

ALBRECHT DÜRERS GEDRUCKTE WAPPEN  
UND HERALDISCHE BILDER

Magisterarbeit

in der Philosophischen Fakultät I  
(Philosophie, Geschichte und Sozialwissenschaften)  
der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

vorgelegt von

Viviane Glanz

aus

Fürth

Dieses PDF wurde erstellt im Jahr 2011.

Das Original stammt aus dem Jahr 2000.

Dieses PDF enthält keinen Abbildungsteil, weil dieser nicht in elektronischer Form vorliegt.

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>2. Literatur und Forschungsstand</b>	<b>3</b>
<b>3. Wappenbestandteile und Heraldik</b>	<b>5</b>
<b>4. Wappenkunst vor Dürer</b>	<b>7</b>
Kurzer Epochenüberblick . . . . .	7
Beispiel aus dem Scheiblerschen Wappenbuch um 1450 . . . . .	8
<b>5. Wappenholzschnitte als Gebrauchsgraphik</b>	<b>9</b>
Exlibris . . . . .	9
Erkennungszeichen in der Fremde . . . . .	11
<b>6. Gesicherte und zugeschriebene Werke</b>	<b>14</b>
Die frühen Werke . . . . .	14
Die fünf Wappenschilde für Maximilian I. . . . .	14
Exlibris für Willibald Pirckheimer . . . . .	17
Exlibris-Entwurf für Willibald Pirckheimer . . . . .	21
Kupferstiche . . . . .	25
Drei Putti mit Schild und Helm . . . . .	25
Löwenwappen mit Hahn . . . . .	27
Wappen mit Totenkopf . . . . .	30
Die späten Werke . . . . .	33
Johannes Stabius (mit Lorbeerkranz) . . . . .	33
Michael Behaim . . . . .	38
Wilhelm und Wolfgang von Rogendorf . . . . .	41
Lorenz Staiber (mit Kette links oben) . . . . .	44
Lorenz Staiber (Kette um den Schild) . . . . .	49
Die Wappendreiheit der Reichsstadt Nürnberg . . . . .	53
Johann Tscherte . . . . .	59
Dürers eigenes Wappen . . . . .	64
König Ferdinand I. . . . .	69
Entwurf für Pirckheimer: Die Herzensschmiede . . . . .	71
<b>7. Zweifelhafte Zuschreibungen</b>	<b>76</b>
Florian Waldauf von Waldenstein . . . . .	76
Hieronymus Ebner von Eschenbach . . . . .	78
Christoph Scheurl und Helena Tucher . . . . .	79
Don Pedro Lasso di Castilla . . . . .	81
Das große Exlibris für Hektor Pömer . . . . .	82
Das kleine Exlibris für Pömer . . . . .	85
Johannes Stabius (mit Umschrift) . . . . .	86
Erasmus Strenberger . . . . .	87
Jacob von Bannissis . . . . .	89
Stephan Rosinus . . . . .	90

<b>8. Vorbilder für die Kupferstiche</b>	<b>92</b>
Tiere in der heraldischen Kunst des Meisters hw . . . . .	93
Unkonventionelle Heraldik beim Hausbuchmeister . . . . .	95
Wilde Männer und edle Damen als Schildhalter bei Schongauer . . . . .	98
<b>9. Zusammenfassung</b>	<b>100</b>
<b>10. Charakteristika und Gestaltungskriterien</b>	<b>102</b>
Zu den Wappendrucken als Gebrauchsgraphik . . . . .	102
Zu den Kupferstichen als heraldische Bilder . . . . .	108
<b>11. Resümee</b>	<b>112</b>
<b>12. Graphik</b>	<b>114</b>
<b>13. Literatur- und Quellenverzeichnis</b>	<b>115</b>
<b>14. Abbildungsnachweis und anschließender Abbildungsteil</b>	<b>120</b>

## 1. Einleitung

Albrecht Dürers umfangreiches druckgraphisches Werk beinhaltet einige Wappendarstellungen und heraldische Bilder. Diese treten in unterschiedlichen Erscheinungen bzw. Funktionen auf: Im Exlibris etwa, dessen Eigner darin gern sein Wappen sieht, falls er eines hat. Das war bei Büchereibesitzern zu Dürers Zeit praktisch immer der Fall. Es gibt auch Wappenholzschnitte, die als Exlibris nicht geeignet sind. Interessant ist die Frage nach deren Verwendungszweck. Andere wurden zur Illustration von Büchern hergestellt. Ferner existieren heraldische Kupferstiche, zum Teil mit allegorischem Inhalt. In drei Werken dieser Art hat der Künstler die heraldischen Konventionen mißachtet.

Wappendarstellungen in Herrscherportraits, Himmelskarten, der Ehrenpforte für Maximilian I., etc. finden sich in großer Anzahl bei Dürer. Doch die vorliegende Arbeit befaßt sich mit den heraldischen Blättern, in denen das Wappen als zentrales Motiv dient. Das ist auch bei manchen Zeichnungen und Holzschiebedeckeln auf der Rückseite einiger Portraitgemälde der Fall.<sup>1</sup> In dieser Arbeit geht es jedoch um die zu vervielfältigenden Werke und deren Charakter als Gebrauchsgraphik. Hier werden ausschließlich die Zeichnungen angeführt, welche als Entwürfe dienten und mit der Absicht einer Vervielfältigung angefertigt wurden.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Zuschreibungsfrage neu zu diskutieren und Dürers persönlichen Ausdruck in der streng reglementierten Wappenkunst zu entdecken. Besonders lohnend ist es, die Vorbilder für die unkonventionellen heraldischen Kupferstiche vorzustellen und diese miteinander zu vergleichen.

Zum Einteilungsschema ist noch zu bemerken, daß es problematisch ist, nach Art des Verwendungszwecks zu gliedern, was sinnvoll wäre, wenn dieser im Einzelfall besser bekannt wäre. Aus diesem Grund wird eine chronologische Reihenfolge versucht, um die Entwicklung aufzuzeigen. Hierbei bietet es sich an, die Werke in zwei Gruppen zu teilen: Frühe und späte, denn zwischen 1503 und 1520 ist, wenn überhaupt, nur ein einziger Wappendruck Dürers bekannt<sup>2</sup>.

Die zweifelhaften Zuschreibungen sind separat bearbeitet. Es handelt sich weitestgehend um Blätter, die noch in neuerer Literatur teilweise Dürer zugeschrieben werden.

## 2. Literatur und Forschungsstand

Es stellt sich die Frage, in welchem Umfang Dürers Wappenholzschnitte und seine heraldischen Kupferstiche erforscht sind. Zunächst seien in einer chronologischen Reihenfolge die Autoren genannt, welche die gesamte heraldische Druckgraphik des Künstlers berücksichtigen. Danach wird eine Auswahl von den Beiträgen vorgestellt, die einzelne Werke thematisieren.

---

<sup>1</sup>Hierzu Dülberg, Angelica: Privatportraits, Berlin 1990.

<sup>2</sup>Es handelt sich um das Stabius-Wappen mit dem Lorbeerkranz, das möglicherweise schon in den Jahren 1512-17, oder, wie die anderen, erst um 1520 entstanden ist.

Im Jahr 1872 befaßt sich *Grenser*<sup>3</sup> eingehend mit Dürers heraldischen Blättern. Wie in der vorliegenden Arbeit stellt auch er zwei Werklisten zusammen, die seine Zuschreibungen an Dürer von den Arbeiten trennt, die er allenfalls seiner Werkstatt oder Schule zuerkennt. Dies geschieht unter Berücksichtigung einer chronologischen Abfolge. Grenser blasoniert jedes Wappen, nennt, falls möglich, deren Farben und liefert Informationen zur Person des Wappeninhabers. Grensers Publikation liegt weit über hundert Jahre zurück, daher sind viele seiner Thesen veraltet. Was bei diesem Autor fehlt, ist eine eingehende Auseinandersetzung mit Dürers Kunststil bzw. der Gestaltungsweise der Wappen. Im Jahr 1940 ist es *Steinbrucker*<sup>4</sup>, die diese Thematik wieder aufgreift, diesmal in geringem Umfang. In einer Art ausformulierten Liste nennt sie Dürers Wappenmalereien auf Holzschiebedeckeln von Gemälden und die Holzschnitte, die sie Dürer zuschreibt. Aus dem Dürer-Jahr 1971 stammen zwei Publikationen: Eine von Kruse und die andere von Neubecker. *Kruse*<sup>5</sup> stellt eine Werkliste mit kurzen Erläuterungen zusammen, welchen er eine kleine Auswahl an Autoren zugrundelegt. Er übernimmt dabei Zuschreibungen und Thesen, die zum Teil schon damals veraltet waren. Der Autor bemerkt vorweg, daß es ihm nur darauf ankommt, einen Überblick zu schaffen. Genau das leistet seine Publikation auch. *Neubecker*<sup>6</sup> geht in seinem gut zwanzig Seiten umfassenden Aufsatz grundsätzliche heraldische Fragestellungen, wie zum Beispiel die Ausgangslage, die Schildformen, etc., an, in denen er Dürers Wappendrucke zur Veranschaulichung einbringt. Daher fehlt eine ausführliche Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken. Eine Sonderstellung genießt Dürers eigenes Wappen, dessen Herkunft und Aussehen Neubecker eingehend untersucht. Grundsätzlich betrachtet der Autor die Darstellungen mehr mit den Augen eines Heraldikers, und nicht so sehr aus dem kunsthistorischen Blickwinkel, welcher jedoch nicht völlig außer acht gelassen wird. Der Aufsatz ist eine wichtige Stütze für die vorliegende Arbeit.

Von den Beiträgen, die sich mit einzelnen heraldischen Druckgraphiken Dürers beschäftigen, sei zunächst *Wussin*<sup>7</sup> genannt, der im Jahr 1864 das Wappen für Tscherte identifiziert. 1884 erläutert *Frimmel*<sup>8</sup> eingehend, wie der wilde Mann in Dürers „Totenkopfwappen“ aufzufassen ist. Im Jahr 1903 sorgt *Dodgson*<sup>9</sup> mit seiner Publikation einiger Londoner Skizzen-

---

<sup>3</sup>Grenser, Alfred: Albrecht Dürer in seinem Verhältnisse zur Heraldik. In: Heraldisch-genealogische Zeitschrift. Organ des heraldisch-genealogischen Vereins Adler in Wien. 2, 1872 (5-10), S. 67f., 85ff., 101ff., 119ff., 135ff., 155ff.

<sup>4</sup>Steinbrucker, Charlotte: Wappendarstellungen A. Dürers. In: Familiengeschichtliche Blätter. 38, 4/5, Leipzig 1940, Sp. 49-54.

<sup>5</sup>Kruse, Hans: Exlibris und Wappen von Albrecht Dürer. In: Jahrbuch für Exlibriskunst und Gebrauchsgraphik, 1971, S. 3-9.

<sup>6</sup>Neubecker, Otfried: Heraldik zwischen Waffenpraxis und Wappengraphik. Wappenkunst bei Dürer und zu Dürers Zeit. In: Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971. Nürnberger Forschungen 15. Nürnberg 1971, S. 193-219.

<sup>7</sup>Wussin, Johann: Ein kleiner Beitrag zur Literatur über Dürer. In: Archiv für die zeichnenden Künste. 10, Leipzig 1864, S. 369-371.

<sup>8</sup>Frimmel, Theodor: Zur Kritik von Dürer's Apokalypse und seines Wappens mit dem Tottenkopfe, Wien 1884, S. 22-43.

<sup>9</sup>Dodgson, Campbell: Heraldische Skizzen Dürers in den Londoner Manuskripten. 1. Skizzen zu dem Holz-

blättchen für neue Erkenntnisse der Wappendrucke für Stabius mit Lorbeerkranz und Staiber mit der Kette um den Schild. *Paulis*<sup>10</sup> kurzer Aufsatz von 1933 handelt von Dürers Exlibris. Allerdings betrachtet der Autor aus heutiger Sicht zu viele Blätter als Bucheignerzeichen. Von *Glockner* stammen zwei Aufsätze aus den Jahren 1963/64<sup>11</sup> und 1965<sup>12</sup> über Staiber und seine Wappenholzschnitte, die sehr ausführlich sind und kaum Fragen offenlassen. 1965 erscheint *Steglichs*<sup>13</sup> Aufsatz über die Pirckheimer-Exlibris von Dürer, der den Gegenstand jedoch nicht ganz ausschöpfend behandelt. *Anzelewsky*<sup>14</sup> geht im Jahr 1983 ausführlich auf den Sinn des „Totenkopfwappens“ ein und 1986 liefert *Schreyll*<sup>15</sup> eine umfassende Deutung des Holzschnitt-Exlibris für Pirckheimer.

Diese Auflistung zeigt, daß es gute Beiträge zu dieser Thematik gibt. Was jedoch fehlt, ist eine neue Bearbeitung, welche die bisher gewonnenen Erkenntnisse berücksichtigt. Auf dieser Grundlage soll nun eine erneute Auseinandersetzung mit der Zuschreibungsfrage und eine Untersuchung von Dürers künstlerischem Stil in der Wappenkunst stattfinden.

### 3. Wappenbestandteile und Heraldik

Das Wappen als Erkennungs- und Standeszeichen im heutigen Sinn verdankt seine Entstehung dem Militärwesen des zwölften Jahrhunderts<sup>16</sup>. Seine Form entspricht der des ritterlichen Schildes, auf dem es als Erkennungsmerkmal dargestellt ist. In einer Schlacht ist es wichtig, daß der Kämpfer seine Identität nach außen kenntlich macht, damit die anderen wissen, ob es sich um einen Freund oder Feind handelt, zumal der Körper und das Gesicht zum Schutz verhüllt sind. Zur Identifizierung dient noch die Helmzier, auch Kleinod genannt. Deshalb besteht eine Wappendarstellung nicht nur in der Wiedergabe des Schildes, sondern auch anderer wichtiger oder dekorativer Bestandteile einer Rüstung, die teilweise zur Zeit der Turniere hinzukamen. Das bezeichnet man als Vollwappen. Es setzt sich üblicherweise aus dem Wappenschild als wichtigstem Element, darüber dem Helm mit Helmzier und Helmdecken zusammen. Gelegentlich gibt es noch Schildhalter.<sup>17</sup>

---

schnitte „Das Wappen des Stabius“. 2. Skizzen zum Wappen Lorenz Staibers. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 26, 3/4. Wien 1903, S. 57-60.

<sup>10</sup>Pauli, Gustav: Bücherzeichen von Albrecht Dürer. In: Imprimatur. 4, Hamburg 1933, S. 40-43.

<sup>11</sup>Glockner, Marie: Lorenz Stauber. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 52, 1963/64, S. 163ff.

<sup>12</sup>Glockner, Marie: Zur Entstehungsgeschichte der Staiberwappenholzschnitte Albrecht Dürers. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1965, S. 110-115.

<sup>13</sup>Steglich, Angelika: Dürers Bücherzeichen für Willibald Pirckheimer. In: Marginalien, Blätter der Pirckheimer-Gesellschaft. 19, Berlin 1965, S. 50-58.

<sup>14</sup>Anzelewsky, Fedja: Dürer-Studien, Berlin 1983, S. 134-141.

<sup>15</sup>Schreyll, Karl Heinz: Dürers Pirckheimer-Exlibris. In: Dürer im Exlibris. Frederikshavner Kunstmuseum u. d. stadtgeschichtlichen Museen d. Stadt Nürnberg (Kat. Ausst.), Nürnberg 1986, S. 17-23.

<sup>16</sup>Zwischen den ersten beiden Kreuzzügen (vgl. Neubecker, Ottfried und Rentzmann, Wilhelm: 10 000 Wappen und Embleme, München 1974, S. 11).

<sup>17</sup>Helmdecken bestanden meist aus Stoff oder weichem Leder. Sie waren am Helm befestigt und dienten ursprünglich evtl. als Sonnenschutz. Später wurden die Helmdecken vor allem deshalb geschätzt, weil sie dekorativ am Helm des Turnieritters flatterten.

Schildhalter nennt man die Figuren in Wappendarstellungen, die den Schild festhalten.

Die Wörter ‚Waffe‘ und ‚Wappen‘ gehen beide auf das mittelhochdeutsche ‚wapen‘ zurück. Wappen bedeutet daher auch Waffen, nicht nur etymologisch, sondern auch praktisch in seinem ursprünglichen Sinn<sup>18</sup>.

Die Wissenschaft für das Wappenwesen entstand erst sehr viel später als der Gegenstand selbst. Der Begriff ‚Heraldik‘ wurde um 1700 aus der französischen ‚science héraldique‘ abgeleitet. Das Stammwort für den Terminus der Wappenkunde ist der lateinische Ausdruck ‚heraldus‘, französisch ‚hérait‘, zu deutsch ‚Herold‘, was im ursprünglichen Sinn soviel wie Heeresbeamter bedeutet. Der Herold war ein mittelalterlicher Hofbeamter, zu dessen Aufgaben zum Beispiel Botendienste und feierliche Verkündigungen gehörten, und etwas, was für die Erklärung des Begriffs ‚Heraldik‘ entscheidend ist: Bei Ritterturnieren mußte der Herold die Wappen der Teilnehmer auf Echtheit prüfen.<sup>19</sup> Ein Kenner der Wappen also, daher heißt der heutige Experte in diesem Metier ‚Heraldiker‘.

Vor und zu Dürers Zeit gab es noch keine heraldische Terminologie, obwohl die Wappenkunst blühte und strenge Gestaltungsregeln existierten. „Es ist vielleicht nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, daß, ehe ein Wappen von einem Künstler gestaltet werden kann, es zuvor von einem Sachverständigen komponiert werden muß“, so Neubecker<sup>20</sup>. Zu Dürers Zeit waren auch noch keine heraldischen Schraffierungen bekannt. Sie ermöglichen es, heraldische Farben in schwarzweiß anzugeben. Laut Neubecker und Rentzmann<sup>21</sup> weiß man inzwischen, „(...) daß sie sich seit etwa 1600 von den Niederlanden aus verbreitet haben.“

In der Heraldik sind die Seiten links und rechts spiegelverkehrt gesehen. Das heißt, daß ‚heraldisch rechts‘ eigentlich links im Bild ist. Wenn im Folgenden von links und rechts die Rede ist, sei es die herkömmliche Betrachtungsweise. Andernfalls ist durch die Formulierung ‚heraldisch rechts‘ oder ‚heraldisch links‘ ausdrücklich darauf hingewiesen.

Es gibt eine Methode, ein Wappen fachgerecht zu beschreiben: das Blasonieren. Hierfür gibt es Regeln, was genannt wird und in welcher Reihenfolge. Zuerst kommt das Motiv auf dem Schild, die sogenannte ‚Schildfigur‘, an die Reihe. Die Schildform bleibt unberücksichtigt, weil deren Gestaltung im Ermessen des Künstlers liegt. Als nächstes wird die Form des Helms benannt (z.B. Stechhelm oder Bügelhelm<sup>22</sup>) und – falls vorhanden – die Art seiner Bedeckung, also ob er bekrönt oder bewulstet<sup>23</sup> ist. Dann ist die Helmzier an der Reihe, gefolgt von der Farbe der Helmdecken. Zuletzt werden die ‚Nebenteile‘ erwähnt: Rang- und Würdezeichen, Schildhalter, Bild- und Wortdevisen. Bei letzteren werden die Worte genannt.

<sup>18</sup>Vgl. ‚Wappen‘ in: Duden, Bd. 7: Etymologie (2. Auflage). Hrsg.: Drosdowski, Günther, u.a., Mannheim 1989, S. 800. Außerdem: Leonhard, Walter: Das große Buch der Wappenkunst, München 1984 (3. Auflage), S. 16.

<sup>19</sup>Vgl. ‚Heraldik‘ und ‚Herold‘ in: Duden (siehe Anm. 18), S. 280f.

<sup>20</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 199.

<sup>21</sup>Neubecker/Rentzmann (siehe Anm. 16), S. 15.

<sup>22</sup>Der Stechhelm ist ein Turnierhelm, der vorne spitz zuläuft und einen Sehschlitz hat (vgl. Abb. 11). Der Bügel- bzw. Spangenhelm ist ebenfalls ein Turnierhelm (Kolbenturnier). Die Sehöffnung ist größer und durch Metallbügel geschützt (vgl. Abb. 18). Den Bügelhelm führen nur Adelige im Wappen.

<sup>23</sup>Der Helmwulst ist ein rundes Gebilde aus gewundenem Stoff, der auf dem Helm liegt (gut zu sehen bei Abb. 44).

Bei sonstigen Zeichen bzw. Devisen spielt deren Gestalt und die Art ihrer Anordnung eine Rolle. Die Farben müssen immer erwähnt werden, nicht nur bei den Helmdecken. Wichtig ist auch die Ausrichtung der Schildfigur oder Helmzier nach heraldisch links oder rechts. Wenn ein Wappenschild in mehrere Felder unterteilt ist, wird bei der Beschreibung mit dem wichtigsten begonnen. Dabei gilt: Das obere Feld ist bedeutender als das untere und das heraldisch rechte wird dem heraldisch linken bevorzugt.<sup>24</sup>

## 4. Wappenkunst vor Dürer

### Kurzer Epochenüberblick

In der Frühgotik<sup>25</sup> wird der Dreiecksschild eingeführt, dessen seitliche Ränder konvex gewölbt sind. Der Schild ist meist geneigt dargestellt. Darauf ist der Helm frontal oder im Profil zu sehen, eine einfache glockenartige oder topfähnliche Form. Die Helmzier zeigt oftmals das gleiche Motiv wie der Schild. Diese Motive sind sehr abstrakt und zeichenhaft gestaltet. Es gibt keine Helmdecken.

Die figürlichen Darstellungen der Hochgotik sind bereits etwas komplizierter gezeichnet. Der Helm verwandelt sich in eine schwere Kübelform, die später eleganter geschwungen ist und als Vorläufer des Stechhelms gilt. Es ist die Blütezeit der Ritterspiele. Die Helmzierden sind besonders groß, zum Teil sogar beweglich. Nun gibt es auch Helmdecken. Der Hochadel trägt jetzt eine Krone auf dem Helm. Die ersten Halbrundschilde tauchen auf. Sie haben eine größere Fläche als die Dreiecksschilde und sind daher für Wappen mit mehr als einem Feld besser geeignet.

Dann folgt die Spätgotik mit einer neuen Schildform, und zwar der Tartsche.<sup>26</sup> Neu ist auch der Stechhelm. Der Helmwulst sorgt nun dafür, daß unschöne Befestigungsriemen für die Helmzier und Schrauben, etc. verborgen sind. Bei Adeligen ist dies durch die Helmkrone bewerkstelligt. Die Helmdecken werden länger und sind in gotischer Manier blattähnlich oder gezaddelt<sup>27</sup> und haben einen unerschöpflichen Formenreichtum. Im Laufe der Zeit erhalten die Helmdecken immer mehr Eigenleben, weil sie der Bestandteil einer Wappendarstellung sind, wo der Künstler ein wenig mit den Formen spielen darf und seine Kunstfertigkeit unter Beweis stellen kann. Leonhard<sup>28</sup> macht auf die schönen Proportionen der Wappen und den ‚interessanten heraldischen Formenschatz‘ der Schildfiguren und Helmzierden aufmerksam,

<sup>24</sup>Vgl. Leonhard (siehe Anm. 18), S. 347.

<sup>25</sup>Bei Leonhard (siehe Anm. 18, S. 83-95) befindet sich ein Epochenüberblick der Wappenkunst, der in den folgenden Punkten herangezogen wird.

<sup>26</sup>Von dieser gibt es zwei Varianten: 1. mit hochrechteckigem Grundriß und mehreren parallel verlaufenden konkaven Einwölbungen, 2. dem klassischen Halbrundschild ähnlich, doch mit konkaver Wölbung; beide mit rundem Einschnitt als Speerruhe, d.h. dort, wo der Ritter seine Lanze einlegt (vgl. Neubecker, siehe Anm. 6, S. 194).

<sup>27</sup>„Beeinflusst durch die mittelalterliche Zaddeltracht werden die Helmdecken der Hochgotik (u. d. Spätgotik, d. Verf.) am Rande zinnenartig oder halbrund tief ein- und ausgeschnitten“, so Leonhard (siehe Anm. 18), S. 83.

