

Ksenija Tschetschik-Hammerl

NACH DÜRER.

Kunst begegnet Natur
bei Hans Hoffmann und Daniel Fröschel

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	7
I. EINLEITUNG	
1. Nachahmung als künstlerische Methode: Problem und Forschungsstand	8
2. Hans Hoffmann und Daniel Fröschel: Biografien	17
II. SCHULE: WEGE DER BILDUNG ZUR ERSTEN ANERKENNUNG	
1. Hans Hoffmanns Lernmethode: Kopie als Aneignungsstrategie	28
2. Gegen Abstraktion: Hoffmanns Entfremdung von Dürer	38
3. Hoffmann und Paulus II. Praun: Porträt als Sammlung und Sammlung als Porträt	44
4. Daniel Fröschel in der Werkstatt Wenzel Jamnitzers	53
III. NATURERFAHRUNG: VON NACHAHMUNG ZU RIVALITÄT	
1. Hoffmanns Insekten: Virtuosität im kleinen Format	66
2. Hoffmanns Pflanzen: Verewigung der sich wandelnden Natur	78
3. Fröschels „Codice Casabona“: Emanzipationsweg des Naturillustrators	84
4. Fröschels ‚konservierte‘ Vögel und Hoffmanns „Tote Blauracke“	91
IV. SELBSTBEHAUPTUNG: NACHAHMUNG UND TÄUSCHUNG	
1. „cosa divina e non umana“: Daniel Fröschel als Nachfolger Giulio Clovios	102
2. Fröschels „Maria mit Kind“ nach Dürer: Nachweis der künstlerischen Begabung	108
3. Kopien nach Dürers „Selbstbildnis als Dreizehnjähriger“ – Spiegelbilder eines Naturtalents	114
4. Signaturmanipulationen: Von gefälschten und versteckten Monogrammen	122
V. NEUES SCHAFFEN: <i>PASTICCIO</i> ALS SCHÖPFUNGSPRINZIP	
1. Fröschels „Heilige Familie in der Landschaft“ nach Raffael: <i>Pasticcio</i> aus künstlerischem Wissen	134
2. Der Künstler als Sammler: Hoffmanns Kompositionen aus Naturobjekten	144
3. Gegen die Übermacht des Vorbildes: „Christus unter den Schriftgelehrten“ und andere parodierende <i>Pasticci</i>	152
4. Hoffmanns Innovation: „Hasenstücke“ und ihre Nachfolger	164

VI. SCHLUSSBETRACHTUNG: <i>APPROPRIATION ART</i> UM 1600?	
1. Hoffmann und Fröschel: Arten und Funktionen der Nachahmung	174
2. Von Hans Hoffmann bis Sherrie Levine: Appropriations des Dürer-Hasen	177
ANHANG: WERKVERZEICHNISSE	242
1. Hans Hoffmann: Signierte Werke und sichere Zuschreibungen	243
2. Hans Hoffmann: Unsichere Zuschreibungen	279
3. Hans Hoffmann: Verschollene Werke	289
4. Daniel Fröschel: Signierte Werke und sichere Zuschreibungen	294
5. Daniel Fröschel: Unsichere Zuschreibungen	306
LITERATURVERZEICHNIS	312
ABKÜRZUNGEN	342
ABBILDUNGSNACHWEIS	343
PERSONENREGISTER	344
IMPRESSUM	350

Hoffmanns scheint beinahe dazu bestimmt gewesen zu sein, den Erfolg seiner Einverleibung des zeichnerischen Stils Albrecht Dürers zu zelebrieren (Abb. 23).²⁰⁶ Auf einem äußerst dünnen, grau-blauen Papier mit den beträchtlichen Maßen von 32,4 x 25 cm zeichnete Hoffmann das Gesicht des Sammlers Willibald Imhoff d. Ä. im Dreiviertelprofil nach links. Er begann seine Zeichnung nicht durch Festlegung der Konturlinien, sondern durch Markierung von Lichtern und Schatten. Mit Pinsel zeichnete Hoffmann in verschiedenen Abstufungen von Hellgrau Augen, Stirn, die aufgewirbelten Kopphaare, das große Ohr und die Gesichtsfalten des Kaufmanns. Er deutete ebenso das Volumen der Barthaare an. Obwohl die Zeichnung unvollendet blieb, markierte Hoffmann bereits mit weißen Pinseltupfern auch mehrere Lichtreflexe auf dem Gesicht des älteren Imhoffs. Die Technik der Pinselzeichnung auf blauem Papier stellt auch im Œuvre Dürers eine der versiertesten Zeichentechniken des Meisters dar. Dürer fertigte seine Studien auf dem blauen venezianischen Papier während seines Aufenthalts in Venedig im Zeitraum von 1505 und 1507 an.²⁰⁷ Der Meister führte seine italienischen Studien mit sicheren Pinselstrichen in Grau und Weiß aus, wobei er keine Spur der Vorzeichnung sichtbar bleiben ließ.²⁰⁸ Obwohl die Zeichnungen Dürers auf *carta azzurra* als Vorarbeiten zu einigen Gemälden des Meisters dienten, weist ihre virtuose Ausführung sie als autonome Kunstwerke aus.²⁰⁹ Indem Hans Hoffmann für das



Abb. 24a – Detail mit Haarlocken an den Schläfen, aus: Dürers Bildnis eines 93-jährigen Mannes

Porträt Willibald Imhoffs ausgerechnet die anspruchsvollste Dürersche Zeichentechnik anwandte, stellte er seine neu erlernten zeichnerischen Fähigkeiten unter Beweis und zollte gleichzeitig freundschaftlichen Tribut an den Kaufmann und Sammler Willibald Imhoff d. Ä. Während das große Format den feierlichen Charakter der Zeichnung betont, weist ihr unvollendeter Zustand sie wiederum als Zeugnis des Lernprozesses aus.

In den Räumlichkeiten der Imhoffschen Kunstkammer setzte Hans Hoffmann sich zum Ziel, die zeichnerischen Techniken Albrecht Dürers anhand der dort aufbewahrten Werke des berühmten Kollegen zu erlernen. Er entwickelte dafür eine individuelle Strategie der Selbstschulung. Vom exakten und sogar mechanisch unterstützten Kopieren ging er zur zunehmenden Variation der technischen Eigenschaften der nachgeahmten Vorlagen über. Die Fähigkeit zur Übersetzung von Vorbildern in andere Charakteristika sollte offenbar den Lernerfolg des Nachahmers besiegeln. Im „Porträt des Willibald Imhoff d. Ä.“ auf blauem Papier zeigte Hans Hoffmann schließlich, dass er zu einer regelrechten Verwandlung in den virtuellen zeichnerischen Stil Albrecht Dürers fähig war. Der Dürer-Nachahmer strebte jedoch keine ‚Reinkarnation‘ seines Künstlervorbildes an. In seine Kopien nach Dürerschen Vorlagen integrierte er sichtbare, auf gesteigerten Verismus abzielende Abweichungen von den Vorbildern. Hoffmanns beinahe besessen verfolgtes Ziel der illusionistischen Wirklichkeitswiedergabe zwang ihn zu einer zunehmenden Entfernung von seinen künstlerischen Vorbildern.

2. Gegen Abstraktion: Hoffmanns Entfremdung von Dürer

Im Zuge des exakten Kopierens nach Zeichnungen Dürers wurde Hoffmann stets mit dem Vermögen des Nürnberger Meisters zur Abstraktion des Gegenständlichen in die grafische Sprache konfrontiert. Hoffmann nahm diese zeichnerischen Abstraktionsprozesse jedoch als Nachteil oder Schwäche wahr. Der Vergleich der beiden Hoffmannschen Kopien nach Dürers „Studie zum Kopf des Papstes“ mit ihrem Vorbild verdeutlichte bereits, dass der Nachahmer mit Dürers Vorlage um die veristische Wirkung zu wetteifern suchte (Abb. 14–16).²¹⁰ Am Nacken des greisen Mannes betonte Hoffmann die schlaff herabhängende Haut und die

Abb. 24 – Albrecht Dürer, Bildnis eines 93-jährigen Mannes, 1521, Pinsel in Grau und Schwarz, weiß gehöht, auf grau-violett grundiertem Papier, 41,5 x 28,2 cm, Wien, Albertina, Inv. 3167



wellenförmigen Falten, welche Dürer seinerseits in der Berliner Zeichnung nur flüchtig und summarisch andeutete. Besonders sichtbar werden die Bestrebungen Hoffmanns, wenn man das im Mittelpunkt der Dürerschen Studie liegende päpstliche Ohr genauer betrachtet. Den oberen Ohrmuschelrand zeichnete Dürer mit klarer Umrisslinie. Mit kleinen Parallelschraffuren und mit leichter Weißhöhung verliet der Meister dem Hörorgan eine plastische Wirkung. In der abschließenden Ausdifferenzierung der welligen Ohrmuschelvertiefung und des Ohrläppchens stieß der Nürnberger Meister jedoch offensichtlich auf Schwierigkeiten. Da das Zeichnen mit Pinsel auf blauem Papier keine Korrekturen erlaubt, versuchte Dürer, die Form durch mehrmaliges Anlegen von Pinselstrichen zu präzisieren, wodurch die Stelle verschwommener wurde und an Exaktheit verlor. Die entstandenen Unklarheiten konnten dem aufmerksamen Auge des Kopisten nicht entgehen. Sowohl in der Budapest als auch in der Braunschweiger Kopie richtete Hoffmann seine Mühen auf die Präzisierung der Ohrmuschel aus. Er umrandete das Element mit einem tiefen Schatten aus Kreuzschraffuren. Er präzierte zudem alle Konturlinien und arbeitete sorgfältig das Innere des Ohrmuschelreliefs aus. Als Ergebnis bekam das Papstohr eine klarere Form, verlor dabei jedoch die suchende und abstrahierende Uneindeutigkeit des Dürerschen Originals.

