Pirckheimers (*Kat.* 344) das Andenken an den überragenden Künstler und trugen seinen Ruhm in die folgenden Jahrhunderte fort.

52 Bildnis des Nürnberger
Patriziers Hieronymus
Holzschuher nach Albrecht
Dürer, Hans Hoffmann,
Nürnberg, 1578



ANMERKUNGEN: – 1 Brand Philip 1981. – 2 Schmid 2003, S. 122–128. – Grebe 2007, S. 124–126. – 3 Zu Dürers Malerei grundlegend Anzelewsky 1991. – 4 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 2, Nr. 252. – 5 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, Nr. 99, 101–102. – 6 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, S. 11–22. – 7 Ausst. Kat. Nürnberg 1994, Nr. 162. – 8 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, Nr. 20. – 9 Vgl. Grebe 2007, S. 127–137. – Hess/Eser 2007, S. 161–172. – 10 Vgl. Sandrart/Klemm 1994–1995, Bd. 1, S. 373. – Hess/Eser 2007, S. 164. – 11 Vgl. Lata 2005, S. 79–90. – 12 Ausst. Kat. Nürnberg 1961, S. 14. – Hess/Eser 2007, S. 165–172. – 13 Grundlegend Scholz 1991, S. 296–324. – Scholz



2005. – 14 Scholz 2009. – 15 Vgl. Madersbacher 1994. – Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 458–463. – 16 Wuttke 1980, S. 111–112. – 17 C. Plinius Secundus d. Ä.: *Historia Naturalis*, 35. Buch, Vers 94. – Goldberg/Heimberg/Schawe 1998, S. 375. – 18 Pohl 1992. – 19 Zum Folgenden zusammenfassend Daniel Hess in: Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 450–464. – 20 Zu den Dürer-Ankäufen Kaiser Rudolfs II. zusammenfassend Karl Schütz in: Ausst. Kat. Wien 1994, S. 49–54. – 21 Vgl. Stüwe 1998, S. 66–100. – 22 Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, Nr. 20. – 23 Zu den Werken und ihrer Diskussion vgl. Mende 1983.

53 *Medaillen auf Albrecht Dürer*, Hans Schwarz, Nürnberg, 1519/1520, und Hans Pezolt, Nürnberg, 1628