<sup>28</sup>ebd., S. 90.



die im Vergleich zu früheren Jahrhunderten jetzt dekorativer gestaltet sind.

Im 15. Jahrhundert sterben die Turnierspiele aus. Das Wappen kommt im Kampf nicht mehr zum Einsatz. „Die Frührenaissance leitet die Zeit der toten, der Kanzleiheraldik ein“, so Leonhard<sup>29</sup>. Die Wappen leben auf dem Papier und in der Kunst weiter.<sup>30</sup>

### Beispiel aus dem Scheiblerschen Wappenbuch um 1450

Anhand eines Beispiels aus dem Scheiblerschen Wappenbuch um 1450 (Abb. 1, rechte Seite) erfolgt nun eine genauere Beschreibung eines spätgotischen Wappens. Die Gestaltungsmerkmale werden beleuchtet, damit in den nachfolgenden Kapiteln Albrecht Dürers Stil und der Wandel hin zur naturalistischen Darstellungsweise deutlich wird. Die heraldischen Zeichnungen in dem Scheiblerschen Wappenbuch sind zum Vergleich gut geeignet, da jeweils ein Vollwappen in einem hochformatigen Bildfeld, das fast der ganzen Buchseite entspricht, dargestellt ist. Somit hat das Wappen eine beachtliche Größe, die es erlaubt, mit den Dürerschen Wappenholzschnitten verglichen zu werden.

Die Umrahmung der Vollwappen ist sehr einfach: Sie besteht nur aus einem Strich, der an den Seiten lediglich von einer Spiralform ergänzt wird. Die schmalen Ränder außen bieten Platz für Beschriftungen.

Der nach heraldisch rechts geneigte Wappenschild in Halbrundform beinhaltet als Schildfigur zwei große Flügel, genannt Flug. Der Schild berührt die untere Rahmenlinie. Im Zentrum des Bildfelds, über der nach oben gerichteten Schildecke, befindet sich der Helm im Profil, der ebenfalls nach heraldisch rechts ausgerichtet ist. Laut Neubecker<sup>31</sup> gibt es eine moderne Faustregel, daß „(...) der Mittelpunkt des Ganzen etwa mit dem Mittelpunkt des Helmes zusammenfallen soll.“ Im Gegensatz zum Helm ist die Helmzier, ebenfalls ein Flug, frontal und symmetrisch dargestellt. Sie nutzt die zur Verfügung stehende Höhe aus. Die gebandeten Helmdecken breiten sich in je zwei Hauptbahnen zu den Seiten aus. Die Anzahl ihrer Verzweigungen ist überschaubar. Der kurvenreiche bzw. rankenförmige Verlauf der Stoffbahnen wirkt sehr dekorativ. Schwerpunkte gibt es in den beiden unteren Ecken zwischen Bildrand und Schild, die von den Decken gefüllt sind und seitlich des Helms, wo einige Bahnen noch einen leichten Schwung nach oben vollführen.

Die Wappenbestandteile sind dem hochrechteckigen Bildfeld angepaßt, denn die Enden der Helmdecken schmiegen sich an den Rand. Auffällig an der Gestaltung ist die Flächenhaftigkeit bzw. Zeichenhaftigkeit der Wappendarstellung vor einem ungestalteten Hintergrund. Es sind aber schon Versuche zu erkennen, einen an sich räumlichen Gegenstand,

<sup>29</sup>Leonhard (siehe Anm. 18), S. 94.

<sup>30</sup>Neubecker (siehe Anm. 6, S. 193) weist darauf hin, daß das Siegel eine wichtige Rolle dabei spielte, daß das Wappen nicht ausstarb, da es sich im Siegelwesen etabliert hatte. Mit dem Siegel wurden z.B. Urkunden beglaubigt. Das Wappen darin war das persönliche Abzeichen und hatte damals eine ähnliche rechtliche Funktion wie heute die Unterschrift (vgl. Leonhard, siehe Anm. 18, S. 21 u. Schultheiß, Werner, Albrecht Dürers Beziehungen zum Recht. In: Festschrift zum 500. Geburtstag A. Dürers am 21.5.1971, Nürnberg 1971, S. 235).

<sup>31</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 199. Vielleicht gab es diese Faustregel auch damals schon.

wie beispielsweise den Helm, als solchen wiederzugeben. Der Schild ist streng zweidimensional aufgefaßt, obwohl auch dieser drei Dimensionen besitzt. Das berücksichtigt später schon der Hausbuchmeister. Im Scheiblerschen Wappenbuch ist der Schild nichts anderes als ein weiteres kleines Bildfeld. Bei der Schildfigur und Helmzier hat sich der Zeichner um Naturtreue bemüht, denn die Federn sind differenziert behandelt. Das gleiche gilt für die Helmdecken: Farbliche Kontraste sollen komplizierte Verschlingungen sichtbar machen. Besonders neben dem Helmvisier gibt es Überschneidungen. Weiter außen jedoch hat jede einzelne Bahn ihren eigenen Platz. Beim unteren Teil des Helms gelang die räumliche Darstellung im Gegensatz zum Visier, welches mangelnde Erfahrung im perspektivischen Zeichnen und Verkürzen verrät. Daher paßt der Wulst auch nicht richtig auf den Helm. Dessen Brust- und Nackenblech sollte sich scheinbar über die Schildkante wölben, doch der Zeichner unterließ an entsprechender Stelle die Überschneidungen. Somit bleibt der Helm in der Schwebe.

Insgesamt betrachtet funktioniert hier die Kombination der Einzelbestandteile noch nicht perfekt, dafür geht viel Mühe ins Detail, wie es besonders bei den Flügeln und Helmdecken zu sehen ist. Ebenso zeugt die Einpassung des Vollwappens in das Bildfeld von einem Gespür für eine ausgewogene Ponderation der Elemente in der Fläche. An dieser Stelle muß festgehalten werden, wie flächenhaft die Wappendarstellung noch aufgefaßt und wie stark die Silhouettierung ist, insbesondere bei den Helmdecken. Sie erhalten dadurch ein ornamentales Aussehen.

## 5. Wappenholzschnitte als Gebrauchsgraphik

### Exlibris

Ein Exlibris ist ein Bucheignerzeichen. Der Begriff kommt aus dem Lateinischen: *Ex libris* heißt ‚aus den Büchern‘.<sup>32</sup> Gemeint ist genauer ‚aus dem Bücherbestand‘ bzw. ‚aus der Bibliothek‘ einer bestimmten Person. Um welche Person es sich handelt, klärt das Wappen, welches in den frühen Exlibris fast immer als alleiniges oder zentrales Motiv dient.<sup>33</sup> „Seine Verwendung wurde dadurch begünstigt, daß die Buchbesitzer meist wappenführenden Ständen angehörten. Außerdem galt es als das traditionelle Erkennungszeichen der Person und ihrer Familie“, so Funke.<sup>34</sup> Ein Wappen ist die zeichenhafte Darstellung einer Identität, die einst im Kampf verwendet wurde und nun als Eigentumsvermerk im Buch zum Einsatz kommt. Bevor es die graphische Vervielfältigung gab, wurde laut Schreyl<sup>35</sup> oftmals der Buchbesitzer handschriftlich vermerkt. Auch ein eingemaltes Wappen erfüllte diesen Zweck. Schreyl weist darauf hin, daß manchmal ein leerer Wappenschild schon im Buch vorhanden war, welchen

<sup>32</sup>Vgl. Schreyl in Kat. Ausst. (siehe Anm. 15), S. 9.

<sup>33</sup>Eine Ausnahme ist z.B. Dürers Exlibris-Entwurf für Melchior Pfinzing (W. 704) mit einem Glücksrad statt einem Wappen.

<sup>34</sup>Funke, Fritz: Die Wandlung der Rahmenform in der alten Exlibris-Kunst. In: Festschrift Johannes Jahn, Leipzig 1958, S. 282.

<sup>35</sup>Vgl. Schreyl in Kat. Ausst. (siehe Anm. 15), S. 9.

der Käufer mit seiner Schildfigur füllen konnte.

Seit im 15. Jahrhundert der Buchdruck eine leichtere Herstellung der Bücher ermöglicht, stieg die Anzahl der Büchereibesitzer. Hinzu kam der Humanismus bzw. das Interesse an antiker Kultur, Literatur und Bildung. Nicht nur der Adel wurde von dieser Geistesströmung erfaßt, sondern vor allem auch die Patrizier, die zu hohem Ansehen gelangten, Wappen zu führen pflegten und sich einen Bücherbestand anlegten. Die „(...) durch den Druck bedingte Gleichförmigkeit der Bücher, die sich nunmehr viel weniger voneinander unterschieden als die persönlichen Handschriften, zwangen zur genaueren Kennzeichnung eines Buches (...)“, so Domin<sup>36</sup>. Deshalb klebte der Besitzer sein Bucheignerzeichen auf die Innenseite des Einbands<sup>37</sup>, eine Sitte, die von Deutschland ausging und auch vor allem dort blühte. Die frühesten datierbaren Exlibris-Holzschnitte gibt es vom Ende des 15. Jahrhunderts. Zum Wappenmotiv gesellte sich dann die Schrift: „Das Wort Exlibris kann hinzutreten, die Initialen oder der Name des Eigners, ein Wahlspruch oder eine Verwünschung gegen Bücherdiebe“, so Schreyll<sup>38</sup>. Gelegentlich sind die Sprüche in mehreren alten Sprachen verfaßt, was auf die humanistische Bildung des Buchbesitzers hinweist. Es stiegen die Ansprüche an die Optik, daher entstanden Rahmenmotive, die später immer mehr an Bedeutung gewannen. Das Bucheignerzeichen wurde zum Kunstwerk. Diesem Gebrauchsgegenstand widmeten sich sowohl „billigere Massenproduktionen“ als auch Künstler wie Albrecht Dürer.

Es ist schwierig, ein Exlibris als solches zu erkennen. Nicht alle erhaltenen frühen heraldischen Holzschnitte sind für diesen Verwendungszweck geeignet. Hierbei spielt die Größe die wichtigste Rolle: Ist ein gewisses Maß überschritten, paßt das Blatt nicht mehr in das Buch, zumal die Bücherformate immer handlicher wurden. Warnecke<sup>39</sup> hält dagegen, daß die großen Holzschnitte als Exlibris für ‚Wälzer‘ wie zum Beispiel Bibeln, Atlanten und Missalen gedient haben dürften.<sup>40</sup> Seyler berichtet von einer gedruckten Bibel<sup>41</sup> mit einem ‚Bücherzeichen in Großfolio‘ darin. Das spricht für Warneckes Annahme. Allerdings sind die allermeisten bekannten Bücherzeichen sehr klein. Eine weitere Ausnahme ist das große Exlibris für Hector Pömer (vgl. Abb. 45), welches aber immer noch wesentlich kleiner als manch anderer Wappenholzschnitt ist (vgl. Graphik S. 114). Es spricht gegen den Sinn und Zweck eines zu vervielfältigenden Exlibris, daß es aufgrund einer Übergröße nur für eine kleine Auswahl an Büchern geeignet ist.

Es wäre einfach, wenn ein Exlibris immer einen erläuternden Schriftzug tragen würde. „Aus dem 15. Jahrhundert kennt man aber überhaupt kein Bücherzeichen, welches eine dem

<sup>36</sup>Donin, Richard K.: Stilgeschichte des Exlibris, Wien 1949, S. 13.

<sup>37</sup>ebd., S. 12.

<sup>38</sup>Schreyll in Kat. Ausst. (siehe Anm. 15), S. 9.

<sup>39</sup>Warnecke, Friedrich: Bücherzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts, Berlin 1894, S. 2.

<sup>40</sup>Neubecker (siehe Anm. 6, S. 207) ist der Auffassung, daß ‚selbst die schweren Wälzer der Epoche‘ nicht für so große Exlibris geeignet sind.

<sup>41</sup>In der Fürstlichen Stolberg'schen Bibliothek zu Wernigerode; Seyler, Gustav A.: Illustriertes Handbuch der Exlibriskunde, Berlin 1895, S. 11.

Zweck entsprechende Bezeichnung trüge; man begegnet durchschnittlich nur solchen Blättern, welche das Wappen zeigen! (...) Alle diese Blätter, welche unzweifelhaft als Bücherzeichen Verwendung fanden, sind an sich nicht als solche erkennbar“, so Warnecke<sup>42</sup>. Neben der Größe gibt es einen weiteren Anhaltspunkt zur Identifizierung eines Bucheignerzeichens, und zwar das Vorhandensein leerer Bänder oder Schrifttafeln<sup>43</sup>. Der Verwendungszweck als Exlibris ist dann wahrscheinlich, weil der Buchbesitzer dort seinen Namen oder Lieblingspruch einfügen kann.

Zuletzt sollte darauf hingewiesen werden, daß Friedrich Warnecke im 19. Jahrhundert der Gründer des Exlibris-Vereins war und eine Sammelleidenschaft für Bucheignerzeichen besaß. Möglicherweise war ihm daran gelegen, möglichst viele Wappenholzschnitte als Exlibris zu betrachten. Schreyl stellt dazu fest, „(...) dass Sammler-Literatur und kunsthistorische Literatur sich gleichsam auseinandergelebt haben; jene will von Dürers heraldischen Blättern sechs bis sieben als Exlibris sehen, diese maximal zwei oder drei.“<sup>44</sup>

### Erkennungszeichen in der Fremde

Für die Wappendarstellungen, welche als Bucheignerzeichen ungeeignet sind, stellt sich die Frage nach deren Verwendungszweck. Neubecker weist darauf hin, daß bis zur Veröffentlichung einer Einblattdruck-Sammlung von Max Geisberg, welche die Blätter in Originalgröße zeigt, nie jemand bemerkt hätte, daß manche für den Gebrauch als Exlibris zu groß sind. Laut Neubecker geht diese Entdeckung ebenso auf Otto Hupp<sup>45</sup> zurück wie die Erkenntnis, daß einige Wappenholzschnitte ein so großes Format haben, „(...) weil sie auf Reisen an den Quartieren plakatartig angeschlagen wurden.“<sup>46</sup> Von einem Reichstag in Regensburg berichtet Hupp<sup>47</sup>: „Viele Fürsten und Stände hatten ihre Quartiere bestellt und ihre Wappen davor anschlagen lassen.“

Was genau mit Albrecht Dürers großen Wappendruckten geschah, ist nicht überliefert. Es gibt jedoch aufschlußreiche Quellen aus seiner Zeit. Parallelen zu Dürer sind anzunehmen. Dieser Auffassung ist auch Neubecker<sup>48</sup>. Er vermutet, daß der Künstler auf dem Reichstag in Augsburg 1518 diese typisch deutsche Sitte entweder kennen – oder, falls er sie schon kannte – schätzen gelernt hat. Neubecker erwähnt noch den Reichstag in Nürnberg in den Jahren 1522/23, wo Dürer ebenfalls damit in Berührung gekommen sein dürfte. Tatsache ist, daß Dürer um 1520/21 die meisten Wappendruck-Entwürfe dieser Art herstellte.

Appuhn und von Heusinger untersuchen eingehend den Verwendungszweck der großfor-

---

<sup>42</sup>Warnecke (siehe Anm. 39), S. 3.

<sup>43</sup>Vgl. Schreyl in Kat. Ausst. (siehe Anm. 15), S. 11.

<sup>44</sup>ebd., S. 13.

<sup>45</sup>Hupp, Otto: Heraldische Erläuterungen. In: Heraldische Einblatt-Holzschnitte aus der 1. Hälfte des 16. Jh. (Hrsg.: Geisberg, Max), München 1929 (ohne Seitenzahlen).

<sup>46</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 207.

<sup>47</sup>Vgl. Hupp (siehe Anm. 45).

<sup>48</sup>ebd.

matigen Blätter. Appuhn<sup>49</sup> stellt fest: „Mit den Wappen wird eine Sonderform des Riesenholzschnitts angesprochen, über die wir verhältnismäßig genau informiert sind, weil in den Archiven fürstlicher Besteller die Rechnungen aufbewahrt wurden.“

Das früheste Zeugnis zum praktischen Einsatz der Wappendrucke geht auf Ulrich von Richental zurück. Er erwähnt, „(...) daß beim Konstanzer Konzil (1414-1418) die Herren ihre Wappen an ihre Herbergen angeschlagen hätten.“<sup>50</sup> Im Jahr 1513 lieferte Lucas Cranach d.Ä. *52 gedruckte Wapen* an den Herzog Johann von Sachsen für eine Reise nach Mecklenburg, Pommern und Brandenburg.<sup>51</sup> Aus den Jahren 1535-38 stammt eine Rechnung<sup>52</sup> aus dem Koburgischen Archiv, die besagt, daß über sechs Gulden bezahlt wurden für den Druck und die Bemalung von 800 Wappen, die *man an die Herberg schlegt*. Ein herzoglich sächsisches Ausgabenbuch von 1553/54 vermerkt 26 Gulden für acht Wappen, die *man an die Herbergen zu schlagen pflegt*. Hupp weist darauf hin, daß es sich bei den hohen Preisen um handgemalte Wappen handeln muß. Das gleiche gilt für die Münchner Hofzahlamtsrechnung von 1560. Der Hofmaler Hans Ostendorfer erhielt eine Summe *um etliche Wappen, welche Herzog Albrecht V. mit sich nach Wien geführt hat*.<sup>53</sup>

Eine weitere wichtige Quelle für den Gebrauch von Wappen auf Reisen ist der Essayist Michel Eyquem de Montaigne<sup>54</sup>, der in den Jahren 1580/81 eine Badereise unternahm und darüber Tagebuch führte. In Plombières ließ sich Montaigne für einen Taler ein Holzschild mit seinem Wappen bemalen, um es ‚der Landessitte entsprechend‘ der Wirtin dazulassen, die es dann außen am Haus aufhing.<sup>55</sup> Über einen Gasthof in Baden an der Limmat notierte der Reisende: „Die Wände in den Wohnungen sind ganz mit den Wappenschilden der Edelleute, die dort logiert haben, behangen.“ Der Weg führt weiter nach Augsburg, wo Montaigne wieder ein Wappen brauchte, um es außen an seine Zimmertür zu hängen; „(...) es war sehr gut gemalt und kostete mich zwei Taler an den Maler und zwanzig Sous an den Schreiner (...).“<sup>56</sup> „Die Deutschen sind Liebhaber von Wappen: denn in allen Gasthäusern findet man sie von den durchziehenden Edelleuten schockweise<sup>57</sup> an den Wänden zurückgelassen, auch alle Scheiben sind damit versehen.“<sup>58</sup> Sogar von einer Kirche zum Hl. Georg in Verona berichtet er<sup>59</sup>, die Deutschen hätten dort ihre Wappen hinterlassen, und fügt hinzu, daß dort selbst die Kaufleute Wappen führten. An anderer Stelle sprach Montaigne mit seinem Wirt in Italien:

<sup>49</sup>Appuhn, Horst u. von Heusinger, Christian: Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance, Unterschneidheim 1976, S. 94.

<sup>50</sup>Vgl. Hupp (siehe Anm. 45).

<sup>51</sup>Vgl. Schade, Werner: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 407, Nr. 106; zitiert bei Appuhn (siehe Anm. 49), S. 94.

<sup>52</sup>Vgl. Hupp (siehe Anm. 45).

<sup>53</sup>ebd.

<sup>54</sup>Erwähnt bei Hupp, ebd.

<sup>55</sup>Zitiert bei Hupp, ebd.

<sup>56</sup>ebd.

<sup>57</sup>Ein Schock entspricht 60 Stück.

<sup>58</sup>Montaigne, Michel de: Tagebuch einer Badereise, Hrsg.: Narciss, Georg A., aus dem frz. übersetzt von Flake, Otto. Stuttgart 1963, S. 92. (Auch diese Stelle ist bei Hupp erwähnt).

<sup>59</sup>Vgl. Hupp (siehe Anm. 45).

„Ich sagte ihm dann noch, ich wolle hier den Anfang mit der Sitte machen, die in allen berühmten Bädern Europas besteht, daß alle Personen von Stand ihr Wappen zurücklassen, als Zeichen der Verpflichtung, die sie diesen Quellen gegenüber haben.“<sup>60</sup> Ferner erwähnt Appuhn den alten Brauch, das Wappen über dem Sitzplatz des Besitzers zu befestigen.<sup>61</sup> Möglicherweise hat Montaigne es ebenfalls so in den Gasthäusern erlebt, daß Männer ihre Wappen über ihrem Platz, zum Beispiel wo sie gespeist haben, anbrachten.

All diese Zeugnisse belegen die Verwendung von Wappendarstellungen auf Reisen. Bei niedrigerem Stückzahlbedarf wurden die teuren handgemalten bevorzugt, ansonsten die gedruckten. Hupp bemerkt zu diesem Umstand: „Das Bedürfnis wuchs mit der Erleichterung des Verkehrs und ergriff zugleich weitere Kreise.“<sup>62</sup>

Ein anderes Einsatzgebiet fand sich im Krieg. Hier wurden Wappendrucke benötigt, um eingenommene Gebäude und Gebiete zu markieren. Von Lucas Cranach d.Ä. ist überliefert<sup>63</sup>, im Jahr 1542 seinem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen 1100 Wappendrucke gemacht zu haben und dem verbündeten Landgrafen von Hessen 1000 Stück. Ein Jahr später bestellte sein Auftraggeber nochmals 1100 Exemplare für den Krieg gegen den Herzog von Wolfenbüttel.

Appuhn<sup>64</sup> weist darauf hin, daß die Wappen entsprechend ihrer Markierungsfunktion überall verteilt wurden, was natürlich auch dazu führte, daß sich nur sehr wenige erhalten haben; „(...) waren sie einmal an die Wand (...) geklebt, (...) konnten sie dem Verschleiß nicht entgehen. Sie nahmen teil an dem Schicksal des Hauses, in dem sie sich befanden und gingen spätestens mit ihm zugrunde.“<sup>65</sup>

---

<sup>60</sup>Montaigne, ebd., S. 281.

<sup>61</sup>Wie es z.B. die Chorherren des Prämonstratenser-Stifts Cappenberg im Chorgestühl 1506 und 1520 taten, so Appuhn (siehe Anm. 49), S. 94.

<sup>62</sup>Hupp (siehe Anm. 45).

<sup>63</sup>Vgl. Appuhn (siehe Anm. 49), S. 94.

<sup>64</sup>ebd.

<sup>65</sup>ebd., S. 5. Laut Hupp (siehe Anm. 45) wurden auch die Zelte von Schützen auf ihren Ausflügen mit Wappen versehen.

## 6. Gesicherte und zugeschriebene Werke

Mit Ausnahme der Kupferstiche werden die Blätter weitestgehend nach folgendem Schema behandelt: Zunächst sei die Person des Wappenbesitzers vorgestellt. Soweit bekannt wird dessen Leben, Tätigkeit und gesellschaftliche Stellung kurz umrissen. Falls das (bzw. die) Wappen im Kontext eines Buches erscheint, wird dessen Inhalt und Entstehungszeit genannt. Danach erfolgt eine Blasonierung (vgl. hierzu S. 6) des Wappens bzw. der Wappen. Die Farbangaben erscheinen jedoch (falls möglich) nur in Fußnoten, weil es in den Holzschnitten primär um die Form geht. Erst dann wird auf die künstlerische Gestaltung eingegangen. Gegebenenfalls werden Vorzeichnungen, Studien, Skizzen, etc. vorgestellt oder stilistische Vergleiche zu anderen Werken gezogen, wenn dies der Deutung, der Datierung, der Zuschreibungsfrage oder der Eruiierung von Dürers Eigenart dient. Zuletzt erfolgt die Diskussion über die Frage des Verwendungszwecks, der Datierung und der Zuschreibung an Dürer.