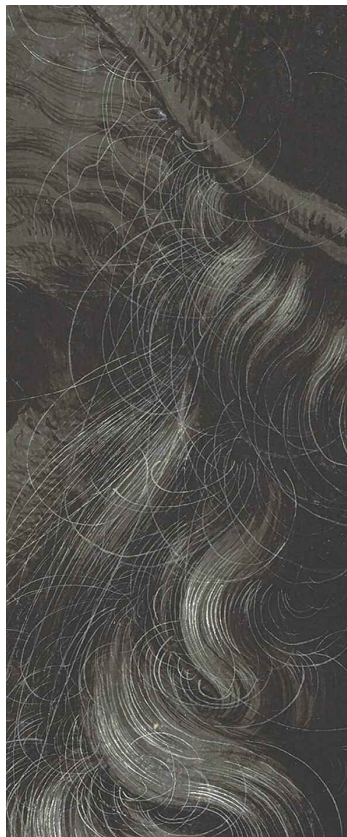


Abb. 25a – Detail mit Haarlocken an den Schläfen, aus: Hoffmanns Bildnis eines 93-jährigen Mannes

Die Haare des Heiligen Hieronymus

Eine bemerkenswerte gestalterische Selbstständigkeit zeigte Hoffmann darüber hinaus bei der Ausdifferenzierung der Haare und der haarähnlichen Elemente. Selbst in der Kopie nach der „Studie zum Kopf des Papstes“, welche bei Dürer ausgesprochen wenige Haare aufweist, fand der Kopist Gelegenheit, seine Gewandtheit in der Wiedergabe von Haarstrukturen zum Ausdruck zu bringen. Sowohl auf dem Budapest als auch auf dem Braunschweiger Blatt trug Hoffmann die winzig kleinen Wimpern am oberen Augenlid des Papstes mit Deckweiß penibel auf. Der Künstler akzentuierte und ergänzte einzelne Haare, welche im Original Dürers an der Augenbraue, am Haarkranz der päpstlichen Mönchstonsur sowie am winzigen Haarbüschel im Stirnbereich fehlen.

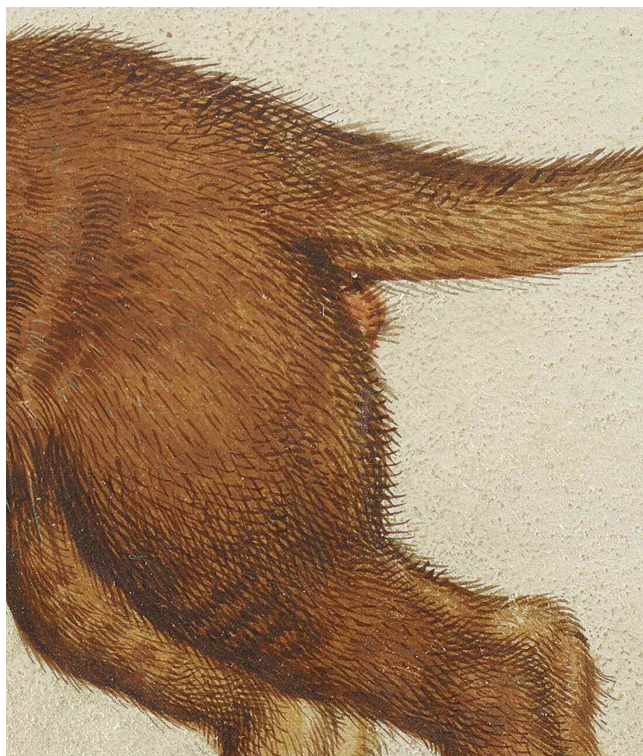
Hoffmanns Affinität zur Darstellung der Haare wird auch an seiner Wiener Kopie nach Dürers Zeichnung „Bildnis eines 93-jährigen Mannes“ deutlich (Abb. 24–25).²¹¹ Dürer fertigte seine weiß gehöhte Tuschezeichnung auf dem grauen, unregelmäßig grundierten Hintergrund als Vorstudie zum kleinformatigen Gemälde „Der heilige Hieronymus“ (1521) an.²¹² Die Beschäftigung Hoffmanns mit diesem Blatt weist beinahe obsessive Züge auf. Der Nachahmer fertigte vier Kopien nach Dürers „Bildnis eines 93-jährigen Mannes“ an.²¹³ Hans Hoffmann scheint um ein möglichst perfektes Resultat bemüht gewesen zu sein. Er variierte leicht den Farbton der Grundierung, die Intensität der Weißhöhungen und die Präzision der Konturen. Jene zwei Kopien, die heute im Ashmolean Museum in Oxford aufbewahrt werden, wirken im Vergleich zu den Kopien in Wien und Budapest ungeschickter und gröber ausgeführt.²¹⁴ Dagegen weisen die Wiener und Budapest Kopien einen wesentlich abgeschlosseneren Charakter auf. Ein derartiger Qualitätsunterschied zeigt, dass der Künstler in mehreren Etappen versuchte, den zeichnerischen Stil der Dürerschen Vorlage zu studieren, zu imitieren und sich schließlich anzueignen. Die sukzessive Verbesserung der imitativen Fähigkeiten Hoffmanns, welche durch die vier Kopien nach Dürers „Bildnis eines 93-jährigen Mannes“ dokumentiert wird, bezeugt wiederum den von ihm eifrig betriebenen Prozess der Selbstschulung. Wirklich zufrieden war Hoffmann offenbar erst mit jener Kopie, welche heute in der Wiener Albertina aufbewahrt wird, da er dieses Blatt als Einziges nicht nur mit einem sorg-

Abb. 25 – Hans Hoffmann, Bildnis eines 93-jährigen Mannes, Pinsel in Grau und Weiß, auf grau-violett grundiertem Papier, 41,3 x 27,1 cm, Wien, Albertina, Inv. 3190



fältig ausgeführten Dürer-Monogramm und dem Datum „1519“ versah, sondern ebenfalls mit einer Inschrift vollendete (Abb. 25).²¹⁵ Die Inschrift auf Dürers Originalzeichnung informiert über das Alter, die Herkunft und den gesundheitlichen Zustand des Porträtierten. Hoffmann ahmte die formale Erscheinung der Dürerschen Inschrift nach, gab den Text jedoch mit einigen orthografischen Differenzen wieder.²¹⁶ Während man diese Abweichungen möglicherweise noch auf ein Missverständnis oder auf eine Leseschwäche des Kopisten zurückführen könnte, ist die abweichende Gestaltung der Bart- und Kopfhare des Alten auf Hoffmanns Kopie aus Wien sicherlich keinem Missgeschick zuzuschreiben. Dürer gestaltete die Haare des alten Mannes mit der ihm eigenen Ungezwungenheit. Obwohl der Nürnberger sich um das Aussehen der einzelnen Härchen nicht übermäßig kümmerte, gab er mit sicherer Hand und mit schwungvollen, kräftigen Linien in Schwarz und Weiß sehr suggestiv das Volumen des mächtigen, grauhaarigen Bartes des Alten wieder. Hoffmann fügte der Haarpracht des 93-jährigen in seiner Wiener Kopie dagegen zahlreiche filigran gezeichnete, dünne Haarschnörkel hinzu, welche aus der Kappe herausstechen, sich an den Schläfen kräuseln oder sich in das Barthaar einmengen (Abb. 24a–25a). Die einzelnen, leicht verworrenen, dünnen, weißen Haare täuschen die materielle Präsenz der Haare auf der gemalten Oberfläche vor.