### Die frühen Werke

#### Die fünf Wappenschilde für Maximilian I.

Dieser Holzschnitt (Abb. 2) stammt aus dem Buch *Revelationes Sancte Birgitte*.<sup>66</sup> Das Werk erschien im Jahr 1500 in Nürnberg in lateinischer Sprache. Gedruckt wurde es von Anton Koberger, dem Taufpaten Dürers. 1502 folgte die zweite Ausgabe, diesmal auf deutsch mit dem Titel: *Das puch der himlischen offenbarung der heiligen Wittiben<sup>67</sup> Birgitte von dem künigreich Sweden*<sup>68</sup>. 1517 erschien das Werk wieder in lateinischer Sprache. Darin ist der Holzschnitt mit den fünf Schilden für Maximilian I. nur als Kopie vertreten. Ob es eine Ausgabe aus dem Jahr 1504 gibt, ist umstritten. Anlaß zu dieser Vermutung gab die Existenz einer weiteren Version dieses Wappenholzschnitts mit Dürers Monogramm und dem Datum 1504. Laut Dodgson<sup>69</sup> handelt es sich hier um spätere Einblattdrucke, die aus dem Kontext des Buchs herausgelöst sind. Das Monogramm und Datum hält er für eine Fälschung. Bekannt ist dieser Holzschnitt auch unter der Bezeichnung ‚die fünf kaiserlichen Schilde für Maximilian I.‘ Steinbrucker<sup>70</sup> weist darauf hin, daß Maximilian I. (1459-1519) erst im Jahr 1508 Kaiser wurde und diese Benennung daher falsch ist. Zum Entstehungszeitpunkt dieses Werks war er römischer König.

Die *Revelationes Sancte Birgitte* enthalten 58 Holzschnitte auf 18 Seiten<sup>71</sup>, von denen

<sup>66</sup>Andere Schreibweisen: *Reuelationes Sancte Birgitte* (vgl. Meder, Joseph: Dürer-Katalog. Wien 1932, S. 260) oder *Revelationes Sancte Brigitte*.

<sup>67</sup>Witwe

<sup>68</sup>Vgl. Grenser (siehe Anm. 3), S. 87.

<sup>69</sup>Erwähnt bei Meder (siehe Anm. 66), S. 260.

<sup>70</sup>Steinbrucker (siehe Anm. 4), Sp. 50.

<sup>71</sup>Kurth, Willi u. Dodgson, Campbell: Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte, München 1927, S. 24.

Laut Deneke, Bernward (in: Kat. Ausst. A. Dürer, München 1971, S. 192) veranlaßte Maximilian I. den Druck des Buches bei Waldauf, dem Herausgeber; dieser machte sich für die Entstehung sehr verdient, er soll sogar die Kosten für die deutsche Übersetzung übernommen haben; Inhalt: Leben Christi u. Mariä, Offenbarungstexte u. die Klosterregel der Heiligen Birgitta von Schweden; es wurde von der Landessprache

laut Meder aufgrund der ganzen Formgebung nur dieser eine Dürer zuzuschreiben ist<sup>72</sup>. Auf der Rückseite befindet sich das Wappen des Florian Waldauf (vgl. S. 76 und Abb. 41), welches früher gelegentlich auch Dürer zugeschrieben wurde.

Das hochrechteckige Blatt trägt die Überschrift *Insignia Regie Maiestatis*<sup>73</sup>. Die eins zu drei zu eins angeordneten fünf Schilde sind von der Kette des Ordens vom Goldenen Vlies umgeben. Die drei Hauptschilde stehen senkrecht übereinander. Der mittlere ist von den zwei anderen Schilden flankiert.

Der oberste enthält das unter der römischen Königskrone stehende königliche Wappen mit dem einköpfigen weißen Adler<sup>74</sup>, der nach heraldisch links steht. Er hat einen Glorienschein und ein Brustschildchen mit der österreichischen Binde. Um das Feld hängt nochmals eine kleinere Ordenskette. Zwei Greifen dienen als Schildhalter. Der mittlere, ebenfalls bekrönte Schild zeigt die Querbalken des Königreichs Ungarn. Zwischen der Blätterkrone und dem Schildrand ist ein kleines Widderfell zu erkennen. Es ist das Ordenszeichen, welches von der Kette des oberen Wappens herabhängt. Unten befindet sich die Schildfigur der Grafschaft Tirol: Ein heraldisch linksstehender Adler mit Kleestengeln auf den Flügeln. Der flankierende Schild auf der heraldisch rechten Seite mit der österreichischen Binde des Erzherzogtums Österreich trägt die Herzogskrone. Links stehen die Schrägbalken des Herzogtums Burgund, doch ohne die sonst übliche Randeinfassung, so Grenser<sup>75</sup>.

Die Komposition bestimmend bildet die Ordenskette ein großes Oval. Sie berührt den oberen und die seitlichen Bildränder, nur den unteren nicht, da hier das Ordenszeichen, ein herabhängendes goldenes Widderfell, Platz findet. Die Kette besteht aus Feuerstählen bzw. – eisen und Feuersteinen. Es hängen jeweils zwei ineinander verschlungene Eisen zusammen. Nach außen richten sie glatte Kanten, die mit je einem Feuerstein verbunden werden, genauer gesagt mit dessen Flammen. Innerhalb der Kette gruppieren sich die fünf Schilde, deren mittleres im Zentrum des Bildfelds steht. Doch die größere Aufmerksamkeit richtet sich auf den bekrönten Königsadler, den die Schildhalter emporrichten. Deren Aussehen gleicht sowohl Greifen als auch Löwen, denn ihre Körper ähneln denen muskulöser Raubkatzen, während

---

ins Lateinische übertragen.

Birgitta lebte von 1303-73; die Mystikerin stammt aus Finstad bei Uppsala; sie unternahm einige Pilgerreisen; in Alvastra empfing sie die Offenbarungen (vgl. Dürer-Katalog 1971, siehe oben, S. 399).

<sup>72</sup>Meder (siehe Anm. 66), S. 260; Meder weist auch darauf hin, daß Röttinger Dürers Autorschaft nicht akzeptiert und statt dessen den Brigittenmeister vorschlägt – vgl. Röttinger, Heinrich: Dürers Doppelgänger, Straßburg 1926, S. 31ff.

<sup>73</sup>Deutsche Ausgabe: *Königlicher Maiestat wappen*, vgl. Meder (siehe Anm. 66), S. 260.

<sup>74</sup>Vgl. Meder (siehe Anm. 66), S. 260.

<sup>75</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 86.

Der schwarzweiße Holzschnitt gibt keinen Aufschluß über die Wappen-Farben. Grenser vermerkt, diese seien gut bekannt und nennt sie: Reichsadler: Schwarz auf goldenem Feld; das ist laut Meder (siehe Anm. 66, S. 260) falsch, da es sich nicht um den kaiserlichen, sondern um den weißen einköpfigen Königsadler handelt; Brustschildlein: Rot mit silberner Binde, ebenso der flankierende Schild mit der österreichischen Binde; Ungarn: Abwechselnd rote und weiße Balken; Tiroler Adler: Rot auf silbernem Feld; Burgund: Blaue und goldene Schrägbalken im Wechsel; Kronen: Gold.



die Köpfe und Flügel dem Raubvogel entlehnt sind.<sup>76</sup> Die Mischwesen stehen im Profil einander zugewandt und vollführen eine weit ausgreifende Schrittbewegung. Ihre Rücken schmiegen sich dem Oval der Ordenskette an. Die untereinanderstehenden Schilde haben eine Halbrundform, ausgenommen der unterste, leicht spitz zulaufende. Im Gegensatz dazu entsprechen die flankierenden Wappenschilde eher Tartschen. Sie sind achsensymmetrisch dargestellt mit der Speerruhe jeweils nach innen und neigen sich zur Mitte. Drei der Schilde tragen eine Krone. Der mit dem Tiroler Adler ist der einzige, der völlig unbedeckt ist. Da ein Herzog von Burgund den Orden stiftete<sup>77</sup>, ist das burgundische Wappen mit einem Feueisen in Form eines Kettenglieds bekrönt, in dessen Schlingen zwei kleine Balken stecken. Sie bilden ein liegendes X-förmiges Kreuz, das Martersymbol des heiligen Andreas, dem Schutzpatron des Ordens vom Goldenen Vlies. Zwei weitere vergrößerte Kettenglieder befinden sich in den Zwickeln zwischen den seitlichen Tartschen und dem unteren Schild. Korrespondierend mit den Tartschen und den Schildhaltern sind auch die Feueisen schräggestellt und symmetrisch einander zugeneigt. Auf beiden Feuerstählen ist je ein ringsum funkensprühender Stein dargestellt. Auf der Innenseite besitzt er eine mundähnliche Öffnung, aus der Flammen hinabgespien werden.

Auffällig an diesem Blatt ist, daß alle dargestellten Elemente gleichmäßig verteilt sind. Man könnte es fast als Horror vacui bezeichnen. So sind auch die vier Ecken nicht leer, sondern mit Weinlaub und anderen vegetabilen Ranken versehen. Sie füllen den Raum zwischen den Bildrändern und der Ordenskette. Die Darstellung ist sehr flächenhaft. Außer bei den plastisch wirkenden Körpern der Schildhalter und andeutungsweise bei den Schilden und Kettengliedern ist Zweidimensionalität gewahrt. Ferner gibt es kaum Details und Schraffierungen, bis auf wenige Ausnahmen, wie zum Beispiel der Hintergrundschraffur um den mittleren Schild. Diese Umrißhaftigkeit deutet darauf hin, daß eine Kolorierung vorgesehen war, zumal gerade Wappen ohne Farben unvollständig sind.<sup>78</sup>

Zur Präsentation der Wappenschilde für Maximilian I. als römischer König ist noch zu bemerken, daß es sich um kein typisches Vollwappen handelt, da es keinen Helm mit

<sup>76</sup>Laut Neubecker (siehe Anm. 6, S. 213) stammen die Greifen aus der Emblemik des aragonesischen Kanonenordens. „Der Greif (...) ist zum dauernden Schildhalter des kaiserlichen Wappens geworden“, so Neubecker.

<sup>77</sup>Stiftung: Herzog Philipp der Gütige von Burgund; am Tag seiner Hochzeit mit Elisabeth von Portugal im Jahr 1429. Die Stiftung erfolgte (zu Lippe zitiert, S. 137:) „(...) zu Ehren der Jungfrau Maria und des Apostels Andreas zur Verteidigung des katholischen Glaubens, zum Schutz und zur Verteidigung der Kirche, der Tugenden und guten Sitten.“ Aufnahmebedingungen: Große Verdienste und hochadelige Herkunft. Mitgliederzahl: Ca. 50 zur Zeit Maximilians I. Die Mitglieder sind verpflichtet, die Ordens-Insignien wenn möglich immer um den Hals zu tragen. Feuersteine und Eisen sollen die Ritter mahnen, ‚gestählt durch die Kraft des Glaubens mit Feueifer‘ die kath. Kirche zu beschützen. Die Herkunft des Ordensnamens ist laut zu Lippe nicht überliefert, aber es heißt, der Herzog Philipp plante einen Kreuzzug gegen die Türken, ähnlich wie die Argonauten nach Kolchis. Die Argonauten sollten den Rittern wohl als Vorbild dienen.

Maximilian I. hatte die Großmeisterwürde dieses Ritterordens inne.

Lit.: Lippe, E.A. Prinz zu: Orden und Auszeichnungen in Geschichte und Gegenwart, Heidelberg 1958, S. 137-140.

Beiträge zur Geschichte des Ordens vom goldenen Fließe (unbekannter Autor). In: Heraldisch-genealogische Zeitschrift (siehe Anm. 3), Nr. 1, S. 2f. u. 3, S. 22f.

<sup>78</sup>Appuhn (siehe Anm. 49, S. 106) weist auf die Schedelsche Weltchronik von 1493 hin, die sowohl mit als auch ohne Kolorierung zu kaufen war. Ein farbiges Exemplar kostete dreimal soviel. Möglicherweise verhielt es sich bei den *Revelationes Sancte Birgite* ähnlich.

Kleinod und Helmdecken gibt. Bei Leonhard<sup>79</sup> ist das Vollwappen Maximilians I. als Kaiser abgebildet (vgl. Abb. 4). Auch hier gibt es keinen Helm. Es besteht aus dem bekrönten Schild mit dem Reichsadler, der Ordenskette und den zwei greifenähnlichen Wesen als Schildhalter. Fast das gleiche Arrangement findet sich in einem Ausschnitt von Dürers Holzschnitt. Die Herrscherkrone steht also offensichtlich für sich, ein Helm ist nicht üblich.<sup>80</sup> Neubecker<sup>81</sup> geht näher auf die Kaiserkrone Maximilians I. ein: Sie besteht aus einem mit Blättern besetzten Stirnreif und einem Bügel, der von vorne nach hinten verläuft und einer eingesetzten Mitra (vgl. Abb. 4). Die Königskrone im Holzschnitt weicht davon ab: Es fehlt die Mitra und der Bügel spannt sich von links nach rechts. Ferner weist Neubecker darauf hin, daß die um den Schild gelegte Ordenskette üblich war bei „(...) echten Ritterorden, z.B. dem Orden vom goldenen Vlies im Kaiserwappen (...)“.<sup>82</sup>

Aufgrund der Gestaltungsweise wird dieses Blatt von der Mehrzahl der Kunstwissenschaftler Dürer zuerkannt.<sup>83</sup> Ein sehr wichtiges Indiz ist die enge stilistische Verwandtschaft mit Dürers Holzschnitt *Celtis vor Maximilian I.* (vgl. Abb. 3) um 1502. Das gilt für die Anordnung und Gestaltung der Wappenschilder und Ranken ebenso wie für die Verteilung der Massen auf die Fläche.

### Exlibris für Willibald Pirckheimer

Dieser Holzschnitt (Abb. 5) ist das erste bekannte Exlibris von Albrecht Dürer. Durch den Schriftzug *LIBER BILIBALDI PIRCKHEIMER* ist dessen Funktion offensichtlich. Pirckheimer (1470-1530) war ein reicher Patrizier, Humanist und kaiserlicher Rat.<sup>84</sup> Es stellt die Ehewappen von Dürers engem Freund und dessen Frau Crescentia Rieter dar. Dies liefert einen Anhaltspunkt zur Datierung, denn im Jahr 1504 starb die Frau<sup>85</sup>. Folglich muß das Bücherzeichen vorher entstanden sein. Die Forschung datiert es in die Jahre 1500-1503.

Laut Schreyll<sup>86</sup> besteht der Druckstock aus zwei Teilen: Einem großen mit dem eigentlichen Exlibris und einem später oben angefügten Streifen, der das Motto in drei Sprachen enthält: ‚Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang.‘ Die oberste Zeile gibt den Spruch auf hebräisch wieder, die mittlere auf griechisch und die unterste auf lateinisch: *INITIVM*

<sup>79</sup>Vgl. Leonhard (siehe Anm. 18), S. 188.

<sup>80</sup>Vgl. auch das Wappen für König Ferdinand I. (Abb. 38).

<sup>81</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 210.

<sup>82</sup>Im Staiber-Wappen (vgl. Abb. 22) verhielt sich das anders.

<sup>83</sup>Vgl. auch Steinbrucker (siehe Anm. 4), Sp. 50.

<sup>84</sup>Vgl. Kruse (siehe Anm. 5), S. 3.

<sup>85</sup>Vgl. Steglich (siehe Anm. 13), S. 53.

<sup>86</sup>Vgl. Kat. Ausst. (siehe Anm. 15), S. 17.

*SAPIENTIAE TIMOR DOMINI*<sup>87</sup>. Die Tietzes<sup>88</sup> weisen darauf hin, daß dieser dreisprachige Teil bei späteren Drucken fehlt. Das widerspricht der vorherrschenden Meinung, er sei erst später hinzugekommen.

Im Zentrum der Darstellung steht der Stechhelm in Frontalansicht, der die Ehwappen unter sich vereint. Die beiden tartschenförmigen Schilde sind achsensymmetrisch einander zugeeignet. Heraldisch rechts ist Pirckheimers entwurzelte Birke auf quergeteiltem Feld zu sehen. Es handelt sich um ein redendes Wappen, da die Schildfigur laut Steglich<sup>89</sup> auf Pirckheimers Namen anspielt. Links befindet sich Rieters doppelschwänzige bekrönte Meerjungfrau auf quergeteiltem Feld. Der Helm trägt das Kleinod Pirckheimers. Es ist eine Mannpuppe, genannt Zimier<sup>90</sup>, die ebenfalls frontal abgebildet ist. Das bärtige Männerhaupt hat eine turbanähnliche Kopfbedeckung aus verschlungenem Stoff, in dem drei spitz nach oben stehende Birkenblätter stecken.<sup>91</sup> Die Helmzier der Ehefrau Rieter, eine Meerjungfrau wie im Schild, fehlt in dieser Darstellung, wie es bei Nürnberger Ehwappen üblich war.

Rings um den Helm breiten sich dicht die Helmdecken aus, die aber zu einem Großteil von zwei flankierenden geflügelten Putten verdeckt sind, die das Zimier halten. Der rechte von ihnen hält ein Zaumzeug in der Hand. Als „Schildhalter“ dienen ganz ungewöhnlich zwei Äste oder Stämme, von denen je einer aus den unteren Bildecken hervorkommt und sich der Mitte zubiegt. Auf jeder Seite windet sich ein stehendes großes Füllhorn empor. Schreyll macht darauf aufmerksam, daß es sich hierbei um keine Tierhörner handelt wie sonst üblich, sondern um zusammengebundene Fruchtschoten. Er identifiziert sie als Schoten von Akazien<sup>92</sup>. Die Hörner sind mit Weintrauben und Laub gefüllt, das an der Öffnung zum Vorschein kommt. Auf diesem Laub steht links und rechts je ein kleiner geflügelter Putto unter dem Bildrand als Girlandenhalter. Die Girlande besteht wiederum aus Weintrauben und Laub und schmückt in zwei Bögen den obersten Bildbereich. In der Mitte ist sie nochmals an einem Tierschädel fixiert.

Zwischen den Schilden und dem unteren Bildrand bringen drei geflügelte Putten ein humoristisches Element in die Darstellung. Zwei von ihnen gehen mit „höchst gefährlichen“

<sup>87</sup>Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem, Stuttgart 1994, Psalmi Iuxta LXX, S. 914 (Ps 110,10:) „(...) initium sapientiae timor Domini intellectus bonus omnibus facientibus eum laudatio eius manet in saeculum (...)“; zu deutsch: „Die Furcht des HERRN ist der Weisheit Anfang. Klug sind alle, die danach tun. Sein Lob bleibt ewiglich.“ (Die Bibel nach Martin Luther, Köln 1996, S. 614, Ps 111,10 (entspricht Vulgata 110,10)).

Ähnliches findet sich bei den Salomonischen Weisheiten: „(...) principium sapientiae timor Domini (...)“ (Prv 9,10).

<sup>88</sup>Tietze, Hans u. Tietze-Conrat, Erika: Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers, Bd. 1, Leipzig 1928, S. 65.

<sup>89</sup>Vgl. Steglich (siehe Anm. 13), S. 53.

<sup>90</sup>Vgl. Steglich, ebd.

<sup>91</sup>Greiser (siehe Anm. 3, S. 87) nennt die Farben, wie er sie bei Siebmacher fand. Pirckheimer: Gold über rot, die Birke ist grün mit weißem Stamm; Rieter: Schwarz über gold, rotgekleidete Meerjungfrau mit weißen Fischschwänzen. (Abweichungen in Dürers Buchillustration (vgl. Abb. 17): Birke ganz weiß, blaue Fischschwänze); rot gekleideter Männerrumpf mit gelbem Kragen, rot-gelbe Kopfbedeckung mit grünen Birkenblättern.

<sup>92</sup>Schreyll in Kat. Ausst. (siehe Anm. 15), S. 17 u. 19.

Waffen aufeinander los: Der linke erhebt sein Kinderwindrad gegen den anderen, welcher sich mit einem krummen Schildchen zu schützen versucht und gleichermaßen mit der anderen Hand mit einer Rübe ausholt. Der dritte Putto zwischen ihnen sieht von unten zu, ganz in der Manier des später entstandenen berühmten Raffael-Engels<sup>93</sup>.

Unter dem Bildrand befindet sich ein Streifen, der die Worte *LIBER BILIBALDI PIRCKHEIMER* enthält, zu deutsch: Buch des Willibald Pirckheimer. Um das Haupt des Helmzimmers gruppieren sich die Worte *SIBI ET AMICIS. P.* ‚Sibi et amicis‘ heißt ‚für sich und seine Freunde‘. Laut Kruse, Zur Westen und Hanusch<sup>94</sup> taucht dieser Spruch hier erstmalig auf einem Exlibris auf und wird später oft verwendet. Kruse und Zur Westen sind der Auffassung, das ‚P‘ stünde für POSITUS. Schreyl hingegen sieht das ‚P‘ für PIRCKHEIMER und hält die Worte „(...) für eine sehr freundlich formulierte Ermahnung, die Bücher der Bibliothek nicht an Dritte weiterzuleihen.“<sup>95</sup>

Das dreisprachige Motto sehen die meisten Kunstwissenschaftler als Hinweis für die sprachliche Bildung des Bucheigners<sup>96</sup>. Schreyl<sup>97</sup> vermutet mehr dahinter als bloße Prahlerei: „Die Dreisprachigkeit befindet sich in Übereinstimmung mit der Anregung, die wenige Jahre zuvor der Erzhumanist Conrad Celtis in seiner Ode ‚Was der künftige Philosoph wissen muss‘ gegeben hatte: *Du erwirb der heil’gen drei Sprachen Kenntnis (das wird Ruhm dir bringen in reicher Fülle): was Judaea, Latinum, was Athen auch Grosses geschrieben.*“

Es ist zu überlegen, warum gerade dieser Psalm als Motto gewählt wurde. Bei allem Interesse der Humanisten für die antike Kultur war Dürer bzw. Pirckheimer wohl daran gelegen, ihren christlichen Glauben zum Ausdruck zu bringen und ihn sowohl formal als auch inhaltlich über die Antike zu stellen. Ferner gibt es eine Verbindung zu den Abschiedsworten, die Pirckheimers Vater seinem Sohn mit auf den Weg gegeben haben soll, als dieser zum Studium nach Italien ging: ‚Item habeas timorem domini‘<sup>98</sup>.

Schreyl<sup>99</sup> erwähnt, daß die Akazie im Hellenismus als heiliger Baum verehrt wurde. In diesem Zusammenhang greift er ein Bibelzitat aus dem ersten Psalm auf<sup>100</sup>: „Der ist wie ein Baum, gepflanzt an den Wasserbächen, der seine Frucht bringt zu seiner Zeit, und seine Blätter verwelken nicht.“ Dieses Zitat dient Schreyl, die ‚Füllhorn- und Baumsymbolik‘ miteinander in Beziehung zu setzen. Denn Bäume gibt es im Exlibris in dreierlei Art: Die Birke, die Baumschoten und die schildhaltenden Stämme. „(...) Man fragt, ob der ‚an den

<sup>93</sup>Vgl. Raffaels Sixtinische Madonna in Dresden um 1513/14, der rechte der kleinen Engel unten.

<sup>94</sup>Vgl. Kruse (siehe Anm. 5), S. 3, Zur Westen, Walter von: Drei Exlibris von A. Dürer, Berlin 1928 (keine Seitennummern – auf der 2. Seite) und Hanusch, Gerhard: Von Dürer bis Picasso. Exlibris großer Meister, Würzburg 1959, S. 10.

<sup>95</sup>Schreyl in Kat. Ausst. (siehe Anm. 15), S. 19.

<sup>96</sup>So z.B. Kruse (siehe Anm. 5), S. 3.

<sup>97</sup>Schreyl in Kat. Ausst. (siehe Anm. 15), S. 21.

<sup>98</sup>Schreyl, ebd., zitiert Holzberg, der den Zusammenhang entdeckte.

<sup>99</sup>ebd., S. 30.

<sup>100</sup>ebd., S. 20. Darauf brachte ihn Picinelli, der laut Schreyl nachwies, daß das Füllhorn auch im Christentum eine symbolische Bedeutung hatte, vgl. Schreyl, S. 19.