Abb. 26a – Dürers Löwe (Wien), Detail



Haare in der Kunsttheorie der Renaissance

Obgleich die Haarpartien in den Zeichnungen Albrecht Dürers wesentlich ganzheitlicher und abstrahierter als bei seinem Nachahmer Hans Hoffmann wirken, genoss der Nürnberger Meister im 16. Jahrhundert den Ruf eines Virtuosen der Haardarstellung. In einer biografischen Passage aus dem Vorwort zur lateinischen Ausgabe der Proportionslehre Dürers (1532) berichtet Joachim Camerarius d. Ä. von einer Episode aus der Zeit des Venedig-Aufenthalts des Künstlers. Demnach dürfte der venezianische Maler Giovanni Bellini die Haardarstellung auf Dürerschen Gemälden so sehr bewundert haben, dass er den Einsatz eines Spezialpinsels durch den Nürnberger Maler verdächtigte.²¹⁷ Laut Camerarius galt die Faszination Bellinis ausgerechnet der Gleichmäßigkeit in der Behandlung der Einzelhaare bei Dürer. Der künstlerisch und wissenschaftlich kundige Joachim Camerarius beteiligte sich damit mit seiner Anekdote über Dürers Gewandtheit in der Haarwiedergabe am kunsttheoretischen Diskurs der italienischen Autoren, welche die Darstellung von Kopf-, Bart- und Fellhaaren zum Gebot der malerischen Virtuosität erhoben. In der italienischen Kunsttheorie der Renaissance blieb die Vorstellung von der Virtuosität bei der Haardarstellung zwischen dem ganzheitlichen Eindruck der Haarmasse und der Ausdifferenzierung unzähliger Härchen jedoch gespalten. Cennino Cennini plädierte in seinem „Il Libro dell’ Arte“ für die Ausarbeitung der Einzelhaare, wofür er den Gebrauch eines Spezialpinsels empfahl: „Dann nimm ein Pinselchen von Eichhörnchenhaar, das scharf ist, und drücke zierlich die einzelnen Reliefs von Haar und Bart aus.“²¹⁸ Leon Battista Alberti lobte hingegen gemalte Haare, welche den Eindruck der schwungvollen Bewegung suggerieren konnten: „Mir gefällt es gewiss besonders, in den Haaren die von mir erwähnten sieben Bewegungen zu sehen: sie sollen sich mit einer Drehung wenden, als wollten sie einander umschlingen, und ähnlich den Flammen in der Luft wehen; teils sollen sie sich verknoten wie Schlangen, teils nach hierhin und dorthin aufstreben; ebenso sollen sich die Strähnen da nach oben, hier nach unten, da nach außen, hier nach innen winden, teilweise sollen sie sich verwickeln wie Seile.“²¹⁹ Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts kombinierte Giorgio Vasari in seinen „Le Vite de’ piu eccellenti pittori, scultori, e architettori“ das Lob auf einen animierenden Gesamteindruck mit der Wertschätzung einer feinpinseligen Ausdifferenzierung von Einzelhaaren. So pries Vasari einerseits Haare auf den Gemälden von Antonio Correggio, der gemäß dem Bio-



Abb. 26 – Albrecht Dürer, Löwe, 1521, Aquarell und Deckfarben, Feder und braune Tusche auf Pergament, 17,7 x 28,8 cm, Wien, Albertina, Inv. 3173

grafen den Eindruck von Weichheit und Schönheit der Haare besser als die Natur selbst zu vermitteln vermochte.²²⁰ Andererseits führte Vasari die verblüffende Detailtreue in einem Porträt von der Hand des jungen Tizian als Nachweis für dessen außergewöhnliches Talent an: „In der Anfangszeit, als er Giorgiones Stil zu folgen begann und nicht mehr als achtzehn Jahre zählte, malte er das Bildnis eines befreundeten Edelmannes aus der Familie Barbarigo, das man für sehr schön hielt: Die Ähnlichkeit in der Hautfarbe war zutreffend und natürlich die Haare so detailliert ausgearbeitet, daß man sie ebenso hätte zählen können wie die Nahtstiche eines Wamses aus silbergewirktem Atlas, das er in diesem Werk wiedergab.“²²¹ In der Sichtweise der italienischen Kunsttheorie der Renaissance konnte die gezeichnete Linie sowohl als Abstraktion der Gesamtstruktur der Haare fungieren, als auch selbst die winzigsten Einzelhärchen simulieren.²²² In seiner Wiener Kopie nach Dürers „Bildnis eines 93-jährigen Mannes“ versuchte Hans Hoff-

mann die Vorlage dadurch zu übertreffen, dass er die Linien als materialisierte, auf der Oberfläche der Zeichnung liegende Haare erscheinen ließ.

Das Löwenfell

Hoffmanns weitgehende Ablehnung des abstrahierenden Charakters der Linien und Schraffuren resultierte offenkundig aus seiner Vorstellung, dass die Aufgabe des Künstlers darin bestehe, die Komplexität des visuellen Eindrucks in Malerei und Zeichnung möglichst detailreich zu erfassen. Einen besonders guten Einblick in die Denkwelt des Kopisten gewinnt man, wenn man den Umgang Hoffmanns mit Tierzeichnungen aus Dürers niederländischer Reise analysiert. Als reifer und angesehener Künstler unternahm Albrecht Dürer gemeinsam mit seiner Frau Agnes von Juli 1520 bis Spätsommer des darauf folgenden Jahres eine Reise in die Niederlande. Die Erlebnisse seines Auf-

cken und Fliegen Verbreitung fanden.³³⁷ Die bis ins 16. Jahrhundert tradierte Ambivalenz der Insekten zwischen Symbol der göttlichen Ordnung und einem Exempel der schöpferischen Virtuosität veranschaulicht die Aquarellstudie „Hirschkäfer“ von Albrecht Dürer wohl am deutlichsten.

Dürers „Hirschkäfer“

Albrecht Dürers Naturstudie „Hirschkäfer“, welche heute der Sammlung des J. Paul Getty Museum in Los Angeles angehört, gilt als erste autonome Insektenstudie in der europäischen Kunst (Abb. 48).³³⁸ Das Papierformat von 14,2 x 11,4 cm zeigt das riesige Insekt in diagonalen Stellung. Der Käfer, der seinen Namen den wie Hirschgeweih geformten Oberkiefern (Mandibeln) verdankt, ist in der Studie Dürers mit erhobenem Oberkörper und ausgestreckten Beinen dargestellt. Die grauen Schatten unter den zierlichen Gliedern des Hirschkäfers tragen zur plastischen und zugleich dynamischen Wirkung des Insekts bei. Zugleich betont der weiß belassene Grund des Papiers die majestätische Einsamkeit des Hirschkäfers. Eine derartige Nobilitierung des Insekts lässt keinen Zweifel daran, dass die Studie von Dürer als selbstständiges Kunstwerk konzipiert wurde.³³⁹ Da die Darstellung von Hirschkäfern eine Tradition in der religiösen Malerei der nordalpinen Spätgotik hatte, wurzelt wohl auch die Dürersche „Hirschkäfer“-Studie primär in der symbolischen Bedeutungskraft dieses Insekts. Während seiner Gesellenwanderung (1490–1494) konnte Dürer im Kölner Dom das Flügelretabel „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ von der

Hand Stefan Lochners studieren. Unter den Füßen der Kölner Stadtpatrone auf dem rechten Flügel des Altargemäldes findet sich ein schwarzer Hirschkäfer, welcher auf eine Akeleistaude zuläuft.³⁴⁰ Im Jahr 1504 widmete sich Dürer selbst dem Thema der Besenkung des Christuskindes durch die Heiligen Drei Könige. Die Tafel, welche der Künstler für den Kurfürsten Friedrich den Weisen von Sachsen anfertigte, befindet sich heute in den Uffizien in Florenz und zeigt im Vordergrund der Anbetungsszene einen überdimensional großen Hirschkäfer, der von der steinernen Unterstufe einer Architekturruine wegzukriechen scheint.³⁴¹ Sowohl bei Lochner als auch bei Dürer taucht der Hirschkäfer nicht als zufälliges Naturattribut auf, sondern verweist in Kombination mit einer Szene aus der frühen Kindheit des Jesuskindes auf seine spätere Passion am Kreuz.

Die Assoziation Christi mit einem Käfer geht auf die frühchristliche Auslegung einer alttestamentlichen Stelle aus dem Prophet Habakuk zurück, welche in griechischer und lateinischer Überlieferung Folgendes besagt: „Denn die Steine werden aus der Wand schreien und der Skarabäus wird vom Holze her reden.“³⁴² Während der Kirchenvater Hieronymus die Identifizierung des Skarabäus mit Jesus ablehnte und sogar für gottlos hielt, bestand ein anderer prominenter Kirchenlehrer, Ambrosius von Mailand, in seinen Schriften mehrmals auf dem Käfer als Sinnbild des Gekreuzigten.³⁴³ Die beträchtliche Größe eines ausgewachsenen, männlichen Hirschkäfers sowie seine distinktiven, braun polierten Oberkiefer machten ihn wohl einer Christusallegorie würdig. Passend zu einem Symbol des Gekreuzigten sind Hirschkäfer



Abb. 49 – Kämpfende Hirschkäfermännchen (Foto: Emilian Robert Vicol)



Abb. 50 – Hans Hoffmann, Hirschkäfer, 9,7 x 9,4 cm, Aquarell und Deckfarben auf Papier, Budapest, MbK, Grafische Sammlung, Inv. 184

durch ihre Ernährungs- und Fortpflanzungsart an Bäume gebunden. Die erwachsenen Käfer suchen nach Wundstellen in der Baumrinde, aus denen sie Baumsaft aufsaugen. Ihre Eier legen sie im Boden an den vermoderten Wurzeln der Eichen und anderer Bäume an, wobei ihre großen, weißen Larven fünf bis acht Jahre für die Umwandlung in Käfer brauchen.³⁴⁴ Die Hirschkäfer stellen sowohl durch ihre Größe als auch durch ihre Lebensweise ein Symbolbild für die Passion Christi am Kreuz und die eucharistische Inkarnation des Gekreuzigten während des liturgischen Abendmahls dar.³⁴⁵ Die assoziative Verbindung des Hirschkäfers mit dem Gekreuzigten trug offensichtlich dazu bei, dass Albrecht Dürer das einzelne Insekt in einer autonomen Naturstudie zelebrierte.³⁴⁶ Nichtsdestotrotz stellte Dürer in seinem Aquarell keine bloße Verbildlichung eines Christus-Symbols dar. Obwohl in der Dürer-Forschung mehrmals die Naturtreue des „Hirschkäfers“ kritisch beurteilt wurde und dies mitunter zur Anzweiflung seiner Autorschaft führte, bezeugt die Studie zweifelsohne sowohl Beobachtungseifer als auch zeitgemäßes Wissen Dürers über Insekten. Die erste auffällige Besonder-

heit des „Hirschkäfers“ auf der Dürerschen Zeichnung bildet sein deutlich erhobener Oberkörper. Diese markante Stellung entspricht der Kampf- oder Angriffsposition eines männlichen Hirschkäfers während der Paarungsphase (Abb. 49). Auf diese Eigentümlichkeit im Verhalten der Hirschkäfer konnte Dürer höchstwahrscheinlich mittels eigenständiger Beobachtung der Insekten aufmerksam geworden sein.³⁴⁷ Des Weiteren vermerkten mehrere Dürer-Kenner beim „Hirschkäfer“ aus der Getty-Sammlung die merkwürdigen Leerstellen zwischen den einzelnen Körpersegmenten. Diese Darstellungsweise kritisierte der Kunsthistoriker Hans Tietze sogar als „Aufhebung des organischen Zusammenhangs zugunsten der systematischen Übersichtlichkeit des ganzen somatischen Inventars“.³⁴⁸ Dagegen hielt Friedrich Winkler die Risse zwischen den Körpergliedern des „Hirschkäfers“ für ein bewusst eingesetztes Darstellungsmittel, welches auf der Fähigkeit der menschlichen Wahrnehmung zu Gestaltergänzung basiere.³⁴⁹ Wahrscheinlicher ist es jedoch, dass derartig provokante Leerstellen Dürers Kenntnis der antiken Lehrmeinungen über Insekten veranschaulichen. Bereits Aristot-

teles führte die Segmentierung in seiner Definition von Insekten als Merkmal dieser Tiergattung an.³⁵⁰ Außerdem verwies er darauf, dass Insekten zu den Lebewesen gehören, welche keine Flüssigkeit in ihrem Körper enthalten und nicht atmen müssen.³⁵¹ Plinius d. Ä. führte die aristotelische Konstatierung einer Segmentierung des Insektenkörpers weiter und fügte hinzu, dass ihre Körperglieder nur durch eine feine Röhre miteinander verbunden sind.³⁵² Der römische Naturhistoriker verleitete damit zu einer Vorstellung, dass Insekten weitestgehend einen hohlen Körperraum haben müssen: „Die Insekten scheinen, wie man feststellen kann, keine Sehnen, keine Knochen, kein Rückgrat, keine Knorpel, kein Fett, kein Fleisch zu haben, ja nicht einmal eine zerbrechliche Schale, wie manche Seetiere, oder was man mit Recht als Haut bezeichnen könnte, sondern ihr Körper hat eine in der Mitte zwischen all dem liegende Beschaffenheit, gleichsam einer trockenen <Substanz> ähnlich, am Leib weicher, an den

übrigen Teilen in der Tat mehr Schutz verleihend als hart. Dies allein ist es, was sie haben, und nichts weiter außerdem. Im Inneren findet sich nichts, und nur bei wenigen ein etwas verschlungenes Eingeweide.“³⁵³ Der Dürersche „Hirschkäfer“ scheint mit seinen getrennten Körperteilen geradezu eine Illustration der Plinischen Theorie darzubieten, wonach die hohlen, nur locker verbundenen Körperglieder eines Insekts auch einzeln überlebensfähig sind.³⁵⁴ Die Dürersche Studie erlangte im 16. Jahrhundert derartige ikonografische Autorität, dass sie von den Künstlern der nachfolgenden Generation als nachahmungswürdiges Vorbild geachtet wurde.

Dürers „Hirschkäfer“ von Hoffmanns Hand

Während seiner Selbstschulung an Werken Dürers in der Imhoffschen Kunstkammer in Nürnberg befasste sich Hans Hoffmann auch mit dem „Hirschkäfer“ und fertigte zwei be-

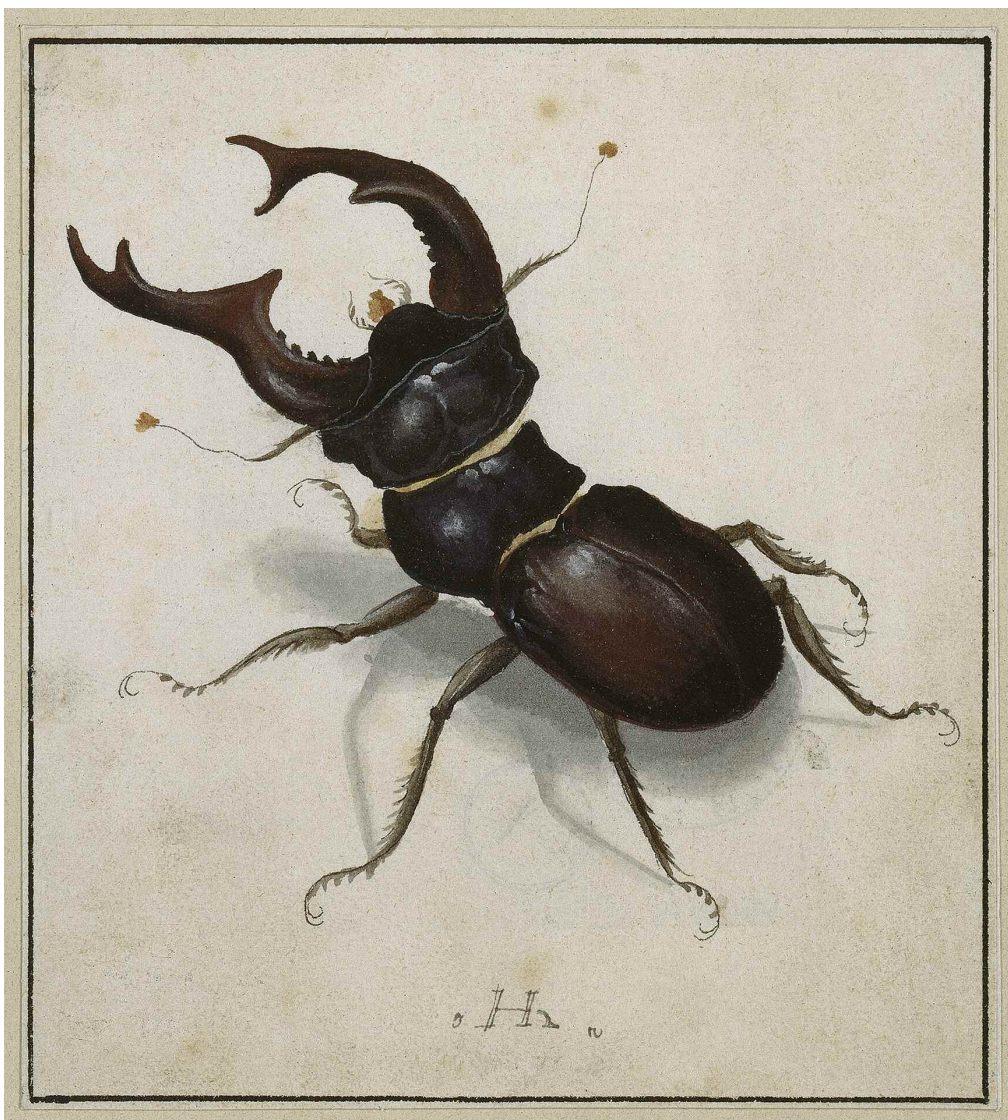


Abb. 51 – Hans Hoffmann, Hirschkäfer, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 11,4 x 10,3 cm, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 2046

kannte Kopien nach dieser Naturstudie an.³⁵⁵ Seine heute in Budapest befindliche Kopie trägt Hoffmanns Monogramm „Hh“ und das Datum „1574“ (Abb. 50). Der Künstler führte die kleinen Ziffern des Datums sorgfältig mit Doppellinien in Schwarz aus und trennte sie mit winzigen Punkten voneinander. Das auf diese Weise hervorgehobene Datum gehört zu einer der frühesten Datierungen im Œuvre Hans Hoffmanns. Der Budapester „Hirschkäfer“ ist damit sowohl die früheste Nachahmung Hoffmanns nach einem Werk Albrecht Dürers als auch die früheste bekannte Naturillustration des Nachahmers.³⁵⁶

In seiner Kopie aus Budapest folgte Hoffmann selbst in winzigsten Details seinem Vorbild getreu nach. Er wiederholte genau die Stellung und die Form der Hinter- und Vorderbeine, die Verteilung von Lichtreflexen und Schattenpartien auf dem Körper des Insekts sowie die Einzelelemente auf dem Kopf des Käfers. Hoffmanns besonderes Interesse für den „Hirschkäfer“ Albrecht Dürers bezeugt vor allem die zweite Kopie von seiner Hand nach demselben Motiv, welche heute zum Bestand des Berliner Kupferstichkabinetts gehört (Abb. 51).³⁵⁷ Dieses Blatt versah der Nachahmer unten mittig ebenso mit seinem Monogramm „Hh“, wobei er diesmal auf eine Datierung verzichtete. Im Berliner „Hirschkäfer“ folgte Hoffmann wiederum weitestgehend getreu der Form und der farbigen Gestaltung des Dürerschen Originals. Dennoch weist das Blatt eine entscheidende Abweichung von der Vorlage auf. Der Nachahmer wandte den „Hirschkäfer“ Dürers in seiner Kopie in die entgegengesetzte Richtung.³⁵⁸ Der Zweck dieser Seitendrehung bestand vermutlich wieder in der Bildungsabsicht des Kopisten, der mittels der Nachahmung und der Variation bestimmter Eigenschaften des Vorbildes die künstlerischen Techniken Dürers studierte und sich diese anzueignen bemühte. Auf ähnliche Weise ging Hoffmann auch mit anderen Zeichnungen Dürers um, welche sich in der Kunstkammer Willibald Imhoffs d. Ä. befanden.³⁵⁹