Wasserbächen' gepflanzte Baum des Psalmisten nicht der Pirckheimersche Wappenbaum neben dem Wasser im Wappen (der) Rieterschen Seejungfrau sein könnte“, so Schreyl<sup>101</sup>. Er geht weiter, indem er noch eine andere Verbindung knüpft, und zwar die zu Amaltheia, deren Attribut das Füllhorn ist:

„Nach der Sage hatte Rhea ihren eben geborenen Sohn Zeus, um ihn vor dem kinderfressenden Kronos zu verbergen, der Amaltheia übergeben lassen, die ihn mit Milch und Honig nährte. Als Kronos den kleinen Zeus suchte, um ihn zu vernichten, hängte seine Amme Amaltheia ihn in einer Wiege an einen Baum, damit das Kind weder im Himmel noch auf der Erde noch im Meere zu finden wäre, und liess die Kureten um den Baum Lärm machen, damit Kronos den Knaben nicht schreien hörte.<sup>102</sup> Man möchte die Aufhängung des Pirckheimer- und Rieterwappens auf den gebogenen Bäumchen unseres Blattes als eine wörtliche Umsetzung der Sage nehmen, um so mehr, als dann auch die Anwesenheit der sich balgenden Engelknäblein eine zusätzliche Erklärung fände“<sup>103</sup>

Eine Buchillustration Albrecht Dürers (Abb. 17) für Pirckheimer bekräftigt oder bestätigt sogar Schreyls Annahme: Der griechische Text von Theokrits *Idyllia* ist von zwei Bäumen in einer idyllischen Landschaft flankiert. Am linken Baum hängt der Wappenschild Pirckheimers, am rechten der seiner Frau. Unter jedem Baum befindet sich ein musizierender Hirte.<sup>104</sup> Dürer setzt hier spielerisch ein antikes Thema um und verwandelt den zu schützenden Säugling Zeus in die Wappen seines Freundes Pirckheimer und dessen Frau. Wahrscheinlich verbirgt sich dahinter des Künstlers Wunsch, Pirckheimer möge nichts Schlimmes wiederfahren.

Schreyl und Steglich merken an, daß die Putten, Füllhörner, Girlanden und der Schädel auf die Antike zurückzuführen sind. Als Dürer im Jahr 1494 in Italien war, hat er laut Schreyl neben antiken Originalen auch die Werke Mantegnas studiert, der viel vom antiken Formenschatz übernommen hatte.<sup>105</sup>

Abgesehen von der schlechten Qualität des Holzschnitts wurde Dürers Autorschaft nie bezweifelt. Es wird angenommen, daß der Künstler die Zeichnung lieferte und mit dem weiteren Verlauf nichts zu tun hatte. „Leider sorgte Pirckheimer nicht dafür, daß die hübsche Zeichnung in gutem Holzschnitt ausgeführt wurde“, so Grenser<sup>106</sup>. Er sieht den Grund darin, daß Pirckheimer nicht sehr sensibel war, was die Kunstfertigkeit betraf, daß außerdem nur der Zweck der Eigentumskennzeichnung im Buch erfüllt werden sollte und weiter nichts. Doch Strauss<sup>107</sup> erwähnt, daß im Jahr 1925 Bücher aus Pirckheimers Bibliothek bei einer Auktion

<sup>101</sup>Schreyl (siehe Anm. 15), S. 20.

<sup>102</sup>Schreyl zitiert Roscher.

<sup>103</sup>ebd., S. 20.

<sup>104</sup>Dürer hat für seinen Freund noch mehr Buchtexte illustriert; dabei taucht auch immer wieder das Pirckheimer-Wappen auf. Lit.: Rosenthal, Erwin: Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek. In: Jb. d. preuß. Kunstslg., Beiheft zum 49. Bd., Berlin 1929.

<sup>105</sup>Vgl. Schreyl in Kat. Ausst. (siehe Anm. 15), S. 19 und Steglich (siehe Anm. 13), S. 53. Schreyl und Steglich sehen Mantegnas Kupferstich ‚Bacchanal mit der Weinpresse‘ bzw. ‚Das Bacchanal bei der Kufe‘ als ein Vorbild für Dürers Pirckheimer-Exlibris.

<sup>106</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 87.

<sup>107</sup>Strauss, Walter Louis: The Complete Drawings of Albrecht Dürer, New York 1974, Bd. 2, S. 656, Nr. 1503/2.

verkauft wurden, von denen keines dieses Exlibris enthielt, dafür aber ein Kupferstich-Portrait des Besitzers von Dürer (B. 106). Vermutlich gefiel Pirckheimer der Holzschnitt doch nicht.

Wie schon ‚die fünf Schilde für Maximilian I.‘ (Abb. 2) läßt auch dieser Exlibris-Holzschnitt eine stilistische Verwandtschaft zu ‚Celtis vor Maximilian I.‘ (Abb. 3) erkennen. Dieser Auffassung sind auch Kruse, Dodgson und Flechsig<sup>108</sup>. Gleich bzw. sehr ähnlich sind die aus Akazienschoten gebildeten Füllhörner und die beiden Putten in den oberen Ecken, wie Flechsig anmerkt. Auffällig ist zudem die vergleichbare Gesamtkomposition: Bei beiden Blättern gruppiert sich das Beiwerk so um die vier Bildränder, daß zur Mitte eine Art Oval gebildet wird, in dem das Hauptmotiv steht. Dieses Oval findet sich auch bei den ‚fünf Schilden für Maximilian I.‘ in Gestalt der Ordenskette. Wie ‚Celtis vor Maximilian I.‘ stammt auch Dürers Holzschnitt der ‚Philosophia‘ (B. 130) aus den ‚Quattuor Libri Amorum‘. Entsprechend ähnlich ist dessen Stil. Neben den Äußerlichkeiten hat Schreyl<sup>109</sup> den inhaltlichen Zusammenhang herausgearbeitet. „Das Bibelzitat auf Pirckheimers Exlibris drückt also letzten Endes das gleiche aus, was – nach neueren Forschungen – auch Dürers Philosophia-Holzschnitt (...) zur Anschauung bringen sollte: Ziel der Philosophie ist das Erkennen und Verstehen der göttlichen Schöpfung.“

Dodgson glaubt, daß das Bucheignerzeichen gleichzeitig zu den Illustrationen der ‚Quattuor Libri Amorum‘ entstand<sup>110</sup>. Die zeitliche Distanz dazwischen ist sicherlich gering, doch wahrscheinlich entwickelte Dürer seine Ideen für die Buchillustrationen und übernahm einige für das Exlibris seines Freundes.

### **Exlibris-Entwurf für Willibald Pirckheimer**

Nicht allzu lange Zeit nach dem vorigen Holzschnitt muß diese Entwurfszeichnung (Abb. 6) für ein weiteres Pirckheimer-Exlibris entstanden sein. Da wieder die Ehewappen dargestellt sind, ist wiederum ein Terminus ante quem von 1504 anzusetzen. Es wird vermutet, daß nie eine graphische Vervielfältigung vorgenommen wurde, weil der Tod der Crescentia Rieter dazwischenkam<sup>111</sup>. Wie vorher (vgl. S. 20) bereits angesprochen, verwendete Pirckheimer sein Holzschnitt-Exlibris entweder überhaupt nicht oder kaum. Wahrscheinlich gibt es diese zweite Lösung, weil ihm die erste nicht gefiel. Daß sie ursprünglich für einen Druck vorgesehen war, zeigt sich unter anderem an den Ehewappen, die seitenverkehrt angebracht sind. Üblicherweise befindet sich der Schild des Mannes auf der heraldisch rechten Seite<sup>112</sup>.

Das heraldische Arrangement ist das gleiche wie im vorher besprochenen Blatt, außer

<sup>108</sup>Kruse (siehe Anm. 5), S. 3, Dodgson (erwähnt bei Tietzes (siehe Anm. 88) Bd. 1, S. 65) und Flechsig, Eduard von: A. Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, Berlin 1928/31, Bd. 1, S. 448

<sup>109</sup>Schreyl in Kat. Ausst. (siehe Anm. 15), S. 21.

<sup>110</sup>Erwähnt bei Tietzes (siehe Anm. 88), Bd. 1, S. 65.

<sup>111</sup>Vgl. z.B. Winkler, Friedrich: Die Zeichnungen A. Dürers, Bd. 2, S. 54.

<sup>112</sup>Vgl. Neubecker (siehe Anm. 6), S. 215.

daß hier statt eines Stechhelms ein Patrizierhelm<sup>113</sup> dargestellt ist. Allerdings ist das Ehwappen diesmal tiefer plaziert und in einen Raum integriert. Darin stehen zwei Figuren, die das Helmzier flankieren: Eine bekränzte nackte Frau mit einer Fackel auf der linken Seite in halber Rückenansicht und rechts ein bekränzter wilder Mann in Vorderansicht, bewaffnet mit Pfeilen, Bogen und Keule. Der Raum ist nach hinten durch eine halbhohe Mauer begrenzt, welche die rechte Bildhälfte einnimmt. Sie endet mit einem höheren sockelähnlichen Vorsprung, auf dem ein runder Gegenstand steht. Von dort verläuft weiter vorne noch eine Mauer, die zum Großteil von der Frau verdeckt ist. Von links vorne führt eine weitere Mauer perspektivisch verkürzt nach hinten zu dem erhöhten Teil. Die Darstellung ist von einem auf Säulen stehenden perspektivischen Arkadenbogen umfassen. In dessen Zwickeln befindet sich je ein geflügelter Putto, das Ende einer Girlande aus Wein und Laub haltend, die von oben herabhängt. In der Mitte ist sie nochmals im Bogenscheitel fixiert. Dort wo sich die Girlande nach links und rechts teilt, ist ein dritter Putto plaziert. Unten ruhen die Säulen der Arkade auf Sockeln, die fast so hoch sind wie die Wappenschilder dazwischen. Am Fuß jeden Sockels sitzt je ein kleiner musizierender Putto. Ihre Musikinstrumente handhaben sie wie Linkshänder, was ein weiterer Hinweis auf den Entwurfscharakter der Zeichnung für einen Druckstock ist, so Winkler<sup>114</sup>. Im Holzschnitt-Exlibris gab es statt dieser musizierenden Wesen zwei Putti, die das Zimier halten. Das ist hier nicht nötig, weil es einen Raum mit Boden gibt, auf dem das Vollwappen stehen kann.

Ganz rechts am unteren Bildrand ist die Sammlermarke AB der Sammlung A. Bourdunge<sup>115</sup> zu sehen. Darunter ist noch ein leeres Feld für Inschriften angefügt. In dessen Mitte befindet sich ein Dürer-Monogramm und rechts daneben das Datum 1503, jedoch mit einer zur Eins ausgebesserten Null. Flehsig, Steglich und Tietzes halten das Monogramm und das Datum für gefälscht<sup>116</sup>.

Der runde Gegenstand zwischen den Köpfen der nackten Frau und der Helmzier, auf der Mauer stehend, gibt Rätsel auf. Es scheint so, als habe er drei kleine Löcher, aus denen irgendetwas hervorstrahlt oder herausspritzt, und zwar nach oben und schräg zu den Seiten, korrespondierend mit den Birkenblättern auf dem Zimier-Haupt. Strauss und Panofsky<sup>117</sup> sehen darin einen ‚boiling pot‘, zu deutsch ein Kochtopf. Sie meinen, dieser sei eine Anspielung auf Pirckheimers Interesse an okkulten Wissenschaften und Alchimie. Wie ein Haushaltsgerät sieht dieser Gegenstand jedenfalls nicht aus. Ein ähnlicher runder Topf ist auf Dürers Kupferstich mit der Hexe (Abb. 8) zu sehen, gehalten von dem rechts stehenden Putto.

<sup>113</sup>Laut Neubecker (ebd., S. 197) ist dies eine Zwischenform des Spangen- und des Stechhelms, der bei den Patriziern beliebt war. „Dieser Helm ist noch fast so gerade wie der einstige Kübelhelm, nicht so stark vorgezogen wie der Stechhelm, und vor dem Sehschlitz zwischen beiden Augen durch eine einzige senkrechte Spange geschlossen“, so Neubecker.

<sup>114</sup>Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 2, S. 54.

<sup>115</sup>Vgl. Steglich (siehe Anm. 13), S. 54.

<sup>116</sup>Flehsig (siehe Anm. 108), Bd. 2, S. 87, Steglich (siehe Anm. 13), S. 54 und Tietzes (siehe Anm. 88), Bd. 1, S. 64.

<sup>117</sup>Strauss (siehe Anm. 107), Bd. 2, S. 656, Nr. 1503/2 u. Panofsky (siehe Anm. 154), Bd. 2, S. 144.

Hier bezeichnet Strauss<sup>118</sup> ihn als einen ‚alchemist’s pot‘, also einen Topf für alchemistische Gebräue.

Ferner gilt es, die Frage zu klären, was es mit den zwei Gestalten auf sich hat. Die Konfrontation einer Frau mit einem wilden Mann wird beim „Totenkopfwappen“ erläutert (vgl. S. 32). Dort wird auch erläutert, was es bedeuten könnte, wenn der wilde Mann ein greisenhaftes Gesicht hat. Bei genauerem Hinsehen stellt man fest, daß dies der Fall ist. Was der Kranz auf seinem Haupt und die Keule grundsätzlich zu bedeuten haben, erläutert Gründel anhand eines Beispiels: „Der wilde Mann (...) grün bekränzt und umgürtet) deutet urwüchsige Kraft und Stärke an, die den Kranz des Ruhmes zu erringen weiß, auch wenn eine Keule (...) die einzige Waffe bildet.“<sup>119</sup> Der wilde Mann steht auf der Seite des Pirckheimer-schen Schildes und die Nackte auf der Seite der Ehefrau. Dadurch findet eine Identifizierung der Eheleute mit den dargestellten Figuren statt.

Zu erwähnen ist noch der Kranz, den die Frau trägt, denn es scheint ein Lorbeer-Gebinde zu sein. Es gibt das Motiv des gekrönten Poeten mit Lorbeerkranz (vgl. Stabius, S. 33). Möglicherweise ist dieser Kopfschmuck eine Anspielung auf Pirckheimers Interesse an Poesie, so wie vielleicht die Putti auf seine musikalische Begabung hinweisen.

Im Vergleich zu den vorherigen Blättern hat dieser Entwurf eine völlig andere optische Wirkung, was einerseits an der Feinheit der Zeichnung liegt und andererseits an der Raumsituation. Besonders für heraldische Darstellungen ist die Einführung der Perspektive sehr ungewöhnlich. Etwas zeichenhaftes und seit dem Ende der Turnierspiele abstrakt aufgefaßtes setzt Dürer hier in einen Raum. Das Wappen steht ebenso auf dem Boden wie die Säulen, die allegorisierenden Figuren und sitzende kleine Putti. Die Eroberung des Raumes wird allgemein als ein Fortschritt der Renaissance betrachtet. Steglich beobachtet, daß die Rückenlinien der beiden Figuren von den Weingirlanden fortgesetzt werden, „(...) und sie bilden, merkwürdig genug, einen gotischen Bogen!“<sup>120</sup> Donin setzt sich ausführlicher mit dem Einfluß der Spätgotik und der Renaissance auf die Exlibriskunst auseinander. „Das Ringen mit der gotischen Formenwelt gehört ja überhaupt zur Charakteristik der Renaissance nördlich der Alpen“, so Donin<sup>121</sup>.

Ein weiteres Charakteristikum dieser Entwurfszeichnung ist die Feinheit des Strichs. Winkler<sup>122</sup> weist darauf hin, daß es keine Abbildung gibt, die das wiederzugeben vermag. Da müßte man das Original sehen. Daraus läßt sich folgern, daß ein Kupferstich geplant war, da eine solche Detailtreue für den Holzschnitt nicht umsetzbar ist. Dieser Meinung

<sup>118</sup> Vgl. Strauss, Walter Louis (Hrsg.): *The Illustrated Bartsch*, 164 Bde., Bd. 10.2, New York 1980, S. 150.

<sup>119</sup> Gründel (siehe Anm. 151), S. 38; er bezieht sich hier auf den wilden Mann als Schildhalter des preußischen Wappens.

<sup>120</sup> Steglich (siehe Anm. 13), S. 55.

<sup>121</sup> Donin (siehe Anm. 36), S. 14.

<sup>122</sup> Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 2, S. 55.



sind auch Steglich, Panofsky und Flechsig<sup>123</sup>. Ihre Argumente wiegen schwerer als die von Kruse und Pauli<sup>124</sup>, die den Entwurf als Vorlage für einen Holzschnneider betrachten. Ein weiteres Argument für einen Kupferstich ist die Tatsache, daß Pirckheimer sein Holzschnitt-Exlibris ungern verwendete und statt dessen sein Kupferstich-Portrait in die Bücher klebte, wie bereits auf S. 20 erwähnt. Möglicherweise hoffte Dürer auf mehr Anerkennung des zweiten Versuchs, wenn er in Kupferstich ausgeführt würde, nachdem das Holzschnitt-Exlibris technisch-qualitativ wenig ansprechend war.

Weitestgehend einig sind sich die Forscher was die Datierung betrifft. Außer von Pauli<sup>125</sup> wird das Datum von fremder Hand vor der Ausbesserung, also 1503, als korrekt betrachtet. Dafür spricht auch die Ähnlichkeit des wilden Mannes mit dem im Kupferstich des „Totenkopfwappens“ (Abb. 13), welches mit der Jahreszahl 1503 versehen ist. Auf jeden Fall ist anzunehmen, daß dieses Bücherzeichen nach dem Holzschnitt-Exlibris entstanden ist. Panofsky<sup>126</sup> schätzt die zeitliche Differenz auf zwei bis drei Jahre. Dieselbe Übereinstimmung gibt es in der Zuschreibungsfrage. Bis auf Römer<sup>127</sup> zweifelt niemand an Dürers Autorschaft.

Resümierend äußert sich Steglich zu dieser Zeichnung im Vergleich zum Holzschnitt:

„Während das Holzschnitt-Exlibris völlig im Heraldischen aufgeht, auf Raum-  
andeutung verzichtet, das Figürliche ganz ins Ornamentale einschmilzt und dem  
Schmuckwerk unterordnet, ist die Zeichnung dem *nur* Heraldischen entwachsen,  
der Raum gewinnt an Bedeutung und in ihm die Figur, die alles Ornamental-  
Schmückende, alles noch Spätgotisch-Barocke abgestreift hat und zu einer reifen  
Renaissance-Erfindung geworden ist.“<sup>128</sup>

<sup>123</sup>Vgl. Steglich (siehe Anm. 13), S. 55, Panofsky (siehe Anm. 154), Bd. 2, S. 144 u. Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 2, S. 87.

<sup>124</sup>Kruse (siehe Anm. 5), S. 4 u. Pauli (siehe Anm. 10), S. 43.

<sup>125</sup>Pauli, ebd.

<sup>126</sup>Panofsky (siehe Anm. 154), Bd. 2, S. 144.

<sup>127</sup>Erwähnt bei Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 2, S. 55.

<sup>128</sup>Steglich (siehe Anm. 13), S. 56.

Es gibt von Dürer noch mehr Kunstwerke, die Pirckheimers Wappen enthalten: Zahlreiche Buchillustrationen (z.B. Abb. 17), eine Holzschnitt-Titeleinfassung um 1513 für einen Text von Plutarch, ein Medaillendentwurf um 1510-20 (W. 719), wo die Birke in einem Kranz erscheint und eine Zeichnung (W. 706) um 1510-20. Diese sollen hier nur eine kurze Erwähnung finden, da eine ausführliche Bearbeitung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Die Zeichnung (W. 706) mit dem Putto, der Pirckheimers Wappenschild hält, wird zwar oftmals als Exlibris-Entwurf betrachtet, doch dafür gibt es keine Anhaltspunkte, die sicher genug wären. Die Buchmalereien und die Titeleinfassung erfüllen nicht die Aufnahmekriterien, die in der Einleitung definiert wurden: Das Wappen als zentrales Motiv. Das ist in diesen Fällen der zu illustrierende Text. Ein weiteres Kriterium ist die druckgraphische Vervielfältigung, was bei den gezeichneten Illustrationen und dem Medaillendentwurf nicht zutrifft.

## Kupferstiche

### Drei Putti mit Schild und Helm

Eine spielerische Umsetzung der heraldischen Motive findet sich in einem kleinen hochformatigen Kupferstich Dürers (Abb. 7). Zwei posaunenblasende Putti halten einen leeren Schild. Ein schwebender dritter trägt mit seinen Händen einen Bügelhelm. Auch Grenser<sup>129</sup> ist der Auffassung, daß dieser Stich unter die heraldischen Blätter Dürers eingereiht werden darf, obgleich er kein Wappen enthält. Doch die Präsenz der heraldischen Bestandteile in einem äußerst ungewöhnlichen Zusammenhang ist interessant.

Auf einem nach rechts abfallenden Boden stehen vor einem ungestalteten Hintergrund zwei Putti, die den Renaissance-Schild<sup>130</sup> flankieren. Der linke von ihnen in Vorderansicht ist etwas nach hinten versetzt. Mit seiner linken Hand stützt er sich auf den Schild, die rechte streckt mit großer Geste die Posaune empor. Seine dadurch bedingte Körperhaltung erinnert an den klassischen Kontrapost. Der rechte Putto steht weiter vorne in Rückenansicht. Mit der rechten Hand berührt auch er den Schild und mit der anderen erhebt er sein Musikinstrument, so daß es diagonal nach links oben zeigt. Die beiden Posaunen der geflügelten Knaben überkreuzen sich. Dem rechten Bildrand zugewandt schwebt im oberen Eck der dritte Putto und hält einen Spangenhelm an dessen Decken fest. Der Helm ist etwas erhöht direkt hinter dem Haupt des rechts stehenden Putto zu sehen.

Links unten befindet sich Dürers Künstlermonogramm. Dessen Echtheit wurde nie angezweifelt. Eine Datierung fehlt. Die Wissenschaftler setzen den Entstehungszeitpunkt in die Jahre 1500-1507. Die spätesten Datierungen stammen von den ältesten Forschern<sup>131</sup>. Die modernen nähern sich dem Datum 1500/1501 an, wahrscheinlich weil Dürer ab 1503 konsequent seine Stiche datierte, so Strauss<sup>132</sup>. Es gibt gewisse Ähnlichkeiten zum „Totenkopfwappen“<sup>133</sup>, daher dürfte dieser Stich in den Jahren 1500 bis 1502 entstanden sein.<sup>134</sup>

Retberg<sup>135</sup> sieht in dem Blatt ‚ein Stückchen Dürerischen Humors‘, mit dem der Künstler die steife Heraldik wohl beleben wollte. Die Putti halten etwas in ihren Händen, was damals viele zu besitzen begehrten und posaunen dabei laut in verschiedene Himmelsrichtungen. Strauss<sup>136</sup> denkt dabei eher an die Verkündigung eines freudigen Ereignisses, zum Beispiel die Geburt eines Kindes.

<sup>129</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 86.

<sup>130</sup>Hierzu Neubecker (siehe Anm. 6), S. 197. Neubecker merkt an, daß der Helm möglicherweise deshalb hochgehoben wird, „(...) vielleicht sogar absichtlich fern von dem italienischen Renaissanceschild, der mit einem solchen Helm nicht harmoniert hätte“.

<sup>131</sup>Grenser (siehe Anm. 3), 1872, S. 86: um 1507; Retberg, Ralf von: Dürers Kupferstiche und Holzschnitte. Ein kritisches Verzeichnis, München 1871, S. 47: um 1507.

<sup>132</sup>Strauss (siehe Anm. 118), Bd. 10.2, S. 221.

<sup>133</sup>Unkonventionelle Umsetzung der heraldischen Elemente, nach rechts abfallendes Gelände, ungestalteter Hintergrund, auf dem Boden stehender Schild und dieselbe Technik – vgl. Abb. 13.

<sup>134</sup>Meder (siehe Anm. 66, S. 109 u. 111) weist darauf hin, daß es zwei Zustände dieses Drucks gibt: Einen ohne und einen mit Retuschen, und zwar am rechten Oberschenkel des linken Putto.

<sup>135</sup>Vgl. Retberg (siehe Anm. 131), S. 47.

<sup>136</sup>Strauss (siehe Anm. 118), Bd. 10.2, S. 146.

Die Tietzes und Strauss<sup>137</sup> machen auf die Ähnlichkeit zum Kupferstich B. 67 (Abb. 8) aufmerksam. Die Putti unter der Hexe erinnern an die drei mit Schild und Helm, ebenso das Format des Stichs und die Technik. Die Existenz weiterer Zusammenhänge ist nicht geklärt<sup>138</sup>.

Dieses Blatt findet sich in der Literatur meist unter der Bezeichnung *drei Genien mit Helm und Schild*. Dieser Umstand dürfte auf Bartsch zurückzuführen sein, der den Namen *les trois génies* wählte<sup>139</sup>. Es ist möglicherweise nicht falsch, denn die vielen verschiedenen Gestalten kleiner Kinder und deren Termini sind schwer zu unterscheiden und gehen teilweise ineinander über, wie Messerer erläutert. „Da verwundert es nicht, wenn die Künstler selbst kaum einen Unterschied machen“<sup>140</sup>. Dennoch ist die Bezeichnung ‚Genius‘ in diesem Fall eher problematisch, denn Genien sind laut Messerer<sup>141</sup> ‚Elementargeister‘, ‚Geistchen‘ oder ‚Intelligenzen‘, von denen es gute und böse gibt. Beim Anblick der kleinen Wesen in diesem Kupferstich möchte man kaum an Elementargeister oder dergleichen denken. Nennt man sie ‚Putti‘, so ist dies auf keinen Fall falsch, denn unsere „(...) heutige Bezeichnung, das italienische Wort *putto*, kleiner Bub, ist ein Terminus technicus, mit dem wir die Einheit all dieser Wesen von ihrer Gestalt her fassen“, so Messerer<sup>142</sup>. Weiter erklärt er: „Die Putten sind vor allem Diener. (...) Oft tragen oder halten sie etwas: (...) ein Wappen, oder sie schleppen Girlanden.“<sup>143</sup> Das tun Dürers Putti auch, und zwar mit kindlicher Unbefangenheit.<sup>144</sup>

„Das Kinderspiel, in dem es drunter und drüber geht, ist ein Gleichnis alchemistischer Vorgänge, bei denen oben und unten wechseln oder die so leicht wie im Spiel vor sich gehen.“ Diese Aussage Messerers<sup>145</sup> paßt hervorragend zu B. 67 (Abb. 8), wo einer der Putti mit einem Alchimisten-Topf spielt.<sup>146</sup>

<sup>137</sup>Vgl. Tietzes (siehe Anm. 88), Bd. 1, S. 54 u. Strauss, (siehe Anm. 118), Bd. 10.1, S. 58.

<sup>138</sup>Hierzu Tietzes, ebd.

<sup>139</sup>Bartsch, Adam von: *Le Peintre-Graveur*, Bd. VII, Würzburg 1920 (1. Auflage: 1808), S. 39.

<sup>140</sup>Messerer, Wilhelm: *Kinder ohne Alter*, Regensburg 1962, S. 14.

<sup>141</sup>ebd., S. 13.

<sup>142</sup>ebd., S. 11.

<sup>143</sup>ebd., S. 26.

<sup>144</sup>Spielende Putti waren bereits in der Antike ein bekanntes Motiv. Philostratos z.B. beschreibt eine Plastik von einem Nilgott, der mit spielenden Kindern umgeben ist: „Rings um den Nilgott spielen die Ellen, Bübchen, so groß, wie ihr Name sagt (...)“ und erläutert weiter ihr munteres Treiben. (Philostratos: *Die Bilder*. Hrsg.: Schönberger, Otto (griech./dt.), München 1968, S. 97.)

Inwiefern Dürers Stich von antiker Kunst angeregt wurde, diskutieren die Tietzes (siehe Anm. 88, Bd. 1, S. 54) anhand antiker Reliefs im Palazzo Giustiniani und der Villa Carpegna, die Dürer von Zeichnungen her gekannt haben könnte. Die Tietzes weisen jedoch auch darauf hin, daß Pauli und Dodgson den Zusammenhang nicht überzeugend finden.

<sup>145</sup>Messerer (siehe Anm. 140), S. 23.

<sup>146</sup>Vgl. Strauss (siehe Anm. 118), Bd. 10.2, S. 150 u. vgl. hier, S. 23.

### Löwenwappen mit Hahn

Dieser Kupferstich von Albrecht Dürer (Abb. 10) mit hochrechteckigem Bildfeld ist von einer Art Vollwappen ausgefüllt, das vor einem weißen Hintergrund steht. Auch hier ist der Faustregel Folge geleistet, daß der Helm im Mittelpunkt zu plazieren sei (siehe S. 8). Knapp über dem unteren Bildrand befindet sich rechts neben dem Wappenschild Dürers Künstlermonogramm.

Der Wappenschild – eine Variation aus klassischem Halbrundschild und Tartsche – zeigt einen nach rechts aufgerichteten Löwen mit gespaltenem Schwanz, der das sonst ungestaltete Schildfeld füllt. Der Schild ist nach rechts geneigt, wo auch die Speerruhe ist, und zwar auf der heraldisch falschen Seite<sup>147</sup>. Durch die Neigung ergibt sich eine Draufsicht auf den Schild, dessen Schmalseite Dürer dreidimensional behandelt hat. Der kunstvoll verzierte Stechhelm ist aus der Frontalität heraus leicht nach rechts gedreht. Die Brustplatte mit den drei Löchern für Befestigungsriemen überschneidet den Wappenschild ein wenig. Als Helmzier wählte Dürer einen Hahn<sup>148</sup>, dessen Körper fast frontal ist im Gegensatz zum Kopf, der nach rechts gewandt im Profil dargestellt ist. Seine Flügel hält das Tier seitlich von sich gestreckt, den linken etwas höher als den anderen. Hinter der linken Schwinge ragen zwei gebogene Schwanzfedern hinauf, die eine Symmetrie zum ausgestreckten Hals bilden.

Die Helmdecken verlaufen rechts und links in ca. je drei Hauptbahnen nach außen, wovon die beiden unteren hinabführen und die obere jeweils hinaufspringt. Das Schädelblech des Helms ist von einer solchen Decke überlappt, in deren Stoff der Hahn seine Füße krallt. Die geblatteten Stoffbahnen sind an ihren Enden in einer solchen Reichhaltigkeit an Verschlingungen dargestellt, daß sie tatsächlich einen floralen Charakter haben. Grenser<sup>149</sup> weist darauf hin, daß sie „(...) abweichend von denen des Wappens mit dem Tottenkopfe, welche durchaus naturgemäße Formen haben, auf dem gegenwärtigen Bilde sich in eine Art gallertartiger Masse auflösen zu wollen scheinen.“

Der Kupferstich ermöglicht ein hohes Maß an Detailtreue und Hell-Dunkel-Abstufungen, was Dürers Anliegen entgegenkommt, die Motive sehr naturgetreu wiederzugeben. Der Löwe etwa hat eine prächtige Mähne, die sich aus vielen kleinen Fellocken zusammensetzt. Seine Kraft wird durch die plastische Betonung seiner Muskeln sichtbar. Das gleiche gilt für den Hahn, dessen Schenkel und Brust greifbar wirken und dessen Gefieder so sorgfältig durchgestaltet ist, daß die einzelnen Federn zu erkennen sind. Im Vergleich zu den üblichen heraldischen Tieren wirkt er mit seiner Flügelhaltung so, als wäre ihm Leben eingehaucht. Deshalb sieht Retberg ihn auch ‚krähend‘ und ‚flugbereit‘<sup>150</sup>. Der metallene Helm ist durch

<sup>147</sup>Für einen Ritter der kein Linkshänder ist, müßte die Speerruhe auf der anderen Seite sein.

<sup>148</sup>Ströhl (Ströhl, H. G.: *Heraldischer Atlas*, Stuttgart 1899, zu Taf. XXXIV) äußert die Vermutung, daß es sich um das Wappen von ‚de Berghes‘ in Holland handeln könnte, welches einen bewehrten (das heißt bewaffneten) und bezungenen Löwen im Schild enthält und als Kleinod einen stehenden Hahn. Der Löwe hier im Kupferstich ist nicht bewehrt, also wird es wohl kaum dieses Wappen sein. Ansonsten wurde scheinbar nie ein Hinweis von den Forschern entdeckt, daß vorliegendes Blatt doch ein existierendes Wappen ist.

<sup>149</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 88.

<sup>150</sup>Retberg (siehe Anm. 131), S. 76.

Lichtakzente belebt: Der Stirnbereich glänzt hell auf, ebenso die Brustplatte, während der Zwischenbereich dunkel verschattet ist. Diese Art der Darstellung läßt das Material des Bildgegenstands offenkundig werden. Auch die Helmdecken leben von Hell-Dunkel-Kontrasten: Nahe des Helms sind sie verschattet, während die flatternden, dekorativen Enden durch Helligkeit betont sind.

Albrecht Dürer hat hier eine Rahmenbezüglichkeit hergestellt durch die Plazierung von Hahn und Schild und die Drapierung der Helmdecken, die mit den Bildrändern korrespondieren.

Für eine mögliche Deutung der Motive Löwe und Hahn ist wichtig, daß der Löwe, der als Inbegriff für Stärke und Tapferkeit und als König der Tiere gilt<sup>151</sup>, hier von einem Hahn überragt und an Größe übertroffen wird. Bei Gründel heißt es über den Hahn: Er „(...) verkündet Wachsamkeit (und dem Wächter, damit er alles überschaue, gebührt der höchste Standpunkt! man erinnere sich der Hähne auf den Kirchtürmen)“<sup>152</sup>. Für Wachsamkeit steht merkwürdigerweise jedoch auch der Löwe. „Weil der Löwe die Augen schließt, während er wacht, und sie offenhält, wenn er schläft, sodaß er deswegen das Zeichen des Wachens und des Wachthabens ist“, wie es bei Horapollo<sup>153</sup> heißt. Warum sollte also der Hahn den höchsten Standpunkt bekommen, wenn auch der Löwe ein so guter Wachhaber ist?

Panofsky<sup>154</sup> weist in eine andere Richtung: Dem Hahn werde nachgesagt, daß er das einzige Tier sei, welches einen Löwen erschrecken kann. Es ist zwar nicht bekannt, ob Dürer eine Deutung dieser Art beabsichtigte, doch Sinnbilder dieser Art waren durchaus beliebt. Die von Panofsky angesprochene Angst des Löwen vor dem Hahn ist unter anderem bei Plinius erwähnt.<sup>155</sup> Rupprich<sup>156</sup> weist darauf hin, daß der Künstler einen Großteil seines Wissens über antikes Bildgut dem Gedankenaustausch mit Pirckheimer verdankt. Für Horapolls ‚Hieroglyphica‘ ist dies nachgewiesen und vielleicht wurde Dürer auf ähnliche Art über die Angst des Löwen vor dem Hahn informiert. Vielleicht ist es diese Thematik, die der Künstler in heraldischer Form zum Ausdruck bringen wollte.<sup>157</sup>

<sup>151</sup>Vgl. Gründel, Paul: Die Wappensymbolik, Leipzig 1907, S. 38.

<sup>152</sup>ebd., S. 28.

<sup>153</sup>Horapollo. Zwei Bücher über die Hieroglyphen (Hrsg.: Weingärtner, Helge), Erlangen 1997, S. 57.

<sup>154</sup>Panofsky, Erwin: The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton 1948, Bd. 2, S. 29.

<sup>155</sup>Plinius: De leonibus (8. Buch, Kap. XVI): „(...) Atq(ue) hoc tale / taq(ue) se uum animal rotaru orbes circuacti: curruq(ue) inanes: & galinaceoru cristae / cantusq(ue) etia magis terret: sed maxie ignes.“ 10. Buch, Kap. XXI: „Et plebs tame æq(ue) supba gradit: ardua ceruice: cristis celsa. Cœlumq(ue) sola volucrum aspiciit crebro. In sublime quoq(ue) caudam falcata erigens. Itaq(ue) terrori sut etiam leonibus generosissimis fera(Rx?).“ (Plinii Secundi: Historiae naturalis, 1511; dt.: Die Naturgeschichte des Cajus Plinius Secundus (Hrsg. u. übers.: Wittstein, Georg C., Leipzig 1881, Bd. 1: „Und doch läßt sich diess gewaltige und furchtbare Thier durch im Kreise sich drehende Räder, leere Wägen, Hahnenkämme, noch mehr durch Hahnengekrähe, am meisten aber durch Feuer in Schrecken setzen.“ (S. 97); „Jedoch das Volk (der Hühner, Anm. v. Wittstein) ist ebenso stolz, und schreitet mit erhobenem, mit hohem Kamm gezierten Kopfe einher. Er ist der einzige Vogel, welcher oft den Himmel ansieht und dabei seinen sichelförmigen Schwanz in die Höhe hebt, wodurch er sogar dem Löwen, dem Herzhaftesten aller Thiere, Schrecken einfösst.“ (S. 238).

<sup>156</sup>Rupprich, Hans: Dürer und Pirckheimer. In: A. Dürers Umwelt. Festschrift ... (siehe Anm. 6, S. 78-100), S. 88f.

<sup>157</sup>Vgl. hierzu auch S. 110.

Es gibt eine Zeichnung, genannt ‚**Wappen mit Vogel**‘ (Abb. 12), die womöglich eine Vorzeichnung für diesen Kupferstich ist. Schild, Helm und Helmdecke im Gegensinn sprechen dafür. Die Helmzier ist jedoch anders, es scheint sich um einen zweiköpfigen Adler zu handeln. Das Blatt ist nicht sicher Dürer zuerkannt. Winkler<sup>158</sup> ist der Auffassung, daß der schlechte Zustand eine endgültige Entscheidung darüber verbiete. Er plädiert für Dürers Autorschaft und für die Funktion als Vorzeichnung, da er die Helmdecken genauer untersuchte und ein hohes Maß an Übereinstimmung entdeckte. Wenn dieses Blatt Dürers Vorzeichnung zum Kupferstich ist, dann bedeutet es, daß der Künstler die Absicht eines heraldischen Kupferstichs in einer bestimmten Form früher hatte als die Idee mit dem Löwen als Schildfigur und dem Hahn als Kleinod.

Eine sicher verwendete Zeichnung existiert, und zwar für den Helm in dem Blatt ‚**Stechhelm in drei Ansichten**‘ (Abb. 11). Der rechte obere ist seitenverkehrt im Kupferstich zu sehen.<sup>159</sup> Oben befindet sich ein Dürer-Monogramm und die Jahreszahl 1514. Laut Flechsig<sup>160</sup> ist beides nicht original. Ein von Dürers Hand stammendes Monogramm gibt es laut Winkler<sup>161</sup> links unten. Es muß wohl sehr dünn sein, denn es ist nur im Original zu erkennen, so Winkler. Angeblich hat es dieselbe stahlblaue Farbe wie die Helme. Diese Zeichnung muß spätestens 1503, vor dem datierten „Totenkopfwappen“ entstanden sein. Die früheste Datierung findet sich bei Strauss mit 1495<sup>162</sup>.

Essenwein weist darauf hin, daß Dürer ein Fehler unterliefe, indem er die Helmzeichnung genau im Kupferstich übernahm<sup>163</sup>. Es geht um die Nesteln bzw. Löcher für Befestigungsschnüre der Helmdecken. Laut Essenwein ließ Dürer ein paar von den vorderen frei, wie in der Zeichnung. Doch im Stich gibt es massige Helmdecken, die unter diesen Umständen nicht halten können. Dennoch lobt Essenwein die Klarheit bzw. korrekte Konstruktion bei Dürer im Vergleich zu anderen Wappen-Künstlern.

Das „Löwenwappen mit Hahn“ datieren die meisten Forscher um 1502/03.<sup>164</sup> Das Monogramm veranlaßt Flechsig<sup>165</sup> dazu, den Stich vor 1503 anzusetzen. Außerdem datierte Dürer

<sup>158</sup>Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 1, S. 178.

<sup>159</sup>Der linke ist im „Totenkopfwappen“ (nächstes besprochenes Blatt) verwendet.

<sup>160</sup>Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 2, S. 93.

<sup>161</sup>Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 1, S. 118.

<sup>162</sup>Vgl. Strauss (siehe Anm. 107), Bd. 1, S. 358, Nr. 1495/49.

<sup>163</sup>Vgl. Essenwein, August von: Die Helme aus der Zeit vom 12. bis zum Beginne des 16. Jh. im GNM. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1892, S. 82.

<sup>164</sup>Vgl. z.B. Knappe, Karl-Adolf: Dürer. Gravures. Œuvre Complet, Wien, München 1964, siehe hinten ‚Table de Gravures‘, Nr. 40. Grund hierfür ist die stilistische Ähnlichkeit zum ‚Wappen mit Totenkopf‘, welches mit der Jahreszahl 1503 datiert ist. Andere, wie z.B. Kruse (siehe Anm. 5, S. 6) und Retberg (siehe Anm. 131, S. 76) datieren das „Löwenwappen mit Hahn“ viel später um 1512, aufgrund der hohen künstlerischen Qualität. Das ist jedoch kaum haltbar, da diese Qualität auch schon beim „Totenkopfwappen“ 1503 vorhanden ist.

<sup>165</sup>Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 1, 1928, S. 222.

ab 1503 konsequent seine Stiche, so Strauss<sup>166</sup>, der ein Entstehungsjahr um 1500 vorschlägt.

### Wappen mit Totenkopf

Ein weiterer Kupferstich (Abb. 13) aus dem Jahr 1503 zeigt eine Art Wappen mit zwei nebeneinander stehenden Figuren. Auf waagrecht schraffiertem Untergrund, der etwa zwei Finger breit ist und nach rechts leicht abfällt, befindet sich im Vordergrund in der Mitte eine Steinplatte, deren Unterkante dicht am Bildrand verläuft. Auf der schmalen Hochkante steht die Jahreszahl 1503. Die Platte dient als Standfläche für einen nach schräg links geneigten Wappenschild, dessen Machart dem des „Löwenwappens mit Hahn“ gleicht, außer daß die Speerruhe diesmal auf der linken Seite ist. Das Motiv ist ein Totenschädel. Rechts neben dem Schild liegt ein Täfelchen auf der Steinplatte, welches das Künstlermonogramm Albrecht Dürers enthält, und zwar orthogonal zur Leserichtung. Das Täfelchen ist oben mit einer Schnur zum Aufhängen versehen. Oft integriert Dürer sein Monogramm unauffällig in das Bild – hier bringt er es jedoch gut sichtbar wie ein Etikett an.

Auf der durch die Neigung erhöhten rechten oberen Schildecke ist ein Stechhelm in Profilansicht zu sehen, dessen Visier nach links gewandt ist. Als Helmzier dient ein Flug, dessen Spitzen bis zum oberen Bildrand heranreichen. Die Flügel sind aus dem Profil heraus ganz leicht nach vorne gedreht, so daß Dürer beide nebeneinander darstellen konnte, und nicht der hintere von dem vorderen völlig verdeckt ist. Durch die Seitenansicht ändert sich die Darstellungsweise der Helmdecken, die hier nur auf einer Seite, und zwar auf der Hinterseite des Helms, bis zum rechten Bildrand verlaufen.<sup>167</sup> Sonst flankieren die Decken immer mehr oder weniger symmetrisch das Zentrum, oftmals sogar dann, wenn der Helm im Profil ist (vgl. Abb. 1). Die gezaddelten Helmdecken ähneln auf den ersten Blick den üblichen, außer daß die zweite Seite fehlt. Bei genauerem Hinsehen fällt jedoch auf, daß die schmuckvollen Endstücke hier weniger zur Geltung kommen. Bei der Frontalansicht bilden sie regelrecht ‚Schauseiten‘ zum Betrachter, ähnlich wie Blüten oder Blätter, die sich zur Sonne wenden. Das entspricht natürlich nicht der Natur der Helmdecken, sondern es ist ein Kunstgriff. Es hätte Dürer freigestanden, das gleiche hier zu tun. Durch den Verzicht darauf findet eine Unterscheidung zur herkömmlichen Helmdecke in Frontalansicht statt.

Zwischen dem Schild und dem linken Bildrand steht eine Frau jungen bis mittleren Alters in zeitgenössischer Tracht. Sie trägt eine Brautkrone, wie Bernheimer und Retberg erkannt haben<sup>168</sup>. Ihre frontale Figur nimmt ca. Dreiviertel der Bildhöhe ein. Der Rock ist zum Teil vom Schild verdeckt. Den Kopf hält die Dame leicht nach rechts geneigt, die Augen sind

<sup>166</sup>Vgl. Strauss (siehe Anm. 118), Bd. 10.2, S. 221.

<sup>167</sup>Hier ist die Rückenschraube des Helms zu sehen. Sie hängt nach unten herab, um in einer Öffnung in der Rüstung am Rücken befestigt zu werden. Dies gewährleistet die notwendige feste Verbindung zwischen Helm und Harnisch. Auf der Vorderseite sind es die Schnürlöcher für Befestigungsriemen, die diese Funktion erfüllen. Vgl. Essenwein (siehe Anm. 163), S. 79 u. 83.

<sup>168</sup>Bernheimer, Richard: *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge 1952, S. 183ff. u. Retberg (siehe Anm. 131), S. 27.

geschlossen. Hinter ihr steht ein wilder Mann, dessen Körper fast völlig von dem der Frau verdeckt ist. Seine Wildheit kennzeichnet sich dadurch, daß er statt Kleidung am ganzen Körper ein Fell trägt. Das zeigt sich an seinem rechten Unterschenkel, der neben dem Frauenrock hervorscheint und an den Teilen des Oberkörpers, die sichtbar sind: Ein kleines Stück seiner rechten Armbeuge, der ganze linke Arm und ein Teil der Brust. Sein Kopf weist ebenfalls eine starke Behaarung auf. Zwischen längerem lockigen Haupthaar und üppigem Bart ist nur seine Nase und ein kleiner Bereich um die Augen zu erkennen, welcher ein fortgeschrittenes Alter des Mannes verrät.

Der Wilde steht sehr dicht hinter der Dame. Es wirkt so, als würde er ihr mit der rechten Hand in das Genick fassen. Er beugt sich über ihre linke Schulter und versucht, ihr in das Gesicht zu schauen. Grenser<sup>169</sup> interpretiert die Situation folgendermaßen: Der Wilde, „(...) der im Begriffe ist, mit der rechten Hand das Haupt des Weibes an sich zu ziehen und seine zottigen Lippen zum Kusse ihr aufdrücken.“ Doch die Frau neigt ihren Kopf von ihm weg und schließt die Augen. Entweder kann sie ihn nicht sehen, oder sie will es nicht. Doch die Geste ihrer linken Hand verrät, daß ihr die Anwesenheit des Wilden bewußt sein muß, denn sie umfaßt die Schildfessel, welche der Mann wiederum mit einer Astgabel festhält – sie fungieren in dieser Darstellung als Wappenhalter. Die Beziehung, die hier zwischen den beiden Gestalten besteht, ist sowohl von Zu- als auch Abneigung von seiten der Dame geprägt.

Auch dieser Kupferstich weist ein hohes Maß an Detailtreue auf. Neubecker<sup>170</sup> bemerkt, daß „(...) der Totenkopf allein eine Spezialstudie darstellt.“ Der Schädel, der anatomisch zwar zu groß geraten ist, verrät dennoch eine intensive Auseinandersetzung Dürers mit diesem Gegenstand. An der rechten Seite des Schädels befindet sich eine Beschädigung in Form einer länglichen Kerbe im Knochen. Womöglich wollte Dürer damit die Todesursache andeuten. Der Schild und sein Motiv bilden eine formale Einheit: Der Totenkopf füllt die Fläche gut aus und die Halbrundform des Schildes entspricht dem runden Schädel, der in Draufsicht dargestellt ist, was ihn noch runder erscheinen läßt. Wahrscheinlich ist der Oberschädel deshalb zu groß geworden. Dürer läßt den Schild nicht völlig ungestaltet: Einzelne aufgesetzte Punkte, die sich zum rechten Rand hin konzentrieren, unterscheiden die Fläche von der Schmalkante, was Räumlichkeit zum Ausdruck bringt. Unter dem Schädel befindet sich als Schattenwurf eine Schraffur, welche die Helligkeit des Knochens von der des Schildes absetzt. Diese Schraffur findet sich vor allem auf der linken Hälfte, die durch die Neigung zur Standfläche wird und das Gewicht trägt. Im Einklang mit der Schildrundung ist auch die Schraffur gebogen und verläuft in vielen kleinen parallelen Linien beinahe spiralförmig nach außen.

Wie schon beim „Löwenwappen mit Hahn“ ist dieser Stich durchdrungen von stofflicher Präsenz. Die Kleiderfalten, besonders im linken unteren Eck, stellen ebenso eine Studie dar wie der Totenschädel, die Helmzier, das verzierte Metall des Helms und die Haare des Wilden.