So wie Hoffmann versuchte, das päpstliche Ohr auf seinen Kopien nach Dürers „Studie zum Kopf eines Papstes“ veristischer als auf dem Original erscheinen zu lassen, versuchte er auch, die illusionistische Wirkung seiner „Hirschkäfer“ zu steigern.³⁶⁰ Vor allem auf dem Berliner „Hirschkäfer“ fallen die bewusst vorgenommenen Abweichungen von der Dürerschen Vorlage auf. Mit Deckweiß setzte Hoffmann mehrere zusätzliche Lichtreflexe am Körper des Insekts auf, wodurch er die polierte Erscheinung des Käferhinterleibs intensivierte. Ebenso bemühte sich der Kopist, die Form der grauen Schlagschatten unterhalb der gebeugten Insektenbeine zu präzisieren. Die entscheidende Ver-



Abb. 52 – Hans Hoffmann, Kreuzspinne, 1578, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 5,4 x 4,4 cm, Budapest, MbK, Grafische Sammlung, Inv. 175

änderung auf den beiden Kopien im Vergleich zum Original stellen jedoch die bereits angesprochenen Leerstellen zwischen den einzelnen Segmenten des Insektenkörpers dar. Sowohl in der Berliner als auch in der Budapester Kopie füllte Hans Hoffmann die Auslassungen Dürers mit gelb-brauner Farbe auf. An dieser Stelle wird deutlich, dass der Nachahmer sein Studium des Dürerschen „Hirschkäfers“ mit der Beobachtung eines echten Insekts ergänzt hatte.³⁶¹ Denn nur an einem echten Hirschkäferexemplar konnte Hoffmann feststellen, dass es keinen Luftraum zwischen den einzelnen Körpersegmenten des Insekts gibt. So sieht man an einem erwachsenen Hirschkäfer gelbliche Streifen, welche wie eine Art Scharniere die Übergangsstellen zwischen den Verkrustungen der einzelnen Körperteile des Insekts darstellen (Abb. 49). Während der Nachahmung der Dürerschen Naturstudie erkannte Hoffmann die ‚Schwächen‘ in der Naturtreue seines künstlerischen Vorbildes und versuchte daraufhin, mit Hilfe der eigenständigen Naturbeobachtung, das Motiv in seiner Kopie naturgetreuer zu gestalten. In den nachfolgenden Insektenstudien Hoffmanns wurde die Natur selbst zum unmittelbaren Vorbild für den Künstler.

fest umklammerten Holzstab zu ruhen scheint. Die Flügel und der Schwanz des Rotkardinals wirken kompakt zusammengepresst. Fröschel bildete in seiner Illustration den Vogel nicht wie ein lebendes Exemplar ab, sondern verwandelte ihn in seinem Bild vielmehr in ein ausgestopftes Präparat. Diesen Eindruck betont vor allem der glatt abgeschnittene Holzstab, der wie das charakteristische Beiwerk eines Stopfvogels wirkt. Bezeichnend ist der Unterschied zwischen der Illustration Fröschels und dem Holzschnitt, welcher von einem unbekannten Formschneider nach der Fröschelschen Vorlage für Aldrovandis „Ornithologiae“ (1600) angefertigt

Abb. 73 – DE COCCOTHRAVSTE INDICA cristata, nach Daniel Fröschel, aus: ALDROVANDI 1600, S. 648, Holzschnitt, koloriert, Bologna, BUB, Signatur: A.IV.H.III.8/2



wurde (Abb. 73). Der Autor des Holzschnitts ergänzte den Holzstab in den Krallen des abgebildeten Rotkardinals mit zwei heraussprießenden jungen Zweigen, welche Laubblätter, Blüten und Beeren tragen. Der Formschneider, der nach einer Vorlage Fröschels wirkte, strebte offenkundig an, das Vogelmotiv durch plakative Attribute der Natur lebendiger erscheinen zu lassen.⁴⁷⁴ Fröschel hingegen, der den Rotkardinal tatsächlich lebend sehen konnte, stellte den Vogel als ein starres, musealisiertes Objekt dar.⁴⁷⁵ Auf diese Weise wird deutlich, dass der Naturillustrator die Aufgabe seiner Kunst vor allem in der Konservierung der intakten Form und Farbigkeit der darzustellenden Naturspezies sah.

„Eisvogel“: Konservierungsmethoden als Vorbild

Im 16. Jahrhundert sahen sich professionelle und dilettantische Naturforscher mit dem Problem der schnellen Verwesung jener Lebewesen konfrontiert, welche sie studierten und sammelten. Folglich gehörte die Erforschung von vielfältigen Möglichkeiten der Konservierung zunehmend zu den wissenschaftlichen Praktiken. Der toskanische Großherzog Francesco I. de' Medici beschäftigte sich in seinem Laboratorium im Casino di San Marco in Florenz beispielsweise mit der Produktion von sogenannten „liquori“, Flüssigkeiten, in welche zu Konservierungszwecken verschiedene Organismen eingelegt wurden. In einem Brief aus dem Jahr 1577 erinnerte sich Ulisse Aldrovandi, eines von diesen „liquore“ im Casino di San Marco gesehen zu haben. Der Bologneser Naturhistoriker berichtete fasziniert über Fische, welche, eingelegt in diese Flüssigkeit, die Farbenpracht der lebenden Organismen behalten konnten.⁴⁷⁶ Im 16. Jahrhundert wurden auch die ersten Methoden der Taxidermie entwickelt. Die Naturhistoriker Pierre Belon und Conrad Gessner erwähnten diese Verfahren in ihren Schriften.⁴⁷⁷ Man könnte glauben, dass mit dem Aufkommen der Taxidermie die zoologische Naturillustration obsolet hätte werden können. Die präparierten und ausgestopften Lebewesen waren jedoch in enzyklopädischen Sammlungen vielfältigen Gefahren, wie Insektenbefall oder Schimmel, ausgesetzt.⁴⁷⁸ In der Rolle des Antiquars der Prager Kunstkammer hielt Fröschel selbst mit akribischer Genauigkeit den Erhaltungszustand der Vogelpräparate in der kaiserlichen Sammlung fest und dokumentierte unter anderem „13 andere paradisiösel ohne füeß und fligel, so zum theil gar übel von chameri oder schaben zerfressen [...]“.⁴⁷⁹ Fröschels Miniatur „Rotkardinal und Scharlachtangare“ zeigt, dass der Künstler die neuartigen Präparationsmethoden für seine Malerei selbst dann als Vorbild ansah, wenn er in Wirklichkeit ein lebendes Tier-



Abb. 74 – Daniel Fröschel, Eisvogel auf einem Stein, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 13,2 x 17,3 cm, Wien, ÖNB, Cod. Min. 42, Fol. 32r

exemplar zum Abbilden vor Augen hatte. Fröschel versuchte dadurch, mit seiner Illustration vor allem die Illusion eines perfekt konservierten Naturpräparats zu evozieren. Das Verfahren zur Herstellung eines ausgestopften Vogelpräparats sieht vor, dass man die Tierhaut eines toten Tierexemplars von den Innereien befreit und den Balg mit Stroh oder Holz ausstopft.⁴⁸⁰ An dieser Methode konnte Fröschel lernen, dass für die Verewigung der lebensfrischen Erscheinung eines Organismus vor allem die Wiedergabe seiner intakten äußeren Form und der makellosen Oberflächenbeschaffenheit entscheidend ist. In der Tat schenkte der Miniaturmaler in seinem Metier gerade der virtuellen Imitation von verschiedenen Oberflächenstrukturen verstärkte Aufmerksamkeit. Im Codex Miniatus 42 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien wird eine kleinformatige Miniatur Fröschels mit der Darstellung eines Eisvogels aufbewahrt (Abb. 74).⁴⁸¹ Mit winzig kleinen, beinahe unsichtbaren Pin-

selstrichen gestaltete der Maler die äußerst komplexe und farbenreiche Gefiederstruktur des seltenen Vogels.⁴⁸² Nicht weniger Mühe widmete Fröschel auch der Darstellung des Steins, auf welchem er den Eisvogel hockend platzierte. Minutiös malte der Naturillustrator die glatte, graue Oberfläche des Steins mit weißen Adern, grünlichen Moosspuren sowie mit leichten Falten und Einkerbungen aus. Damit verlieh Fröschel sowohl dem Steinpodest als auch dem Vogel eine außergewöhnlich plastische und veristische Wirkung.