Zwei wesentliche formale Aspekte unterscheiden dieses Bild von einer üblichen Wappen-

---

<sup>169</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 87.

<sup>170</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 201.



darstellung: Fehlende Symmetrie und die Überschreitung der Zweidimensionalität. Es ist bei heraldischen Blättern nicht nur ungewöhnlich, daß menschliche Figuren das Motiv ergänzen, sondern vor allem, daß diese Boden unter den Füßen haben. Thematisiert sind hier eigentlich zwei Figuren in einem (wenn auch spärlichen) Raum mit einer Art Wappen. Wäre es eine echte heraldische Darstellung, dann wären Figuren wenn überhaupt nur attributiv beigefügt und „(...) müßten (...) eigentlich den aufrecht stehenden Wappenschild flankieren (...)“, so Anzelewsky<sup>171</sup>.

Die Motive Totenschädel, Braut und wilder Mann weisen auf eine Allegorie hin. Der Stich ist auch bekannt unter den Namen ‚Wappen des Todes‘ oder ‚die sterbende Braut‘, denn Thausing und Retberg<sup>172</sup> deuten den Wilden als den Tod, der die Frau von hinten ergreift. Frimmel<sup>173</sup> hat jedoch eingehend erläutert, daß wilde Männer nicht den Tod verkörpern, weder bei Dürer noch bei anderen Künstlern, was sehr überzeugend klingt. Für den Tod gibt es eigene Darstellungsformen, zum Beispiel ein Skelett, einen Kadaver oder eine Mischform aus beiden, oft ergänzt mit einer Sanduhr. Laut Frimmel<sup>174</sup> steht der Wilde eher für Lebensfreude und Sinnenlust, was kombiniert mit dem Totenkopf, einem Vergänglichkeits-Symbol<sup>175</sup>, ein Vanitasbild ergibt.

Anzelewsky<sup>176</sup> weist darauf hin, daß es im späten Mittelalter Minnekästchen gab, auf denen die Braut mit einem wilden Mann dargestellt ist, welcher auf die fleischliche Begierde ihres Zukünftigen anspielt. Warum Dürer jedoch seinem wilden Mann ein greisenhaftes Gesicht verleiht, deutet Anzelewsky<sup>177</sup> als Aussage für „(...) die Vergänglichkeit irdisch-fleischlicher Liebe.“ Die Präsenz des Totenschädels bekräftigt diese Vorstellung.

Außerdem stellt sich die Frage, weshalb der Künstler das zu jener Zeit so beliebte Motiv der Liebe, des Lebens und der Vergänglichkeit mit der Heraldik kombiniert<sup>178</sup>. Der Stechhelm ist ein Hinweis auf ein bürgerliches Wappen<sup>179</sup> – somit besteht eine Verbindung zur Frau, deren Gewand ebenfalls bürgerlich ist, so Anzelewsky<sup>180</sup>. Das Schildmotiv ergänzt inhaltlich wiederum das ungleiche Paar. Es herrscht eine Labilität in der Darstellung, die sich daraus ergibt, daß die Wappenhalter fast mehr mit sich selbst beschäftigt sind als mit dem Festhalten, welches wie zufällig wirkt und ihnen jeden Moment aus den Händen gleiten kann.

Wie beim „Löwenwappen mit Hahn“ verwendete der Künstler hier eine seiner ‚Helmstudien‘

<sup>171</sup>Anzelewsky (siehe Anm. 14), S. 134.

<sup>172</sup>Thausing, Moriz: Dürer, Bd. 1, Leipzig 1884, S. 212 u. Retberg (siehe Anm. 131), S. 27.

<sup>173</sup>Frimmel (siehe Anm. 8), S. 22-43.

<sup>174</sup>ebd., S. 37.

<sup>175</sup>Vgl. Anzelewsky (siehe Anm. 14), S. 136.

<sup>176</sup>ebd.

<sup>177</sup>ebd., S. 139.

<sup>178</sup>Siehe hierzu S. 110.

<sup>179</sup>Vgl. Neubecker (siehe Anm. 6), S. 197.

<sup>180</sup>ebd., S. 134.

(Abb. 11). Es findet eine Manipulation statt, damit der Helm ganz zu sehen ist und nicht von Teilen der Decken verdeckt wird, wie Essenwein<sup>181</sup> erklärt: Dürer läßt eine ganze Hälfte der Decken weg, und zwar die auf der Betrachterseite. Um die Silhouette des Helms nicht zu stören, hebt Dürer den ganzen Schmuck sogar noch leicht an, wie Essenwein anmerkt. Einem Laien muß das nicht unbedingt auffallen.

Für die Frau in seinem Kupferstich verwendet Dürer eine seiner Zeichnungen (Abb. 9) als Vorlage. Die ‚Nürnbergerin im Tanzkleid‘ trägt keine Krone und das Gewand scheint obenherum ein wenig schlichter zu sein. Ihr linker Arm ist ebenso angewinkelt wie der rechte. Ansonsten stimmt alles überein, sogar die Physiognomie und die Körperhaltung – natürlich im Gegensinn. Dürer beschriftete die Zeichnung über dem Haupt der Dame: *Also gand dy Junckfrawen zum dantz in nörmerck. 151*<sup>182</sup>. Winkler datiert das Blatt in das Jahr 1501 und nimmt an, der Künstler habe zwischen der Fünf und der Eins die Null vergessen. Meder hält diese Zeichnung für eine Kopie.<sup>183</sup>

## Die späten Werke

### Johannes Stabius (mit Lorbeerkranz)

Unter den Dürer zuerkannten Wappenholzschnitten ist der für Johann bzw. Johannes<sup>184</sup> Stabius möglicherweise der früheste von den späten Werken (Abb. 14). Der aus Steyr in Österreich stammende Stabius<sup>185</sup> war in Ingolstadt Professor für Mathematik<sup>186</sup>. Später zog er nach Wien als Professor am Collegium poetarum et mathematicorum, das Maximilian I. im Jahr 1501 an der Wiener Universität gründete. Laut Dornik-Eger<sup>187</sup> war Stabius der erste, der an diesem Collegium zum Dichter gekrönt wurde und damit den Status eines ‚Poeta laureatus‘<sup>188</sup> erhielt, und zwar noch im Jahr 1501 oder 1502. Einige Jahre später wurde er Astronom, Astrologe und Hofhistoriograph bei Maximilian I., so Ankwicz-Kleehoven<sup>189</sup>. 1512 begleitete Stabius den Kaiser nach Nürnberg. In der Zeit von 1512 bis 1517 arbeiteten er und Albrecht Dürer zusammen an der Ehrenpforte für Maximilian I. und unterhielten freundschaftliche Beziehungen. Laut Grenser<sup>190</sup> trafen sich die beiden Freunde im Herbst 1520 in Köln wieder. Am 1.1.1522 starb Stabius während einer Reise durch Graz<sup>191</sup>.

Das Wappen hat einen heraldisch rechtsstehenden Adler als Schildfigur und Kleinod.

<sup>181</sup>Essenwein (siehe Anm. 163), S. 82.

<sup>182</sup>Zitiert bei Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 1, S. 160.

<sup>183</sup>Erwähnt bei Winkler, ebd.

<sup>184</sup>Beide Namensformen werden gleichermaßen verwendet.

<sup>185</sup>Vgl. Ankwicz-Kleehoven, Hans: Das Wappen des Johannes Stabius. In: Jb. für Exlibris und Gebrauchsgeschichte (1924/25), Wien 1926, S. 5.

<sup>186</sup>Vgl. Steinbrucker (siehe Anm. 4), Sp. 54.

<sup>187</sup>Dornik-Eger, Hanna: A. Dürer u. d. Druckgraphik f. Kaiser Maximilian I., Wien 1971, S. 46.

<sup>188</sup>Zu dt.: Mit einem Lorbeerkranz zum Dichter gekrönt.

<sup>189</sup>Ankwicz-Kleehoven (siehe Anm. 185), S. 5.

<sup>190</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 103.

<sup>191</sup>Vgl. Ankwicz-Kleehoven (siehe Anm. 185), S. 5.

Der Bügelhelm trägt eine Erzherzogskrone.<sup>192</sup> Links und rechts befindet sich oben je ein Würdezeichen: Ein Lorbeerkranz auf der heraldisch rechten Seite und gegenüber ein runder Gürtel, der von einer Zange, einem Zirkel, einem Palm- und einem Lorbeerbaum durchkreuzt wird. Zwischen diesen beiden Zeichen steht über dem Helmzier-Adler der Name ‚STABIVS‘.

Der mit einer Quastenschnur zusammengebundene Lorbeerkranz steht für Stabius' Erinnerung zum Poeta laureatus<sup>193</sup>. Die Positionierung auf der heraldisch höherrangigen Seite zeigt, wie wichtig diese Auszeichnung war. „Stabius hat offensichtlich die Würde des gekrönten Dichters sehr hoch geschätzt, denn den mit einer langen Quastenschnur zusammengebundene Lorbeerkranz läßt er nicht nur neben seiner Helmzier abbilden, sondern er benützt ihn – flach gelegt – wie eine Adelskrone (...). Er legt ihn auch kronenartig um sein Haupt“, so Neubecker.<sup>194</sup>

Das andere Zeichen ist ein Hinweis auf die anderen zahlreichen Fähigkeiten des Stabius, zum Beispiel die Mathematik in Gestalt des Zirkels. Neubecker<sup>195</sup> bezeichnet diese Gegenstände als „ordensartige Gesellschaftsabzeichen“ oder „persönliche Embleme“. „Dies ist zwar wohl das einzige Blatt von Dürers Hand, auf dem eine solche persönliche Bilddevise vorkommt; es handelt sich aber um eine Zeiterscheinung“, wie Neubecker anmerkt. Was der Reif hier darstellt ist unbekannt. Die meisten Kunstwissenschaftler nennen ihn einen Gürtel, weil er unten eine entsprechende Schnalle hat. Er ist ringsum gleichmäßig besetzt mit abwechselnd kleinen Kreisen mit Punkt darin und kleinen, aus je sechs winzigen Kreisen zusammengesetzten schematisierten Blütenköpfen.<sup>196</sup> In der Mitte des Reifs oder Gürtels überkreuzen sich der Palm- und der Lorbeerbaum. Letzterer reckt seine Baumkrone über den Reif hinaus diagonal nach rechts, die Palme entsprechend nach links. Unter dem Gürtel sind deren Wurzeln zu sehen. Auf dem oberen Scheitelpunkt sitzt der Zirkel, der seine Schenkel schräg nach unten spreizt und sich mit denen der Zange kreuzt, die genau andersherum steht. Zusammen mit den beiden Bäumen ergibt sich so im Innern des Reifs ein rautenförmiges Muster.

Als einen ‚ganz außerordentlichen Gunstbeweis‘ des Kaisers Maximilian I. bezeichnet Neubecker<sup>197</sup> die Krone im Stabius-Wappen. „Ein urkundlicher Beleg für diesen Gnadenbeweis ist bisher noch nicht gefunden worden. Die an sich freie Wahl eines Wappens ist angesichts dieser Auszeichnung mit dem erzherzoglichen Würdezeichen für ausgeschlossen zu

<sup>192</sup>Farben: Adler: Rot auf goldenem Feld; Adler auf Helm: Ebenfalls rot; Helmdecken: Rot und gold; Kronenhaube: Rot; vgl. Grenser (siehe Anm. 3), S. 103 (Grenser gibt an, die Farben aus den handschriftlichen Sammlungen des Heraldikers namens Krahl in Wien zu wissen); die Farben verrät auch die Randumschrift von B. 165 (dieses Blatt gilt als Vorgängerlösung zu dem Holzschnitt mit Lorbeerkranz, vgl. Abb. 46 u. S. 86); hierzu Neubecker (siehe Anm. 6), S. 209.

<sup>193</sup>Vgl. Ankwicz-Kleehoven (siehe Anm. 185), S. 5.

<sup>194</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 209; Neubecker gibt folgende Bsp. an: Stabius' Wappenschild auf den Himmlskarten; auf einer Portraitmedaille trägt er den Kranz wie eine Krone (Abb. 4 bei Grottemeyer, Paul: Da ich het die Gestalt. Deutsche Bildnismedaillen des 16. Jh., München 1957).

<sup>195</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 214.

<sup>196</sup>In den Zwickeln der Brustblechzacken des Helms und an den Enden der Visier-Bügel befinden sich ganz ähnliche kleine Blüten. Vielleicht läßt sich daraus schließen, daß der Gürtel einer Rüstung angehört.

<sup>197</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 209.

halten; die Randumschrift auf dem ersten Stock berichtet außerdem ausdrücklich von einer Verleihung“, so Neubecker.<sup>198</sup> Aus dieser Umschrift geht auch hervor, daß Maximilian I. zum Zeitpunkt der Wappen-Verleihung Kaiser war, was ab dem Jahr 1508 zutrifft (siehe S. 14). Das bedeutet, daß Stabius etliche Jahre ein ‚Poeta laureatus‘ war, bevor er dieses Wappen erhielt. Außer dem Adler im Schild und am Helm und der Krone berichtet die Randinschrift von B. 165 (Abb. 46) von einem Stirnschmuck und einem Kreuz. Mit letzterem ist sicherlich der kleine Reichsapfel auf dem Kronen-Bügel gemeint, der oben mit einem Kreuz versehen ist. Der Stirnschmuck besteht aus Hermelinwammen, so Neubecker.<sup>199</sup> Diese sind auf dem vorliegenden Holzschnitt jedoch nicht zu sehen. Neubecker<sup>200</sup> charakterisiert die „(...) typischen Merkmale des österreichischen Herzoghutes, die dreieckigen Zinken auf dem Stirnreif, über den sich ein mit dem üblichen Reichsapfel besetzter Bügel von vorn nach hinten oberhalb einer (purpurnen) Kronenhaube spannt“.

Der Wappenholzschnitt ist eingefaßt von einem hochformatigen, perspektivischen Hohlkehlschnitt vortäuschenden Rahmen. Im Zentrum der Darstellung befindet sich die Helm-Krone, auf deren Bügel der Adler sitzt. Dessen Körper ist frontal zum Betrachter gerichtet und die gespreizten Flügel sind symmetrisch nach beiden Seiten ausgestreckt. Der Kopf erscheint im Profil. Aus dem weit geöffneten Schnabel kommt die Zunge hervor.<sup>201</sup>

Der tartschenförmige Schild mit der Speerruhe heraldisch rechts ist in eben diese Richtung leicht geneigt. Der Adler darin nimmt fast genau die gleiche Haltung ein wie der auf dem Helm, nur daß bei dem unteren die gespreizten Krallen zu sehen sind. Das Gefieder der Schildfigur ist spärlicher ausgefallen, dafür ist es dort mit einer Schraffur hinterlegt. Das Gebaren dieser Raubvögel ist nicht natürlich. Der Künstler geht hier wenig ins Detail und vor allem die Form der Schwingen ist heraldisch stilisiert.

Der relativ einfach gestaltete Bügelhelm steht im Dreiviertelprofil nach derselben Seite wie die Raubvögel und auch der Schild, also nach heraldisch rechts. Die Zackenformen des Brustblechs berühren die perspektivisch dargestellte Schmalkante des Schilds. Der Nackenteil ist leicht erhöht und gewährt einen Einblick auf dessen Innenseite. Die Helmdecken zu beiden Seiten weisen ein sehr dichtes, kompliziertes Formengeschlinge auf. Im Gegensatz zum „Löwenwappen mit Hahn“ (Abb. 10) gehen die Decken eher in die Breite und fallen lockenartig herab. Es wachsen keine Stoffbahnen nach oben wie im Kupferstich. Harmonisierend mit

<sup>198</sup>Neubecker, ebd.; Randumschrift: Vgl. Abb. 46 u. S. 86.

Eine Ehre ist auch die Wahl des Adlers als Wappentier, wie Ankwicz-Kleehoven (siehe Anm. 185, S. 5) anmerkt, da es das Wappentier des Kaisers ist. Daß es sich im Stabius-Wappen um den Reichsadler und die Kaiserkrone handelt, wie Ankwicz-Kleehoven meint, trifft allerdings nicht zu (vgl. hierzu Abb. 4), d. Verf.

<sup>199</sup>Vgl. Neubecker (siehe Anm. 6), S. 210. Laut Neubecker handelt es sich dabei um den Streifen, der hinter den Kronenzinken bei B. 165 (siehe S. 86) zu sehen ist.

<sup>200</sup>Neubecker, ebd., S. 209.

<sup>201</sup>Gründel (siehe Anm. 151, S. 8) bezeichnet den Adler als ein „Symbol hoher Weihe“; „sein wild rollendes Auge und die – in den Wappen als Heroldstier immer gespreizten – Federn lassen den gereizten Zustand und dadurch die Wehrfähigkeit und Kampfbereitschaft der Wappenträger erkennen“.

den Helmdecken windet sich die Quastenschnur, die den Lorbeerkranz fixiert, kurvenreich herunter. Ein formales Pendant zu den gespreizten Adlerkrallen im Schild findet sich wieder in den Wurzeln der beiden Bäume im Abzeichen rechts oben. Auch die Richtung der unteren Stammhälften entspricht den Adlerfüßen.<sup>202</sup>

Im Vergleich zu den vorher besprochenen Frühwerken wirkt dieses Blatt etwas spröde und hart. Es ist viel vom ungestalteten Hintergrund zu sehen, auf dem die zwei runden Abzeichen und der Name ‚STABIVS‘ prangen. Die durchaus plakative Wirkung dieses Wappenholzschnitts ist einerseits auf die Präsenz dieser Gegenstände und die Art ihrer Anbringung zurückzuführen. Andererseits liegt es an den stilisierten Adlern mit den gespreizten Flügeln. Vor allem hat der Raubvogel auf dem Helm eine blickfangende Position. Er sieht in der Tat abweisend und wehrhaft aus, wie es einem Wappentier gebührt.

Der Verwendungszweck als Exlibris ist nicht auszuschließen, da das Blatt nicht allzu groß ist. Es ist zwar wesentlich ausladender als die anfangs besprochenen Exlibris für Pirckheimer, ist jedoch noch geringfügig kleiner als das große Bücherzeichen für Pömer (vgl. die Graphik S. 114). Doepler und Warnecke<sup>203</sup> halten das Stabius-Wappen für ein Exlibris. Von den Gestaltungskriterien her ist die Funktion als Quartierbelegungsplakat wahrscheinlicher, da es, wie schon erwähnt, eine gewisse plakative Wirkung hat, die in einem Buch weniger Sinn macht.<sup>204</sup>

Dürers Autorschaft gilt seit Dodgsons Auffund der Londoner Skizzen zum vorliegenden Blatt<sup>205</sup> allgemein hin als gesichert, nur Kauffmann und die Tietzes sind skeptisch.<sup>206</sup> Flechsig sprach den Stabius-Wappenholzschnitt Dürer zuerst ab und dann wieder zu, allerdings mit einer Bedingung die Datierung betreffend, worauf später noch eingegangen wird. Tietzes Zweifel begründen sich darauf, daß dieses Blatt von der anderen Version (B. 165, Abb. 46), die wahrscheinlich früher entstanden ist, abhängt. Die meisten Forscher sind der Ansicht, daß B. 165 eine Schüler- bzw. Werkstattarbeit ist, deren Ergebnis nicht befriedigte und Dürer deshalb die vorliegende Fassung schuf. Tietzes Überlegungen beruhen auf der Annahme, daß

<sup>202</sup>Die Wurzel des Lorbeerbaums kommt dem linken Adlerflügel ziemlich nahe. Dies ist ein gestalterisches Problem, das darin besteht, den Adler und die zwei Abzeichen oben unterzukriegen. Hier wurde das Problem gerade so gelöst, im Gegensatz zu B. 165 (vgl. Abb. 46 u. S. 87).

<sup>203</sup>Doepler, Emil d.J.: Die Ex-Libris des Johannes Stabius. In: Ex-Libris. Zs. für Bücherzeichen, Görlitz 1895 (2), S. 33f. u. Warnecke (siehe Anm. 39), S. 9.

<sup>204</sup>Meder (siehe Anm. 66, S. 266) weist darauf hin, daß dieses Blatt in den Sammlungen meist als Neudruck aus dem Jahr 1781 vom Originalstock anzutreffen ist. Frühe Drucke in guter Qualität gibt es ausschließlich in Berlin und Dresden, so Meder. Der Druckstock befindet sich in der Albertina zu Wien (auf dessen Rückseite ist laut Ankwicz-Kleehoven (siehe Anm. 185, S. 5) die Federzeichnung einer Frau mit hoher Haube zu sehen); laut Haussmann (Hausmann, B.: A. Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte ..., Hannover 1861, S. 92) sind die Neudrucke an Wurmlöchern und ausgesprungenen Stellen der Einfassungsstriche zu erkennen; und an einer dreizeiligen Unterschrift (die laut Meder jedoch oft wieder beseitigt wurde): „Tabula ab Alberto Durer ligno incisa, quae in Augustissima Bibliotheca Caes. / Vindobonensi asservatur / M.DCC.LXXXI.“ (zitiert nach Dornik-Eger, siehe Anm. 187, S. 46.)

<sup>205</sup>Dodgson (siehe Anm. 9), S. 57f.

<sup>206</sup>Vgl. Kauffmann (in: Dürer-Katalog, siehe Anm. 71), S. 168 u. Tietzes (siehe Anm. 88), Bd. 2, S. 158.

Dürer sich in so einem Fall niemals so eng an die Vorgänger-Lösung gehalten hätte<sup>207</sup>. Falls aber ein Schüler oder Mitarbeiter in Dürers Werkstatt B. 165 gemacht hat, so wäre es denkbar, daß Dürer ihm die Gestaltungselemente nannte. Dann könnte er diese auch für seinen eigenen Entwurf verwendet haben.<sup>208</sup> Die Gestaltung der Helmdecken im Stabius-Wappen mit Lorbeerkranz läßt auf Dürer als Künstler schließen, denn es gibt Ähnlichkeiten zu Tschertes und Behaims Wappen, welches für Dürer gesichert ist, zum Beispiel die einzelnen, nur aus einfachen Linien bestehenden Ranken um die Helmdecken herum.

Ein sehr gewichtiges Argument für die Zuschreibung an Dürer sind die bereits erwähnten Skizzen, die zum Teil beschriftet sind. Laut Dodgson<sup>209</sup> handelt es sich um Dürers Handschrift. Es gibt drei Blätter bzw. vier ‚Seiten‘ mit diesen Zeichnungen.<sup>210</sup>

Ein Blatt (Abb. 20) enthält drei Schriftzeilen im oberen Bereich. Darunter befindet sich ein mit Feder und Tinte ausgeführter Entwurf eines Palmbaums. Links daneben steht das Wort *polm* oder *palm*. Rechts ist ein kleiner Lorbeerzweig zu sehen, links darunter die Bezeichnung *lorper*.

Die nächste Skizze in Kreide (Abb. 21) beinhaltet das Abzeichen rechts oben von B. 166 in sehr einfachen Umrissen. Es ist zu erkennen, daß der linke Baum darin als Palme charakterisiert ist mit seinen langen Wedeln und der andere nicht, der eher Blätter, also wahrscheinlich die Lorbeerblätter abbildet.

Auf der Rückseite des vorigen Blattes befinden sich Skizzen zum Lorbeerkranz. Eine davon zeigt einen ganzen Kranz mit dem Band, auf dessen rechter Seite allerdings die Blätter fehlen, und zwei weitere Lorbeerzweige, deren Blätter zum Bogen geformt sind. Einer davon ist in Kreide, der andere in Tinte ausgeführt.

Aus den Zeichnungen geht hervor, daß sie für diesen Wappenholzschnitt und nicht für den mit der Umschrift, welcher ein ganz ähnliches Zeichen rechts oben enthält, gemacht wurden. Im letzteren kommt nämlich keine Palme vor.<sup>211</sup> Panofsky und die Tietzes<sup>212</sup> datieren die Skizzen um 1512, weil der Wappenholzschnitt für Johannes Stabius von den meisten Kunstwissenschaftlern um 1512 bis 1517 datiert wird<sup>213</sup>. Grund hierfür ist, daß Stabius und Dürer

<sup>207</sup>Vgl. Tietzes (siehe Anm. 88), Bd. 2, S. 158.

<sup>208</sup>Panofsky (siehe Anm. 154, Bd. 2, S. 46) u. Dodgson (siehe Anm. 9, S. 57) glauben, daß Dürer nur den Entwurf lieferte und die Übertragung auf den Holzstock jemand anders vornahm.

<sup>209</sup>Dodgson (siehe Anm. 9), S. 57f.

<sup>210</sup>In den Dürer-Manuskripten im Brit. Mus., Bd. 2 (Sloane-Band 5229), S. 63-65, so Dodgson.

Das erste Blatt mit einer einfachen Kohlenskizze eines Adlers klammert Dodgson aus, weil es nicht offensichtlich der Vogel im Stabius-Wappen sein muß.

<sup>211</sup>Die Tietzes (siehe Anm. 88, Bd. 2, S. 158) erkennen die Skizzen von Dürer an, glauben jedoch, daß es sich lediglich um Korrekturen handelt, die der Künstler evtl. für eine Werkstattarbeit beisteuerte.

<sup>212</sup>Panofsky (siehe Anm. 154), Bd. 2, S. 46 u. Tietzes (siehe Anm. 88), Bd. 2, S. 77; auf der Skizze mit dem runden Abzeichen (Abb. 21) ist noch etwas zu sehen, was die Tietzes als „großes ornamentales B“ erkennen; dies vergleichen sie mit einer Initiale auf dem Titelblatt der Apokalypse von 1511, um die Datierung zu untermauern.

<sup>213</sup>Z.B. Knappe (siehe Anm. 164), Table de Gravures, Nr. 325, Ankwiczy-Kleehoven (siehe Anm. 185), S. 5,

während dieser Zeit zusammenarbeiteten. Grenser<sup>214</sup> erwähnt jedoch, daß die beiden Freunde sich im Herbst 1520 wiedertrafen. Es ist wahrscheinlicher, daß Dürer bei dieser Gelegenheit das Wappen entwarf, weil er sich von 1512 bis 1517 nicht nachweislich mit Wappenholzschnitten beschäftigte, ganz im Gegensatz zu den Jahren 1520/21. Auch Kurth und Retberg<sup>215</sup> sind der Ansicht, das Blatt sei um 1520 entstanden.<sup>216</sup> Auszuschließen ist die frühere Datierung nicht. Doch es wäre merkwürdig, weil der vorliegende Wappenholzschnitt dann wahrscheinlich ein Einzelfall in Dürers Oeuvre zu jener Zeit wäre. Außerdem ist anzunehmen, daß der Künstler diese größeren Wappenholzschnitte erst später auf den Reichstagen kennen oder schätzen lernte (vgl. S. 11).

### Michael Behaim

Die Reihe der späten Wappenholzschnitte wird von einem für Dürer gesicherten Werk fortgesetzt: Das Wappen des Nürnberger Patriziergeschlechts Behaim (Abb. 15). Die Autorschaft belegt eine eigenhändige Mitteilung Dürers an den Besteller Michael Behaim auf der Rückseite des Holzstocks.

Der senkrecht geteilte Schild zeigt einen gewellten Schrägbalken, der von links unten nach rechts oben verläuft. Der nach heraldisch rechts stehende Patrizierhelm trägt einen Raubvogel als Kleinod, der in die gleiche Richtung blickt. Es handelt sich um einen Adler oder Sperber, der eine Krone um den Hals hat.<sup>217</sup>

Das von einer Linieneinfassung umgebene hochrechteckige Blatt besteht aus zwei Feldern: Oben befindet sich der knapp Dreiviertel der Höhe einnehmende Teil mit dem Vollwappen und darunter ein leeres Beschriftungsfeld. Die seitlichen Einfassungslinien sind zahlreicher als die waagrechten, welche die Felder voneinander abgrenzen.

Im Zentrum des oberen Bereichs steht der Patrizierhelm. Der darunter befindliche Schild ist eine Variation aus einer Tartsche und einer Halbrundform. Die Speerruhe ist auf der heraldisch rechten Seite, nach welcher der Schild leicht geneigt ist. Die Schildfläche ist, ausgenommen den gewellten Schrägbalken, fein verziert mit ornamentalen vegetabilen Formen, genannt ‚Damaszierung‘<sup>218</sup>. Das Schädelblech des Helms ist von einer Helmdecke überlappt.

---

Warnecke (siehe Anm. 39), S. 9, Grenser (siehe Anm. 3), S. 103, Mende, Matthias: Dürers Holzschnitte, München 1976, S. 51, Meder (siehe Anm. 66), S. 265, Dornik-Eger (siehe Anm. 187), S. 46, Kauffmann (siehe Anm. 71), S. 168, Tietzes (siehe Anm. 88), Bd. 2, S. 158 u. Flehsig (siehe Anm. 108), Bd. 2, S. 501.

<sup>214</sup>Grenser, ebd.

<sup>215</sup>Kurth (siehe Anm. 71), S. 46 u. Retberg (siehe Anm. 131), S. 94.

<sup>216</sup>Flehsig war, wie bereits erwähnt, geneigt, Dürers Autorschaft nicht anzuerkennen (vgl. Bd. 1, S. 330), tat es aufgrund der Skizzen dann aber doch. Er knüpfte jedoch daran die Bedingung, daß es um 1512-1515 entstanden sein muß, da es seiner Ansicht nach nicht in Dürers Werke um 1520 einzureihen sei.

<sup>217</sup>Farben: Schild: Silber und rot gespalten (das heraldisch rechte Feld ist das silberne); Schrägbalken: Schwarz; Helmzier: Weiß oder naturfarben mit goldener Halskrone; Wulst und Decken: Silber und rot (so bei Grenser (siehe Anm. 3), S. 88 u. vgl. Abb. 16; einzige Abweichung bei Siebmacher (siehe Anm. 217): Blaue Halskrone (vgl. Siebmacher, Johann: Wappenbuch von 1605, Hrsg.: Appuhn, Horst, 1988, Bd. 2, S. 206: Hier ist außerdem der Schrägbalken anders herum).

<sup>218</sup>„Um größere, leere Schildflächen zu beleben, benutzt die Heraldik die Musterung und überzieht die Flächen tapetenartig mit feinen Ornamenten“, so Ströhl (siehe Anm. 148), zu Taf. VII.

Darauf befindet sich eine Binde bzw. ein gewundener Stoffwulst, in den der Helmzier-Vogel seine Füße krallt. Das Tier hält seine Flügel zu den Seiten nahezu symmetrisch halb ausgestreckt. Der Körper erscheint im Halbprofil und der Kopf ganz von der Seite. Aus dem geöffneten Schnabel kommt die Zunge zum Vorschein. Der Vogel wirkt recht lebendig und naturnah. Für Grenser und Retberg sieht er ‚flugbereit‘ aus<sup>219</sup>. Bis auf Grenser halten ihn alle Kunstwissenschaftler für einen Adler. Grenser ist der Meinung, es sei ein Sperber<sup>220</sup>.

Die kunstvoll verschlungenen Helmdecken flankieren den Helm und den Schild. Dürer übersteigert deren Form ins Ornamentale, indem er ringsum Ranken aus Linien beifügt, die mit einer echten Helmdecke nichts zu tun haben, sondern nur als Schmuck gelten. Die Decken sind von einer waagrechten Hintergrundschräffur unterlegt, die bis zur Unterseite der Flügel des Raubvogels reicht. Am rechten Bildrand enden sowohl Schräffur als auch Helmdecken abrupt, wie es zu erwarten ist. Merkwürdigerweise ist dies auf der anderen Seite nicht der Fall: Die Formen ragen noch ein Stück in die Linieneinfassung hinein.

Diesen Holzschnitt charakterisiert eine gewisse Klarheit und Schlichtheit, da außer den gelockten Linien um die Helmdecken nichts Überflüssiges vorhanden ist. Die Decken sind zwar hinreichend kompliziert verschlungen, doch verglichen mit denen im „Löwenwappen mit Hahn“ (Abb. 10) sind diese überschaubar. Ihre großzügigen eleganten Schwünge verleihen dem Blatt eine harmonische Wirkung. Der Raubvogel besitzt alle Merkmale eines respekt einflößenden mächtigen Tieres, doch im Vergleich zu dem Adler des Stabius (Abb. 14) ist er weniger heraldisch überzeichnet und wirkt sehr viel natürlicher. In der Behandlung des Gefieders ähnelt er eher dem Hahn in Abb. 10, ist allerdings durch die Holzschnitt-Technik nicht so differenziert und plastisch dargestellt.

Wie aus der Mitteilung des Künstlers an den Adressaten hervorgeht, war dieser mit der Zeichnung der Helmdecken nicht zufrieden. Dürer schreibt:

*Liber her michell Beheim. Ich schick ewch dis waben wider. Pit latz also beleiben, es würt ewchs so keiner verpersern, dan ich habs mit fleis künstlich gemacht. Dorum dys sehen vnd ferstend, dy werden ewch woll bescheid sagen. Soll man dy lewble awff dem helm über sich werffen, so verdecken sy dy pinden.  
E ... vndertan Albrecht Dürer.<sup>221</sup>*

Michael Beheim wollte also, daß ein Teil der Helmdecken nach oben ragt, so wie beim „Löwenwappen mit Hahn“ (Abb. 10). Vielleicht wollte er sein ganzes Wappen in der Form

<sup>219</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 88 u. Retberg (siehe Anm. 131), S. 53.

<sup>220</sup>Grenser, ebd. Der Adler bei Stabius (Abb. 14) sieht anders aus. Von den zoologischen Merkmalen her ist beides möglich. Beim Adler reichen zwar die Federn näher zu den Krallen, doch das hat Dürer bei Stabius' Wappen auch nicht berücksichtigt.

<sup>221</sup>‚lewble‘ heißt ‚Läublein‘ bzw. Helmdecken. Mit ‚pinden‘ ist der Wulst auf dem Helm gemeint. Rupprich, Hans (Hrsg.): Dürer. Schriftlicher Nachlass, Bd. 1, S. 84. Vgl. auch Fuhse, Franz: Dürer. Das Beheim'sche Wappen. In: Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1895. Zwischen S. 8 u. S. 9 befindet sich ein Foto mit der Aufschrift Dürers auf der Rückseite des Holzstocks. Dieser wird heute in der P. Morgan Library in New York aufbewahrt (früher im Familienbesitz).



des Kupferstichs haben, denn die Flügelhaltung des Raubvogels ähnelt der des Hahns. Dürer lehnte eine Änderung der Decken ab mit der Begründung, sie würden sonst die Binde verdecken.<sup>222</sup> Neubecker merkt hierzu an: „So unrecht hatte der Besteller übrigens nicht, eine nach oben geklappte Locke der Läublein hätte der Künstler ohne Schaden konzedieren können, ohne die „Binde“ (...) ganz unkenntlich zu machen.“<sup>223</sup>

Leider fügte Dürer seiner Mitteilung kein Datum bei. Der Umstand, daß es zu Dürers Lebzeiten zwei verschiedene Michael Behaims in Nürnberg gab, scheint lange Zeit nicht berücksichtigt oder entdeckt worden zu sein. Früher wurde der im Jahr 1511 verstorbene Baumeister und Herr Michael VII. als Auftraggeber für das Wappen angenommen. Fuhse, Pauli, Grenser, Kurth und Retberg<sup>224</sup> datieren diesen Wappenholzschnitt entsprechend früh um 1509. Flechsig<sup>225</sup> fand jedoch heraus, daß Dürers Handschrift auf dem Holzstock aus einer späteren Zeit ab 1518 stammen muß. Er unterstützte seine These mit der Erwähnung eines Michael Behaims als Zeuge im Kaufvertrag aus dem Jahr 1512, als Dürer einen Garten in Nürnberg kaufte. Im Folgenden schlossen sich die Forscher Flechsigs Befunden an und datieren das Blatt um 1520, was seinem Stil ohnehin näherkommt. Laut Meder<sup>226</sup> stammen die ersten Drucke aus den Jahren 1520 bis 1530, was Flechsigs Meinung nochmals bestätigt. Dieser jüngere Michael II. Behaim lebte von 1473 bis 1522. Er war Patrizier, Ratsherr und Baumeister in Nürnberg. Im Jahr 1513 wurde er Bürgermeister<sup>227</sup>. Grenser<sup>228</sup> weist darauf hin, daß der ursprüngliche Familienname der Behaims, einem der ältesten Patriziergeschlechter in Nürnberg, angeblich ‚Schwarzbach‘ war. Ab 1677 nahm die Familie diesen Zunamen wieder an. Somit wäre Behaims Wappen ein redendes, denn bei dem schwarzen gewellten Schrägbalken handelt es sich dann wohl um ein Flußband bzw. einen schwarzen Bach.

Der Verwendungszweck dieses Wappenholzschnitts wird wahrscheinlich ein Bücherzeichen gewesen sein, da die Ausmaße für ein Quartierbelegungsplakat zu gering sind (vgl. Graphik S. 114). Für den Gebrauch als Exlibris spricht auch das leere Beschriftungsfeld. Im Gegensatz zu den Bucheignerzeichen sind Beschriftungen in Quartierbelegungsplakaten weniger sinnvoll. Für ein Exlibris wäre dieses Blatt schon relativ groß, doch nicht übermäßig. Immerhin gibt es ein noch größeres, und zwar das große Bücherzeichen des Hektor Pömer (Abb. 45). Kruse und Hanusch<sup>229</sup> sehen diesen Schnitt ebenfalls als Exlibris an.

<sup>222</sup>Laut Dornik-Eger handelt es sich um eine „(...) gewundene Zindelbinde, ein von der Dame dem im Turnier Siegreichen übergebener Ehrenpreis, ...“ (Dornik-Eger, siehe Anm. 187, S. 47).

<sup>223</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 198f.

<sup>224</sup>Fuhse (siehe Anm. 221), S. 9, Pauli (siehe Anm. 10), S. 41, Grenser (siehe Anm. 3), S. 88, Kurth (siehe Anm. 71) und Retberg (siehe Anm. 131), S. 53.

<sup>225</sup>Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 1, S. 330.

<sup>226</sup>Meder (siehe Anm. 66), S. 262.

<sup>227</sup>Vgl. Bosl, Karl: Bayerische Biographie, Regensburg 1983, S. 56.

<sup>228</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 88.

<sup>229</sup>Kruse (siehe Anm. 5), S. 4 u. Hanusch (siehe Anm. 94), S. 10.

### Wilhelm und Wolfgang von Rogendorf

Im September 1520 reist Albrecht Dürer nach Antwerpen, wie aus seinem Tagebuch hervorgeht<sup>230</sup>. Dort trifft er die Herren Wilhelm und Wolfgang von Rogendorf<sup>231</sup>, deren Wappen der Künstler zeichnet: *Item die zween herrn von Rogendorff haben mich geladen. Ich hab ein mahl mit jhnen gessen, und ich hab jhn ein wappen groß auff ein holcz geriessen, das mans schneiden mag.*<sup>232</sup> *Item hab dem von Rogendorff sein wappen auff holcz geriessen, davon hat er mir geschenckt 7 ellen samet.*<sup>233</sup> Es wurde nie daran gezweifelt, daß es sich dabei um den Holzschnitt im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg handelt, von dem nur noch dieses eine Exemplar existiert<sup>234</sup> (Abb. 18). Das außergewöhnlich große Blatt ist koloriert (siehe S. 107) und stark beschädigt. Im linken unteren Eck wurde mit brauner Farbe – wahrscheinlich nachträglich – ein kleines Dürer-Monogramm eingefügt.<sup>235</sup> Wilhelm von Rogendorf lebte von 1481 bis 1541. Er war einer der engsten Mitarbeiter des Kaisers Maximilian I. Sein Bruder Wolfgang (1483-1543) stand ebenfalls im Dienst des Kaisers und zwar als Rat.<sup>236</sup>

Der viergeteilte Schild zeigt im ersten und vierten Feld eine gezinnte Mauer mit Schießscharten. Darauf steht mittig ein Stern. Im zweiten und dritten Feld ist auf einem Dreieck ein nach heraldisch rechts schreitender Löwe mit mehrfach gespaltenem Schwanz zu sehen. Der bekrönte Bügelhelm trägt als Kleinod zwei hornähnliche Trichter, die mit Pfauenfedern besteckt sind. Die Hörner sind in der Mitte mit einem Zinnenschnitt quergeteilt. Zwischen ihnen befindet sich ein halber nach heraldisch rechts gerichteter wachsender Löwe, der eine Krone trägt.<sup>237</sup>

Bei der Helmzier handelt es sich um zwei verschiedene, die Albrecht Dürer zu einer vereint. Er hätte auch zwei Helme nebeneinander darstellen können, den einen mit Hörnern und Federn, den anderen mit dem Löwen. Eine solche Lösung hätte dem Künstler wohl kaum gefallen, denn von „(...) Dürer ist keine Arbeit bekannt, die mehr als einen Helm auf einem Schilde aufweist“, so Neubecker<sup>238</sup>.

Wenn jemand ein Wappen mit mehr als einem Helm bzw. einer Schildfigur besitzt, dann bedeutet es, daß er ein Wappen geerbt hat, welches er neben seinem eigenen führen darf. Das ist auch bei dem Geschlecht Rogendorf der Fall, dessen ureigenes Wappen den Löwen im

<sup>230</sup>Vgl. Rupprich (siehe Anm. 221), Bd. 1, S. 156.

<sup>231</sup>Andere Schreibweisen: ‚Rogendorff‘ oder auch ‚Rogendorff‘.

<sup>232</sup>Rupprich, ebd.; laut Tagebuch hat er es zwischen dem 3. Sept. u. 1. Okt. 1520 gezeichnet.

<sup>233</sup>ebd., S. 157.

<sup>234</sup>Laut Meder (siehe Anm. 66, S. 264) stammt dieser Druck ca. aus dem Jahr 1530 und wurde aus zwei Stöcken zusammengesetzt.

<sup>235</sup>Auf Abbildungen nicht sichtbar.

<sup>236</sup>Vgl. hierzu Dürer-Katalog (siehe Anm. 71), S. 410.

<sup>237</sup>Farben: Schild: Zinnenmauer mit Stern gold, Hintergrund blau; Löwen rot, Dreieck grün, Hintergrund silber; Helmzier: Hörner oben blau, unten gold; Federn grün; Löwe rot; Decken: Blau und gold (zu den Hörnern passend) oder rot und silber (zum Löwen passend). Vgl. Siebmacher (siehe Anm. 217), Bd. 1, S. 21 und Grenser (siehe Anm. 3), S. 102.

<sup>238</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 219.

Schild und auf dem Helm enthält. Die Zinnenmauer und die Hörner mit den Pfauenfedern gehören dem Wildhaus'schen Wappen an. Margaretha von Wildhaus war die Ehefrau von Kaspar von Rogendorf. Seit ihrem Tod im Jahr 1492 gehört den Rogendorfs ihr Wappen, weil von ihrem Geschlecht niemand mehr lebte.<sup>239</sup>

Der auf Dürers Holzschnitt zu sehende Spangenhelm ist ein ausgesprochener Adelshelm. Seiner Funktion nach ist er zwar ein Turnierhelm (Kolbenturnier) wie der Stechhelm auch, doch unter Kaiser Friedrich III. entstand er als ‚waffentechnische Neuheit‘ und wurde dem Adel vorbehalten, um „(...) bürgerliche von adeligen Wappen zu unterscheiden (...)“, wie Neubecker anmerkt<sup>240</sup>. Er weist auch darauf hin, daß zu Dürers Zeit dieser Regelung Folge geleistet wurde. Laut Neubecker wurde diese Helmform schon seit 1487 nicht mehr im Turnier verwendet, was zur Folge hatte, daß nur wenige hergestellt wurden und die Künstler meist nur graphische Vorlagen zur Verfügung hatten, um für ihre heraldische Kunst diesen Helmtypus zu studieren. Von Dürer sind keine Studienzeichnungen solch eines Helms bekannt, dennoch sei der im Rogendorf-Wappen ein ‚prächtiges Exemplar‘, so Neubecker.

Weniger gut geklärt ist die Frage nach den hornähnlichen Gebilden auf dem Helm (die bislang ‚Hörner‘ genannt wurden, weil die Form bis auf die Öffnung am Ende übereinstimmt). Neubecker, Cornill d'Orville, Grenser und Retberg<sup>241</sup> nennen sie ‚Büffelhörner‘, ‚Ammonshörner‘ oder ‚Hieffhörner‘. Höfler hat sich eingehender mit ihnen auseinandergesetzt und stellte fest, daß sie in der Heraldik sehr oft vorkommen und daß sie im Original aus Metallröhren bestehen. „Man hat sie als ‚Füllhörner‘ bezeichnet, häufiger als ‚Elefantenrüssel‘“. <sup>242</sup> An anderer Stelle nennt sie Höfler selbst ‚Trichterröhren‘. Ferner berichtet er, daß in die Öffnungen manchmal Büschel von Blumen oder Federn gesteckt wurden, was ja auch beim Rogendorf-Wappen, allerdings mit nur einer Feder, der Fall ist, und daß sie keine symbolische Bedeutung zu haben scheinen bzw. daß ihm keine bekannt ist.<sup>243</sup>

Das Wappen ist von einer Linie eingefaßt, von der einige Stellen fehlen aufgrund der Beschädigung des einzig erhaltenen Blattes. Von der rechten unteren Ecke ist ein großes Stück abgerissen, so daß ein Großteil der Helmdecken abhanden kam. Um einen Eindruck des Originalzustands zu erhalten, nahm Friedrich Wolf eine Ergänzung der Retbergischen Kopie vor (Abb. 19).<sup>244</sup>

Die Komposition des Blattes teilt sich in zwei Hälften: Der untere Bereich beinhaltet

<sup>239</sup>Vgl. Grenser (siehe Anm. 3), S. 102. Außerdem schreibt Grenser darüber, daß das Geschlecht Rogendorf aus Marburg in Steiermark stammt, und daß Wilhelm und Wolfgang die Söhne von Kaspar von Rogendorf sind, der hohes Ansehen genoß unter Kaiser Friedrich III.

<sup>240</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 197.

<sup>241</sup>Neubecker ebd., S. 199 u. 219, Cornill d'Orville: Mittheilungen über Holzschnitte von Albrecht Dürer, ... In: Archiv f. d. zeichnenden Künste, Leipzig 1863, S. 212, Grenser (siehe Anm. 3), S. 102 u. Retberg (siehe Anm. 131), S. 93.

<sup>242</sup>Höfler, Otto: Zur Herkunft der Heraldik. In: F Schr. f. Hans Sedlmayr, München 1962, S. 159.

<sup>243</sup>ebd., S. 165ff.

<sup>244</sup>Vgl. Retberg (siehe Anm. 131), S. 93.

den Schild, den Helm und dessen Decken. Das obere nur geringfügig niedrigere Feld wird von der Helmkrone und vor allem dem Kleinod eingenommen. Der Verlauf der Helmdecken oben zeigt eine Grenze zwischen den Bereichen an. Neubecker<sup>245</sup> weist darauf hin, daß es nicht üblich war, der Helmzier so viel Platz einzuräumen.<sup>246</sup>

Der tartschenförmige Halbrundschild ist nach heraldisch rechts geneigt, ebenso wie der Helm und der Löwe. Auf dieser Seite befindet sich auch die Speerruhe. Oben und rechts werden die Schmalkanten des Schildes sichtbar. Über die obere Kante stülpt sich ein halbrunder Einschnitt in der Brustplatte des Helms. Das Nackenstück ist leicht erhöht und perspektivisch dargestellt. Dem Betrachter ist ein Einblick auf dessen Innenseite möglich. Dadurch ist das Befestigungsscharnier für die Rückenschraube zu erkennen, welches Dürer detailliert wiedergibt. Um das Halsstück des Helms ist eine Kordel gebunden, die vorne verknotet ist. Von dort zweigt sie sich nach unten ab und führt hinter den Schild. Demnach scheint der Schild daran befestigt und an den Helm gebunden zu sein. Die Helmdecken sind ähnlich wie beim Behaimschen Wappen nach unten gedrängt, was hier noch stärker der Fall ist. Auch hier sind die Läublein von einer Schraffur hinterlegt.