„Zwei Buntspechte“: Überwindung der Vergänglichkeit

Als Quintessenz der Stellung Fröschels zur ornithologischen Illustration und ihrer Zweckbestimmung kann vor allem seine Miniatur „Zwei Buntspechte“ gedeutet werden. Die Zeichnung auf Papier misst 19,3 x 25,5 cm und ist auf Folie 54 des Codex Miniatus 42 aufgesetzt (Abb. 75).⁴⁸³ Das Blatt

zeigt zwei Vogelexemplare: Im oberen Bereich der Darstellung sieht man einen toten männlichen Specht, der mit überkreuzten Beinen und geschlossenem Auge frontal von oben wiedergegeben ist. Unterhalb des toten Vogels ist die Seitenansicht eines stehenden, jungen weiblichen Spechts zu sehen. Die Darstellung des weiblichen Buntspechts zeichnet sich durch mehrere Merkmale eines konservierten Vogelpräparats aus. So zeigt sein Kopf einen unnatürlich wirkenden Knick; ebenso wirken auch seine Krallen ungewöhnlich gespreizt. Während der tote Specht einen Schatten auf das Papier zu werfen scheint, ist beim unteren Specht kein räumlicher Bezug angedeutet. Der schmale, graue Schattenwurf, welcher die rechte Rumpfkante des toten Vogels umrandet, betont die Einbettung des dargestellten Lebewesens in Raum und Zeit und verweist damit auf die Vergänglichkeit des abgebildeten Vorbildes. Das schattenlos wiedergegebene Vogelpräparat scheint, im Kontrast dazu, im Vakuum zu schweben. Es ist bezeichnend, dass Fröschel sowohl

in seiner Miniatur „Zwei Buntspechte“ als auch in seiner Naturillustration „Rotkardinal und Scharlachtangare“ das tote Lebewesen dem konservierten Präparat gegenüberstellte. Er veranschaulichte damit die Unbeständigkeit der lebenden Natur und präsentierte Präparationsmethoden als Möglichkeit, Natur zu konservieren. Der Naturillustration wies Fröschel dadurch die Rolle eines übergeordneten Mediums zu, welches sowohl verschiedene Zustände der Natur festhalten als auch über diese reflektieren kann.

Die programmatische Zielsetzung der Fröschelschen Miniatur „Zwei Buntspechte“ wird durch die ungewöhnlich prätentiose Signierung dieses Blattes evident. Die Zeichnung weist eine breitflächige, zentriert angebrachte Inschrift auf: „Alsterspecht. od Baumheckel. / 1. Nouembris Anno. 1589 / Dan. Fröschel f.“⁴⁸⁴ Es fällt auf, dass die frühe Datierung der Illustration im Widerspruch zu ihrer ausgefeilten und reifen malerischen Ausführung steht. Es ist unwahrscheinlich, dass Fröschel im Jahr 1589 bereits über die technische

Abb. 75 – Daniel Fröschel, Zwei Buntspechte, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 19,3 x 25,5 cm, Wien, ÖNB, Cod. Min. 42, Fol. 54r

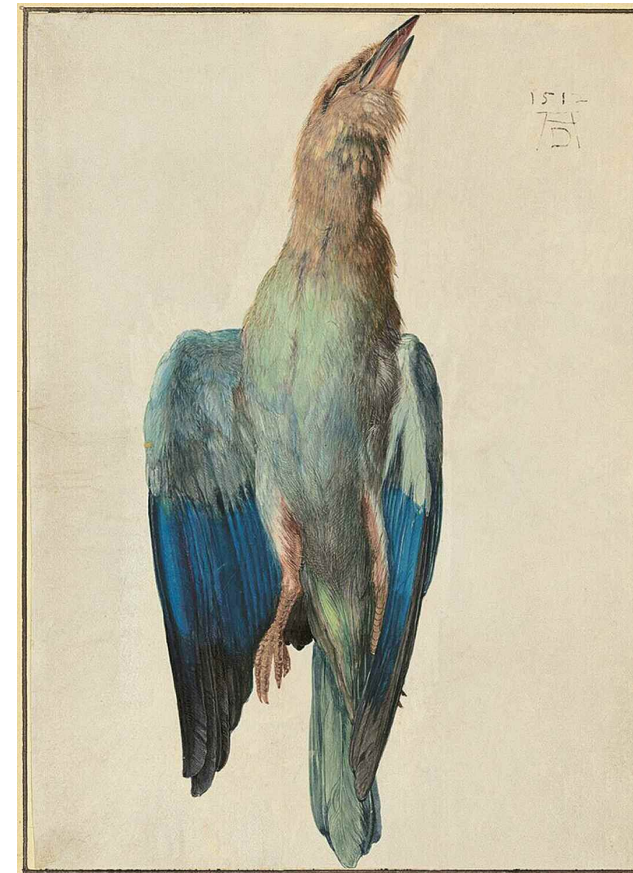


Abb. 76 – Albrecht Dürer, Tote Blauracke, 1512, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 27,4 x 19,8 cm, Wien, Albertina, Inv. 3133



Abb. 77 – Hans Hoffmann, Tote Blauracke, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 29,3 x 19 cm, Berlin, SMB Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 4822

Gewandtheit verfügte, welche die „Zwei Buntspechte“ auszeichnet. Die später entstandenen Werke, wie die Blumen aus dem „Codice Casabona“ (1594–1595) sowie das Wappenbild im Stammbuch Bernhard Walthers (1593), weisen einen noch wesentlich weniger gefestigten malerischen Stil auf (Abb. 12, 66–67).⁴⁸⁵ Zudem deutet die Zugehörigkeit der Illustration zum Wiener Codex Miniatus 42 auf Prag als Entstehungsort hin.

Beim genauen Betrachten der Zeichnung stellt man fest, dass die Inschrift auf dem Blatt in zwei Teile zerfällt. Die letzte und unterste Zeile der Inschrift „Dan. Fröschel f.“ trug der Künstler in schlichten, aufrechten Einzelbuchstaben auf, welche an die Schreibweise seiner Signaturen aus den ersten Jahren nach 1600 erinnern.⁴⁸⁶ Die oberen zwei Zeilen der Inschrift sind dagegen in massiveren Buchstaben und in ausgeprägter Kursivschrift ausgeführt, so dass dieser Teil der Inschrift im Vergleich zu „Dan. Fröschel f.“ repräsentativer wirkt und eher die Hand eines Hofbeamten, sprich eines Antiquars, als eines Künstlers verrät. Man merkt außerdem, dass die beiden Teile der Inschrift zwei unterschiedliche Tin-

ten aufweisen, woraus deutlich wird, dass zwischen der Anfertigung der beiden Teile ein zeitlicher Abstand liegt. Daraus kann geschlossen werden, dass Fröschel am Anfang seiner Karriere als Miniaturmaler am Prager Hof die Zeichnung „Zwei Buntspechte“ mit seiner Signatur versah. In seiner Funktion als Antiquar der Prager Kunstkammer fügte er zu dieser Signatur eine inhaltliche Ergänzung hinzu: „Alsterspecht. od Baumheckel. / 1. Nouembris Anno. 1589“.⁴⁸⁷ Des Weiteren stellt man fest, dass die Datierung Teil der ergänzenden Beschriftung bildet und sich daher eher auf die dargestellten Buntspechte als auf den Entstehungszeitpunkt der Miniatur bezieht. Am „1. Nouembris Anno. 1589“ wurden die beiden Vögel wohl entweder gefangen oder bereits in einer ersten Studie abgebildet, welche später als Vorlage für Fröschels Miniatur aus dem Codex Miniatus 42 diente. Urteilt man nach der virtuellen und ausgereiften miniaturmalerischen Technik, in welcher die Zeichnung aus Wien ausgeführt ist, fertigte Fröschel seine „Zwei Buntspechte“ nach 1600 an.⁴⁸⁸ Zu diesem Zeitpunkt waren die Spechtexemplare aus dem Jahr 1589, ob im konservierten oder

hoben.⁶³⁶ Dabei gilt die Aufmerksamkeit der Forschung nach wie vor primär Beispielen von Signaturen, welche sich entweder durch eine prominente Form oder durch einen besonderen Inhalt auszeichnen.⁶³⁷ An der Signierpraxis Hans Hoffmanns und teilweise auch Daniel Fröschels wird im Folgenden vor allem die Ausdruckskraft von Künstlermonogrammen diskutiert, welche als uneindeutig, schwer leserlich oder sogar irreführend konzipiert wurden.

Signieren ohne Signatur

Eine Signatur muss nicht zwingend als Zeichen des künstlerischen Selbstbewusstseins gedeutet werden. Die große Zahl der unsigniert verbliebenen, jedoch als vollendet geltenden Kunstwerke aus der Frühen Neuzeit bekräftigt diese Vermutung.⁶³⁸ Der Porträtmaler und wahrscheinlicher Lehrer Hoffmanns, Nicolas Neufchâtel, signierte seine Bildnisse äußerst selten. Die Ausnahme bildet sein „Doppelbildnis des Nürnberger Schreibmeisters Johann Neudörfer und eines Schülers“, auf dessen Rahmen der Maler in Form einer lateinischen Goldinschrift nicht nur seine Autorschaft bekundet, sondern

ebenfalls die Persönlichkeit des Porträtierten lobt und das Gemälde schließlich zum Dankbarkeitsgeschenk an den Nürnberger Rat erklärt.⁶³⁹ Die Inschrift diente dem Künstler offenbar in erster Linie als öffentliche Bekanntgebung des eigenen Status in der Stadt, welche ihn als Gast aufgenommen hatte.⁶⁴⁰ Abgesehen von dieser Beschriftung sind keine weiteren Autorschaftskennzeichnungen Neufchatels bekannt.⁶⁴¹ Der in Nürnberg höchst gefragte Porträtist fürchtete sich offenbar nicht davor, die Bildnisse seiner Kunden ohne einen expliziten Verweis auf seine Urheberschaft zu hinterlassen. Dagegen signierte Hans Hoffmann als Porträt- und Miniaturmaler in Nürnberg äußerst beständig mit seinem eigenen Monogramm. Sein Namenskürzel findet sich bereits auf dem frühesten bekannten Werk des Künstlers, dem „Porträt der Barbara Möringer“ von 1573.⁶⁴² In Grauweiß trug Hoffmann sein charakteristisches, aus zwei ligierten Anfangsbuchstaben seines Namens bestehendes Monogramm am unteren Rand der Gemäldetafel auf. Obwohl das Porträt der Ehefrau eines Goldschmieds noch einen deutlich unreifen malerischen Stil des Künstlers aufweist, nahm sein Monogramm bereits jene Form an, welche der Künstler im Verlauf seiner ganzen Kar-

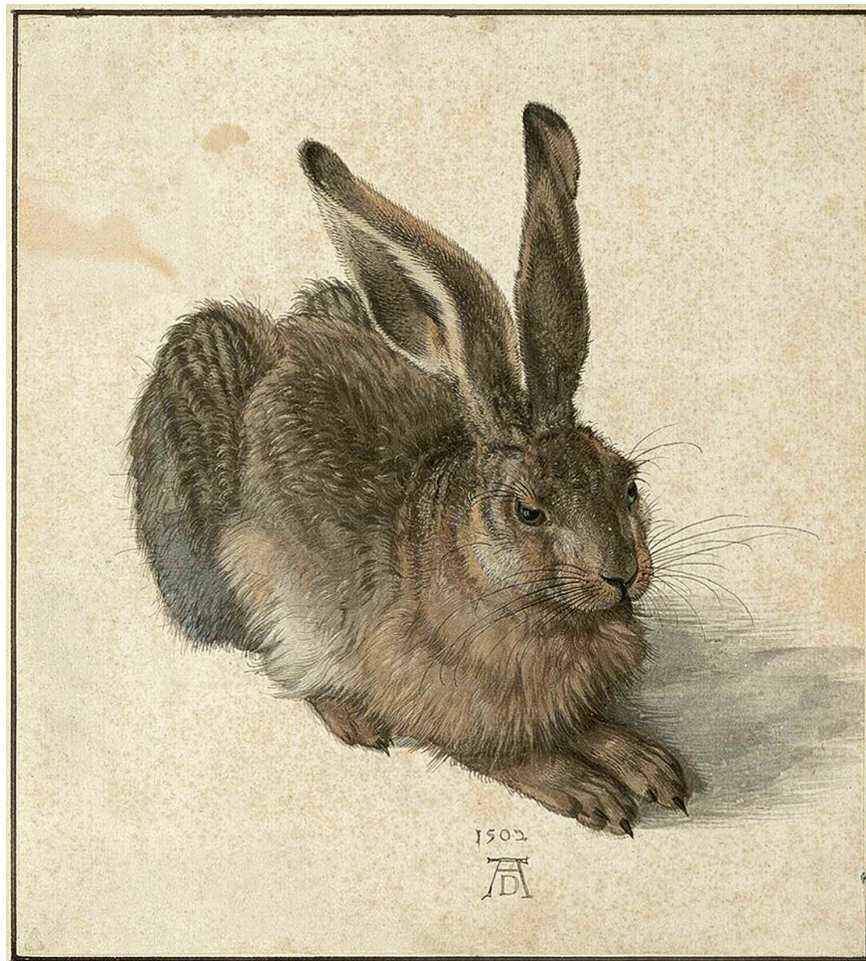


Abb. 95 – Albrecht Dürer, Hase, 1502, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 25 x 22,5 cm, Wien, Albertina, Inv. 3073



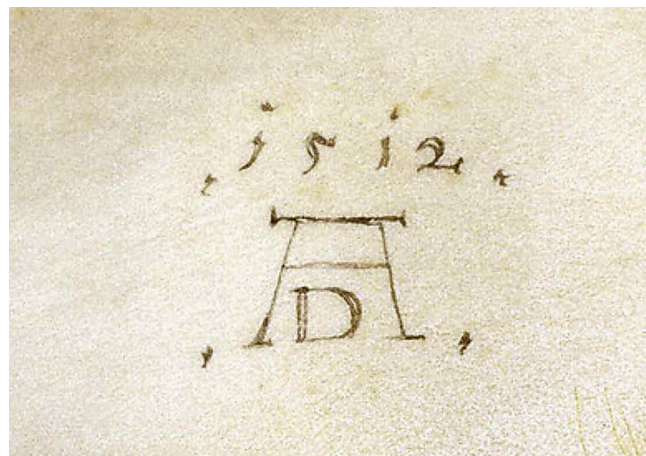
Abb. 96 – Hans Hoffmann, Hase, 1582, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 21,6 x 18,3 cm, Privatsammlung

riere mit wenigen Ausnahmen verwendete. Das künstlerische Selbstbewusstsein des in Nürnberg tätigen Hoffmanns war offenbar stark an die beständige Verwendung seines Monogramms gekoppelt. Als Hofmaler in Prag, auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn, verzichtete Hans Hoffmann hingegen auf die seit Jahrzehnten entwickelte Gewohnheit, seine Werke zu signieren. Die anspruchsvollsten malerischen Werke Hoffmanns, wie die Gemäldetafeln „Vertreibung aus dem Paradies“ und „Hase im Wald“ (Abb. 119), welche der Maler am kaiserlichen Hof ausführte, weisen keine Signaturen auf.⁶⁴³ Dabei können beide Gemälde in der Tat als Quintessenz des künstlerischen Könnens Hoffmanns aufgefasst werden. Unter den dicht dargebotenen Pflanzen, Tieren und Insekten findet sich auf den Öltafeln ein ganzes Sortiment von Hoffmannschen Bildmotiven.⁶⁴⁴ Den wichtigsten Hinweis auf seine Autorschaft an den beiden unsignierten Gemäl-

den machte Hoffmann in ihrer malerischen Ausführung. Die Hand des Künstlers verraten die mit minutiösen Strichen und Punkten wiedergegeben Oberflächen verschiedener Naturobjekte. Als Hofmaler Rudolfs II. fand Hoffmann seine Persönlichkeit offenbar durch die Werke selbst ausreichend repräsentiert.⁶⁴⁵ Damit markiert der Verzicht Hoffmanns auf das Signieren seiner anspruchsvollsten Gemälde den Höhepunkt in seinem künstlerischen Selbstbewusstsein. Der Gedanke, dass die Ausführungsqualität eines Kunstwerkes seinen Urheber auch ohne eine schriftliche Kennzeichnung seines Namens evident macht, war den Künstlern seit der Renaissance vertraut. Genauso wie die Legende von der „faciebat“-Signatur, nimmt diese Idee ihren Ursprung ebenfalls von Plinius d. Ä. Der Naturgelehrte berichtet in seiner „Naturalis Historiae“ von einem Vorfall zwischen den zwei berühmtesten Malern Griechenlands, Apelles und Protoge-

nes. Demnach zeichnete Apelles in Abwesenheit seines Künstlerkollegen auf dessen Gemälde eine Linie, an deren Feinheit der heimgekehrte Protogenes sogleich die Hand des berühmten Malers erkannte.⁶⁴⁶ In diesem Kontext wird auch Vasaris Verlegenheit angesichts der provokativen Signatur Michelangelos verständlich. Ausgerechnet in der Beschreibung der „Pietà“ postuliert der Künstlerbiograf selbst, dass die Skulptur ohnehin von keinem anderen als vom ‚göttlichen Michelangelo‘ stammen könnte. Vasari begründet seine Position, indem er auf die außergewöhnliche Ausführung der „Pietà“ verweist.⁶⁴⁷ Von dieser Perspektive heraus sollte jegliche schriftliche Autorschaftskennzeichnung als völlig überflüssig gelten. Die Idee, wonach das Werk eines Künstlers seine Persönlichkeit und seine Hand ausreichend ausweist, war auch Albrecht Dürer bekannt. Laut Vasari schickte Dürer sein Selbstporträt als Geschenk an den damals hoch berühmten Raffael. Raffael erwiderte die Geste mit einem Gegengeschenk und schickte Dürer einige Zeichnungen.⁶⁴⁸ Während das Selbstporträt Dürers heute nicht auffindbar ist, ist eine von jenen Zeichnungen Raffaels mit dem Blatt „Zwei Männerakte mit Kopfstudie“ aus der Wiener Albertina identifizierbar.⁶⁴⁹ Raffael schickte Dürer eine Zeichnung, welche charakteristische Züge eines Studienblattes aus der Praxis einer Malerwerkstatt aufweist. Es zeigt den Kopf einer nicht vollständig ausgeführten Figur sowie zugleich zwei ganzfigurige männliche Aktfiguren, deren Körperdrehungen und Muskeln der Künstler sorgfältig mit Rötel ausarbeitete. Die Zeichnung gelangte unsigniert und unbeschriftet zu Dürer. Obwohl Dürer verstand, dass die Rötelstudie ohne jede Beschriftung die Hand Raffaels evident machen sollte, hielt er diesen Gedanken in einer Inschrift auf der Zeichnung fest. Mit brauner Tinte und Feder machte er auf dem Blatt folgenden Vermerk: „1515 / Raffahell de Urbin der so hoch

Abb. 97a – Hoffmanns AD-Monogramm und Datum 1512, Detail aus: Zwei Eichhörnchen



peim popst geacht ist gewest hat der hat dyse nackette bild gemacht vnd hat sy dem albrecht durer gen nornberg geschickt im sein hand zw weisen.“⁶⁵⁰

Die Beschriftungen Dürers auf seinen eigenen Zeichnungen sowie auf Zeichnungen anderer aus seinem Besitz verdeutlichen sein hoch ausgeprägtes Bedürfnis nach Selbsthistorisierung.⁶⁵¹ Dürer wollte offenbar das Wissen der nachkommen Generationen über seine Person und sein Leben aktiv gestalten. Der Künstler suchte jedoch nach Wegen, die Autorschaftsbekundung stärker an den Bildinhalt und die Aussagekraft seiner Werke zu binden. In seiner Studie zu Dürers Holzschnittfolge „Kleine Passion“ zeigte Philipp Fehl, wie der Nürnberger Künstler sein Monogramm personifizierte und mit emotionalen Kompetenzen ausstattete.⁶⁵² In den kleinformatigen Kompositionen mit Szenen aus der Passionsgeschichte integrierte Dürer sein Namenskürzel in den Raum des Geschehens. Des Weiteren gestaltete er sein Monogramm auf eine Weise, als ob es auf den Inhalt der jeweiligen Szene emotional Bezug nimmt. Auf der Titelseite mit der Darstellung des trauernden „Schmerzensmannes“ ist das „AD“-Monogramm in jenen Stein eingeritzt, auf welchem Christus sitzt (Abb. 93). Die dichten, horizontalen Parallelschraffuren umgeben das Namenskürzel und versetzen es in einen Schatten. Philipp Fehl fasst die Wirkung dieser Signatur treffend zusammen: „As Christ grieves so Dürer joins him in compassion and finds shelter under his cloak.“⁶⁵³ Damit verwandelte Dürer sein Monogramm aus einem bloßen Markenzeichen, welches unter den Bedingungen des Kunstmarktes seinen finanziellen Erfolg sichern sollte, in einen personifizierten Autorenkommentar an seinem Werk.⁶⁵⁴

Hoffmanns Signatur als Akt der Selbsthistorisierung

In der Imhoffischen Sammlung in Nürnberg konnte Hans Hoffmann die kommentierende Funktion der Dürer-Monogramme an Werken des Meisters ausführlich studieren. Durch intensive Beschäftigung mit den einzelnen Zeichnungen Dürers konnte er die Bedeutung der „AD“-Monogramme für sich erschließen. So richtete Hoffmann seine besondere Aufmerksamkeit auf die Dürersche Naturstudie „Hirschkäfer“, welche er gleich zweimal kopierte (Abb. 48, 50–51).⁶⁵⁵ Hoffmanns Achtung für die Naturstudie war berechtigt, da Dürer selbst diese Darstellung eines Insekts durch Monogramm und Datierung zu einem vollendeten Kunstwerk nobilitiert hatte. Angesichts der Wertschätzung, welche Dürer dem Lernen allgemein und dem Studium der Natur im Besonderen beimaß, kann sein Monogramm auf der Studie des Hirschkäfers als künstlerisches Statement gedeutet wer-



Abb. 97 – Hans Hoffmann, Zwei Eichhörnchen, Aquarell und Deckfarben auf Pergament, 26 x 25,1 cm, Privatsammlung

den. Demnach stelle die Nachahmung von kleinsten Objekten der Natur eine essentielle und vollwertige künstlerische Aufgabe dar.⁶⁵⁶ Hans Hoffmann folgte dem Gedanken seines berühmten Künstlerkollegen und nutzte ebenfalls sein Monogramm, um die Bedeutung seiner Zeichnungen hervorzuheben. So versah er seine wohl unansehnlichste Insektenstudie, die Darstellung einer toten und vertrockneten Libelle, mit dem eigenen Monogramm „Hh“ und dem Datum „1577“ (Abb. 58 und 99).⁶⁵⁷ Das präzise, mit Doppellinien ausgeführ-

te und mit vier Häkchen flankierte Monogramm mit zugehöriger Datierung auf der „Toten Libelle“ schließt die fundamentale Aussage der Studie auf feierliche Weise ab. In seiner Zeit in Nürnberg orientierte sich Hoffmann in seinem Signierverhalten am Vorbild Albrecht Dürers und setzte daher sein eigenes Monogramm, um die Wertstellung seiner Zeichnungen als künstlerische oder biografische Zeugnisse zu markieren. Das Konvolut der Zeichnungen Hoffmanns in Budapest enthält viele kleinformatige und oft ein-

deutig unvollendete Studienblätter. Nichtsdestotrotz weisen diese Zeichnungen ungewöhnlich viele Eigensignaturen des Künstlers auf.⁶⁵⁸ So signierte Hoffmann zum Beispiel seine Federzeichnung „Moses“, welche wahrscheinlich eine Teilkopie nach einem Kupferstich darstellt (Abb. 94).⁶⁵⁹ Obwohl der Künstler die vorgezeichnete Hand des Moses in Tusche nicht vollendete, trug er ein deutlich sichtbares „Hh“-Monogramm mit Feder auf. Hoffmann signierte besonders oft Zeichnungen, welche einen intimen Einblick in seinen künstlerischen Lern- und Selbstfindungsprozess gestatten. Er definierte damit den Wert dieser Werke als biografisches Material und als Zeugnisse seines künstlerischen Reifungsprozesses. Während der Künstler sich in der intensiven Nutzung seines eigenen „Hh“-Monogramms an Dürers Praxis der Selbsthistorisierung orientierte, bestritt er mit seinen ‚gefälschten‘ und versteckten Monogrammen ein innovatives Terrain der künstlerischen Ausdrucksweise.

Hoffmanns „AD“-Monogramme

Die „AD“-signierten Werke Hoffmanns kann man in zwei Gruppen unterteilen. Zur ersten Gruppe gehören die genauen Kopien, welche zum größten Teil die Tieraquarelle Albrecht Dürers sowie wenige andere Zeichnungen des gleichen Meisters nachahmen. Die zweite Gruppe bilden einige Naturillustrationen Hoffmanns, welche zwar keiner bekannten Vorlage Dürers folgen, jedoch ebenso mit einem ‚gefälschten‘ Dürer-Kürzel versehen sind.⁶⁶⁰ Beinahe für jedes Dürersche Motiv existieren sowohl Kopien Hoffmanns mit einem „AD“-Monogramm, als auch solche mit einem „Hh“-Monogramm.⁶⁶¹ Gerade jene genauen Kopien Hoffmanns,

welche sein eigenes Monogramm tragen, bezeugen, dass der Kopist seine besondere Imitationsfähigkeit auf keinen Fall verbergen wollte. Hoffmann platzierte beispielsweise sein eigenes Monogramm und das Datum „1582“ auf der ‚haargenauen‘ Kopie nach Dürers berühmtem „Hasen“ prominent zwischen den Ohrlöffeln des Feldhasen (Abb. 95–96).⁶⁶² Im überschaubaren Umkreis der Nürnberger Kunstliebhaber dürfte Hoffmanns Kopistengeschicklichkeit bekannt gewesen sein. Den Nachhall seines Rufs als eines sehr fähigen Dürer-Nachahmers deuten die Verweise von Andreas Gulden und Johann Gabriel Doppelmayr aus dem 17. und 18. Jahrhundert an, welche die illusionistische Ähnlichkeit der Kopien Hoffmanns zu den Originalen Dürers hervorheben.⁶⁶³

Hoffmanns explizite Nennung des Dürer-Namens auf einigen seiner Kopien drückt jedoch eindeutig den Wunsch nach Verwechslung mit dem berühmten Meister aus. Der Nachahmer traute sich sogar zu, die Dürer-Assoziation an einige Naturstudien von seiner Hand zu binden, welche keiner bekannten Vorlage von Dürer folgen und dennoch ein „AD“-Monogramm aufweisen. Die Naturillustration „Zwei Eichhörnchen“, welche eindeutig eine Bildfindung Hoffmanns darstellt, versah der Künstler mit einem auffällig großen „AD“-Monogramm und dem Datum „1512“ in der oberen Mitte des Blattes (Abb. 97–97a).⁶⁶⁴ Zusammenfassend kann man damit für das Signierverhalten Hoffmanns festhalten, dass es sowohl durch die zelebrierende Enthüllung seiner Imitationsfähigkeit, als auch durch die absichtliche Vortäuschung der Dürerschen Autorschaft geprägt war.

Für das Vexieren der Werke Hoffmanns zwischen Täuschung und deren Auflösung sorgt vor allem die charakteristische Gestaltungsweise seiner Monogramme. Bei mehreren „AD“-Monogrammen Hoffmanns fällt eine markante und sich wiederholende Schreibweise auf, welche sich ebenso bei einigen „Hh“-Monogrammen des Künstlers feststellen lässt. Das großformatige Pergamentblatt mit der Frontalan-sicht eines Hasen aus dem Bestand des Berliner Kupferstichkabinetts ist eine Hoffmannsche Weiterentwicklung des Hasenmotivs von Albrecht Dürer (Abb. 98).⁶⁶⁵ Die Vorbildfunktion des „Hasen“ aus der Wiener Albertina lässt sich jedoch an der offensiven Nahansicht des Tieres aus Berlin kaum mehr erahnen. Den Bezug zu Dürer stellt nichtsdestotrotz das unterhalb des Hasen klar sichtbare und akkurat notierte „AD“-Monogramm mit darüber platziertem Datum „1528“ her (Abb. 98a). Das Dürer-Monogramm ist mit brauner Tusche und mit zum Teil doppelten Linien in Feder ausgeführt. Ein besonderes Charakteristikum dieses Signierzeichens sind kleine Häkchen oder schwer definierbare Zick-Zack-Schnörkel, welche oben und unten das Gesamt-

Abb. 98a – Hoffmanns AD-Monogramm und Datum 1528, Detail aus: Hase