Im oberen Bildbereich nehmen die Pfauenfedern sehr viel Platz ein. Es stecken auf jeder Horn-Außenseite fünf Stück gleichmäßig verteilt. Eine sechste mündet je in der trichterförmigen Öffnung. Die Anordnung der Federn ähnelt dem Pfau, wenn er sein prächtiges Rad aufrichtet. Die Feder-Verästelungen sind äußerst natürlich und differenziert dargestellt. Ebenso lebendig wirkt der Löwe dazwischen, dessen Fell feinste Detaillierung aufweist. Das Raubtier sieht sehr echt aus, „(...) obwohl er noch entstanden ist, ehe Dürer im April 1521 zu Gent Gelegenheit hatte, einen lebenden Löwen im Tiergehege nach der Natur zu zeichnen“, so Neubecker<sup>247</sup>. Um Naturtreue bemühte Dürer sich auch bei den Löwen im Schild, deren Fell und Muskeln beeindrucken. Ihnen ist jedoch zugleich eine übernatürliche heraldische Form aufgeprägt. Dafür, daß es sich um einen Wappenholzschnitt handelt, ist die Detaillierung überall äußerst fein. Das gilt nicht nur für die Löwen und die Pfauenfedern, sondern auch für das Mauerwerk im Schild, die Helmdecken, die Helmkrone und insbesondere für den Helm selbst, dessen kleinteilige Verzierungen wiederzugeben der Künstler sich nicht scheute.<sup>248</sup> Neubecker äußert sich hierzu: „Dürer war sichtlich daran gelegen, den überkommenen heraldischen Stil zu lockern und zwar durch eine bis dahin nicht gekannte Naturtreue, wofür besonders das Rogendorf-Wappen einen deutlichen Beleg liefert.“<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 199.

<sup>246</sup>Leonhard (siehe Anm. 18, S. 114) zeigt in einer Graphik das zu jener Zeit übliche Größenverhältnis: Demnach sollte die Helmzier ca. drei Achtel der Höhe des Wappens einnehmen und der Schild mit dem Helm fünf Achtel. Die Pfauenfedern überschreiten dieses Maß.

<sup>247</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 199.

<sup>248</sup>Dabei spielt wohl auch die beachtliche Größe eine Rolle, die eine detaillierte Gestaltung erleichtert.

<sup>249</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 199.

**Lorenz Staiber (mit Kette links oben)**

Die nächste Darstellung (Abb. 22) mit dem Wappen von Lorenz Staiber<sup>250</sup> ist, wie das von Rogendorf, in nur einem Exemplar erhalten.<sup>251</sup> Der schräglinks geteilte Schild mit einem nach heraldisch rechts springenden Hund hat ein Schildhaupt mit einem hersehenden bekrönten Löwen, der nach heraldisch rechts schreitet. Das Schildhaupt ist von einer gestückten Bordüre eingefasst. Der bekrönte Spangenhelm trägt als Kleinod einen sitzenden Löwen zwischen zwei Büffelhörnern. Heraldisch rechts neben der Helmzier befindet sich eine Livreekette.<sup>252</sup>

Lorenz Staiber wurde im Jahr 1486 als Sohn eines reichen Nürnberger Kaufmanns geboren. Seine Familie gehörte zu den sogenannten ‚ehrbaren‘ Geschlechtern. Durch seine Eheschließung mit Magdalena Rummel stieg er zum Patriziat auf. Im Jahr 1520 wurde Staiber in England auf Schloß Windsor von Heinrich VIII. zum Ritter geschlagen. 1527 ließ Staiber sein Wappen auf einem bronzenen Gedächtnisrundschild darstellen, der sich in der Klosterkirche zu Heilsbronn befindet. Staiber reiste noch mehrfach nach England. 1530 wurde er von der Liste der Genannten des Größeren Rats in Nürnberg gestrichen, 1536 kam er als Amtmann nach Kammerstein zu Markgraf Georg dem Frommen. 1538 gab er sein Nürnberger Bürgerrecht auf und starb ein Jahr später 1539.<sup>253</sup>

Warum Staiber von dem König in England zum Ritter geschlagen wurde, ist nicht bekannt. Auch der Text auf dem Ritterpatent berichtet von keiner besonderen Heldentat oder Diensterweisung des Deutschen. Glockner<sup>254</sup> vermutet, daß Heinrich VIII. aus politischen Gründen geneigt war, sich Vertrauensmänner in Deutschland zu schaffen. Der Ritterschlag, der in Nürnberg nach Staibers Rückkehr keine besondere Beachtung fand, war vom Schloß Windsor aus durchaus etwas besonderes, denn in den Jahren von 1516 bis 1520 erhielten nur neun oder zehn Männer eine solche Würdigung, sechs davon im Juni 1520, darunter *Lawrence Stayber of Noremerge, in High Almaigne*<sup>255</sup>. Wie aus der Formulierung ‚regiis manibus‘ eines Dankesbriefs Staibers an den König im Jahr 1523 hervorgeht, schlug Heinrich VIII. ihn eigenhändig zum Ritter<sup>256</sup>. Mit dieser Würdigung war die Verleihung der goldenen Livreekette, der sogenannten ‚collar of the King’s livery‘,<sup>257</sup> und die Vermehrung des Staiber-Wappens verbunden, das vorher nur den Hund im Schild und die Hörner auf dem unbekrönten Helm

<sup>250</sup>Auch Stauber oder Stöber.

<sup>251</sup>Hausmann (siehe Anm. 204, S. 93) datiert den leicht beschädigten Druck anhand des Wasserzeichens in die letzten Lebensjahre Dürers; er befand sich einst in seiner Sammlung in Hannover, dann in der Sammlung Blasius in Braunschweig; heute wahrscheinlich Bad Gandersheim, Privatbesitz (vgl. Glockner, siehe Anm. 12, S. 115).

<sup>252</sup>Farben: Löwe im Schildhaupt: Gold in blauem Feld; Einfassung: Rot und silber gestückt; unteres Feld: Schwarz über gold, Hund in gewechselten Farben; Löwe auf Helm: Gold, Hörner schwarz; (vgl. Grenser, siehe Anm. 3, S. 102 u. Wappenbrief, bei Glockner, siehe Anm. 12, S. 110 u. siehe S. 45).

<sup>253</sup>Vgl. Glockner (siehe Anm. 12), S. 110.

<sup>254</sup>Glockner (siehe Anm. 11), S. 176.

<sup>255</sup>ebd., S. 175 u. Glockner (siehe Anm. 12), S. 114.

<sup>256</sup>Glockner (siehe Anm. 11), S. 183.

<sup>257</sup>Vgl. Dodgson (siehe Anm. 9), S. 60.

enthielt<sup>258</sup>. Als Beleg hierfür dient das Ritterpatent, das in einer beglaubigten Kopie erhalten ist:

„Laurentius Staiber de Erllstegen Germanus ex Nuremberga ... quem ... in ordinem militarem recepimus, ac illi torquem auream militarem nostris insigniis decoratum dedimus ac manibus nostris collo illius apud castrum nostrum de Windesore die octava mensis octobris anno infrascripto apposuimus.“<sup>259</sup>

Erläuterung und Übersetzung von Glockner<sup>260</sup>:

„Der Text des Briefes beginnt mit dem Gruß des Königs an alle, zu denen der offene Brief gelangen wird und mit der Überlegung, daß ein König gerade jene Männer reichlich belohnen müsse, die sich nicht mit dem althergebrachten Adel begnügen, sondern darauf brennen, neuen Ruhm zu erwerben:

„So kam der edle Laurentius Staiber von Erllstegen, ein Deutscher aus Nürnberg, von guter Herkunft und mit körperlichen und geistigen Vorzügen ausgestattet zu Uns in Unser Englisches Reich, um Uns zu besuchen und mit dem Wunsch nach Auszeichnung. Wegen seiner vorzüglichen Tüchtigkeit und seiner vornehmen Gesinnung haben Wir ihn in den Ritterstand erhoben und ihm die goldene Ritterkette verliehen, verziert mit unseren Insignien und sie ihm mit eigener Hand vor Unserer Burg zu Windsor am 8. Oktober des unten genannten Jahres um den Hals gelegt.“

Als nächstes erfolgt eine Beschreibung der Wappenvermehrung: „in capite azurio unum leonem aureum peditantem ... et pro crista sua super galeam unum dimidium leonem scituatum in corona aurea.“<sup>261</sup> Danach kommt ein kurzer Stammbaum Staibers und zuletzt eine Skizze des Wappens (Abb. 24). Diese Urkunde ist mit dem Großsiegel bestätigt.<sup>262</sup> Das Datum, ‚8. Oktober 1520‘, betrifft die Ausstellung des Wappenbriefs. Der Ritterschlag erfolgte, wie bereits erwähnt, schon im Juni. Die Livreekette setzt sich zusammen aus SS-förmigen Kettengliedern mit Knoten dazwischen und zwei Fallgattern, welche die herabhängende Tudorrose einfassen<sup>263</sup>. Laut Max Rosenheim-George<sup>264</sup> ist das Fallgatter das Zeichen der Familie und des Schlosses Beaufort.

Anläßlich des Einzugs Karls V. in Köln Ende Oktober 1520 machten sich viele Menschen auf

<sup>258</sup>Vgl. Neubecker (siehe Anm. 6), S. 211 u. Glockner (siehe Anm. 12), S. 110.

<sup>259</sup>Auszüge bei Glockner (siehe Anm. 12), S. 110.

<sup>260</sup>Glockner (siehe Anm. 11), S. 174.

<sup>261</sup>Auszüge bei Glockner (siehe Anm. 12), S. 110. Der Text bedeutet sinngemäß: Im blauen Schildhaupt ein goldener schreitender Löwe (...) und auf dem Helm ein halber Löwe in goldener Krone.

Mit einem halben Löwen könnte ein Löwen-Oberkörper wie z.B. bei Abb. 18 gemeint sein. Dürer entwarf jedoch einen ganzen Helmzier-Löwen (mit Hinterläufen). Die Skizze im Ritterpatent (Abb. 24) gibt nicht viel Aufschluß darüber. Dort hat der Löwe einen Schwanz, was für einen ganzen Löwen spricht, Hinterläufe sind aber nicht zu sehen.

<sup>262</sup>Eine Kopie des Wappenbriefs befindet sich in Oxford, Bodleian Library, eine Abschrift davon im College of Arms; Glockner verwendete ein Photostat von dieser Abschrift (vgl. Glockner, siehe Anm. 12, S. 114). Dodgson (siehe Anm. 9, S. 59) kannte das Ritterpatent nicht und nahm an, daß der Ritterschlag im Jahr 1523 erfolgte, weil aus diesem Jahr der Dankesbrief Staibers an den König stammt.

<sup>263</sup>Vgl. Glockner (siehe Anm. 12), S. 111.

<sup>264</sup>Erwähnt bei Glockner, ebd., S. 115.

die Reise, um dem beizuwohnen, so Glockner. Darunter befanden sich auch Albrecht Dürer und Lorenz Staiber<sup>265</sup>, wie aus Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise hervorgeht, denn darin berichtet er viermal von einer Begegnung mit Staiber, darunter zweimal in Köln:

*Jch hab gessen ein köstlich mahl mit dem Staiber (Antwerpen, 5. Aug. 1520).*

*Jch hab zu Cöln auff dem Tanczhauß des kaiser Carls fürsten tancz und panquet gesehen am sonntag zu nacht nach Aller heiligen tag jm 1520 Jahr, das war köstlich zugericht. Jch hab dem Staber sein wappen auff ein holcz gerissen (Köln, 4. Nov. 1520).*

*(...) und bin von Cöln außgefahrn. Mich hat dorfor einmal der Staber zu gast gehabt (...)* (Köln, 12. Nov. 1520).

*Des Stabers und noch ein ander wappen gemacht (Zwischen dem 1. Jan. und dem 10. Feb. 1521).*<sup>266</sup>

Dürer muß laut Tagebuch also zwei Wappen für Lorenz Staiber gemacht haben, weil zwischen den Erwähnungen ungefähr drei Monate liegen. Beim ersten handelt es sich, wie mehrheitlich angenommen wird, um den vorliegenden Holzschnitt (Abb. 22), erwähnt am 4. November 1520. Zu diesem Zeitpunkt war das Ritterpatent schon seit fast einem Monat ausgestellt, so konnte Staiber es dem Künstler vorlegen.

In das Zentrum der Darstellung plaziert der Künstler den Bügelhelm. Dieser ist aus der Frontalität heraus um eine Vierteldrehung nach heraldisch rechts gewandt. Die Brustplatte überschneidet die Oberkante des geneigten tartschenförmigen Schildes mit einer halbrunden Unterseite. Heraldisch rechts befindet sich die Speerruhe, über der die obere Schildecke zu einer Spitze ausgezogen ist. Das Schildhaupt mit dem schreitenden bekrönten Löwen und seiner Einfassungsbordüre ist nicht gerade, sondern leicht nach oben gebogen wie die obere Schildkante. Der Löwe darin ist mit nur relativ wenigen Strichen gezeichnet, Mähne und Fell sind nur angedeutet. Anders verhält es sich mit dem Hund in den unteren beiden Dritteln der Schildfläche. Dieser ist detaillierter gestaltet und scharf umrissen. Das Tier sieht sehr natürlich aus, wie ein normaler Haushund eben, in einer halb springenden halb laufenden Haltung. Heraldisch stilisierter ist die Schreitbewegung des Löwen im Schildhaupt. Der Helmzier-Löwe zwischen den Büffelhörnern, der in der Krone sitzt, zeigt seinen Körper im Profil, während das Haupt frontal hersieht. Seine rechte Tatze hält das Raubtier in die Höhe vor das linke Horn. Der Schwanz auf der anderen Seite ist S-förmig in die Höhe gehalten, vom Horn teilweise verdeckt. Er greift die Form der zahlreichen SS-Kettenglieder und den Schwung der Hörner auf. Dieser für eine von Dürer gestaltete Helmzier relativ kleine Löwe trägt ein Halsband, das die gestückte Form der Schildhaupt-Einfassung wiederholt. Im Vergleich zum Rogendorf-Wappen (Abb. 18) ist dieses Raubtier eher schlicht gezeichnet. Das Brustfell und die Mähne sind durch einzelne Fellocken umrissen. Die Strichführung auf dem Leib, die das Fell andeutet,

<sup>265</sup>Vgl. Glockner (siehe Anm. 11), S. 177.

<sup>266</sup>Rupprich (siehe Anm. 221), Bd. 1, S. 151, 160 u. 165.

gleichet der des Hundes unten im Schild. Sie ähnelt sehr der des Raubvogels im Behaim-Wappen (Abb. 15).

Die eine Ovalform bildende Livreekette heraldisch rechts neben dem Büffelhorn ist genau zwischen diesem und dem undefinierten linken Bildrand eingepaßt. Die schwungvollen Helmdecken gleichen denen des Behaim-Wappens, denn auch hier gibt es zum Beispiel diese fadenförmigen Ranken. Allerdings sind die Decken hier etwas weniger dicht, so daß mehr vom waagrecht ausschraffierten Hintergrund in Erscheinung tritt. Was hier besonders auffällt, ist der Bewegungsdrall des Schildes nach heraldisch rechts. Dieser Eindruck wird von den Helmdecken noch unterstrichen, indem sie beide ein wenig in die Gegenrichtung hinterherflattern. „Die Kette betont von vornherein die rechte Blattseite, der Helm ist mit einer Viertelswendung nach rechts gedreht; der Schild, unten rund, strebt mit seinem Lanzeneinschnitt (...) gleichfalls nach rechts, so daß er fast ins Rollen zu geraten scheint“, so Glockner. „Der Löwe läuft und der Hund springt dieser Richtung gleichfalls nach; sogar die Helmdecke betont mit schwebendem Schwung diese bevorzugte Seite.“<sup>267</sup> Für diesen Eindruck ausschlaggebend ist auch die nach oben gewölbte obere Schildkante, die bei den bisher besprochenen Blättern niemals so stark gebogen war. Zusammen mit der halbrunden Unterseite nähert sich die Schild-Form einer runden Scheibe an.

Die Hintergrundschraffung erstreckt sich besonders in den unteren zwei Bilddritteln, in denen sich auch die Helmdecken bewegen. Im linken unteren Eck ist ein Stückchen davon ausgespart, während sie die rechte Ecke voll ausfüllt, weil hier die Helmdecke besonders weit nach unten ragt. Der Helm-Löwe und der untere Bereich der Hörner ist ebenfalls von der Schraffur hinterfangen. Ansonsten fehlt oben jegliche Hintergrundgestaltung. Da es auch keine Umrahmung gibt, ist der obere Bildbereich bzw. dessen Format undefiniert. Die Spitzen der Hörner ragen praktisch in das Nichts. Vor allem unten setzt der Künstler die Schraffur als Mittel der Akzentuierung ein: Die waagrechten Linien treffen zum Beispiel auf die senkrechten der rechten Schmalseite des dreidimensional behandelten Schildes, die sich nach unten hin wegkrümmen. Ein ähnlicher Effekt findet sich auch bei der Innenseite des Helm-Nackens, welche ebenfalls vertikal ausschraffiert ist. Das linke Büffelhorn am Helm enthält Schraffurlinien, die der Hornbiegung folgen. Im unteren dickeren Bereich bringt eine ausgesparte ovale Stelle einen Lichtakzent an, der das Horn plastisch erscheinen läßt. Die zahlreichen Windungen der Helmdecken sind von solchen Schraffuren begleitet, so daß sich ein kunstvolles Liniengefüge ergibt, dem die gleichmäßige waagrechte Hintergrundschraffung als stabilisierendes Element beigegeben ist.

Für Staibers Wappenholzschnitt hat Dürer sich weitestgehend an die **Skizze im Ritterpatent** (Abb. 24) gehalten. Er veränderte die Schildform, was kein Fehler ist, da nur die Schildfiguren vorgeschrieben sind. Außerdem vermehrte er die Anzahl der gestückten Einfas-

---

<sup>267</sup>Glockner (siehe Anm. 12), S. 113.



sungsglieder des Schildhaupts: In der Skizze sind oben und unten je sechs Stück zu zählen und an den Seiten je zwei. Im Holzschnitt hingegen befinden sich drei an jeder Seite, unten sieben und oben acht Stück. Ob der Künstler auch dies nach eigenem Ermessen ändern darf, ist fraglich. Die Hörnerspitzen im Wappenbrief sehen auch anders aus: Sie sind abgeflacht und scheinen am Ende eine Art Wulst zu haben. Möglicherweise meinte die Skizze solche Hörner mit trichterförmigen Enden wie beim Rogendorf-Wappen (Abb. 18). Doch hierfür ist die Zeichnung nicht maßgeblich, da die Hörner nichts mit der im Text beschriebenen Wappenvermehrung zu tun haben. Der Löwe auf dem Helm hält in der Skizze auch seine linke Tatze ein Stückchen in die Höhe. Bei Dürer stützt sie sich auf den Untergrund. Ein heraldischer Fehler unterlief beim Wappenholzschnitt tatsächlich: Der Löwe im Schildhaupt ist bekrönt, was nicht vorgesehen war. In der Skizze ist dieser Löwe äußerst ungenau gezeichnet, doch wenn er eine Krone tragen sollte, so wäre dies sicherlich deutlicher gezeigt worden.

Die Livreekette kommt auf der Skizze nicht vor. Staiber wollte sie aber offensichtlich im Wappenholzschnitt dargestellt sehen. So plazierte Dürer sie in die linke obere Ecke, wie den Lorbeerkranz beim Stabius-Wappen (Abb. 14). „Für einen Nürnberger etwas Ungewohntes waren die Ritterorden; in Nürnberg kannte man aber die ordensartigen Abzeichen wohl (...) wenn man seine Person durch sein Wappen illustrieren oder vertreten ließ, setzte man sie gerne neben den Helm oder die Helmzier“, so Neubecker. Weiter äußert er sich: „Seinerzeit herrschte keine Klarheit darüber, wie man eine solche Ordenskette mit einem Wappen zu verbinden habe. Sicherlich scheute man sich sogar u.U., die Kette so um den Wappenschild zu legen, wie man das von den echten Ritterorden, z.B. dem Orden vom Goldenen Vlies im Kaiserwappen her kannte.“<sup>268</sup> Neubecker weist auch darauf hin, daß die Kette in diesem Blatt fehlerhaft ist, genauer gesagt ‚die Stellung der SS-Glieder‘. In der zweiten Fassung des Staiber-Wappens (Abb. 23) sei es korrekt, also meint Neubecker wohl, daß die SS-Glieder hier spiegelverkehrt sind.

Dodgson und Hausmann<sup>269</sup> sind der Auffassung, die Kette sei erst nachträglich eingefügt worden. Glockner<sup>270</sup> meint, es gebe keinen Grund, dies anzunehmen und macht darauf aufmerksam, daß die Kette auf der Skizze im Ritterpatent ganz selbstverständlich weggelassen ist, weil es in England völlig klar war, wie man mit so einer Kette verfährt. In Deutschland sei so eine Kettenverleihung jedoch selten gewesen, deshalb plazierte man sie links oben neben dem Wappen, wie man es von den Abzeichen her kannte.<sup>271</sup>

Der Verwendungszweck als Exlibris ist für dieses Blatt mit ziemlicher Sicherheit auszusprechen, da es zu groß ist (siehe Graphik S. 114).

Die allermeisten Kunstwissenschaftler sind davon überzeugt, daß der vorliegende Staiber-Wappenholzschnitt eine Originalarbeit von Albrecht Dürer ist, und zwar die in seinem Reise-

<sup>268</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 211f.

<sup>269</sup>Dodgson (siehe Anm. 9), S. 59 u. Hausmann (siehe Anm. 204), S. 93; sie wußten beide nicht, daß Staiber 1520 die Livreekette schon besaß.

<sup>270</sup>Glockner (siehe Anm. 11), S. 178.

<sup>271</sup>Vgl. Glockner, ebd. u. Glockner (siehe Anm. 12), S. 111.

tagebuch am 4. November 1520 erwähnte (siehe S. 46). Geisberg und Neubecker<sup>272</sup> scheinen allerdings anderer Meinung zu sein. Neubecker äußert sich hierzu: „Wie weit die Mitwirkung Dürers an dieser Wappenzeichnung geht, ist ungeklärt. Die Zeichnung für den Holzstock stammt ersichtlich von jemand, der Dürers Art, Helmdecken anzuordnen und zu zaddeln, kannte, der aber den dichten Verschlingungen, die für Dürer selbst so typisch sind, eine übersichtlichere Entwicklung der Stoffbahnen vorzog.“ Abgesehen von den weniger dichten Helmdecken gibt es jedoch gute Gründe, das Blatt Dürer zuzuschreiben: Die Helmdecken sind zwar übersichtlicher als im Behaim-Wappen, doch die Details sind äußerst ähnlich, wie es vorher schon erwähnt wurde (siehe S. 47). Das gilt auch für die Strichlagen im Hundefell und am Rücken des Helmzier-Löwen, die denen des Raubvogel-Körpers auf dem Helm des Behaim-Wappens, welches für Dürer gesichert ist, gleichen. Eine weitere Parallele findet sich im Größenverhältnis des Kleinods zum unteren Teil des Vollwappens: Die Dimensionierung des Staiber-Löwen ist mit der des Raubvogels bei Behaim zu vergleichen. Außerdem erwähnte Dürer im Tagebuch schließlich, ‚*dem Staiber sein wappen auff ein holcz gerissen*‘ zu haben (siehe S. 46).

### Lorenz Staiber (Kette um den Schild)

Für Lorenz Staiber gibt es einen weiteren Wappenholzschnitt<sup>273</sup> (Abb. 23) mit einigen Änderungen gegenüber dem vorher besprochenen. Über der Helmzier breitet sich ein Spruchband aus. Darauf steht in zwei Zeilen geschrieben:

„*Römischer Kayserlicher und Hispanischer Kön.  
Mayestat ec. Dienner Laurentz Staiber*“.<sup>274</sup>

Ganz unten, rechts und links neben der herabhängenden Tudorrose, ist ein Spruch zu lesen – links in lateinischer, rechts in deutscher Sprache:

„OMNIA . EX . DEO . VENIVNT – *Alle ding kummen auß Gott*“.<sup>275</sup>

Der Schild ist hier ein senkrecht gestellter symmetrischer Dreiecksschild mit geschweiften Rändern. Das Schildhaupt ist vergrößert und nimmt nun die Hälfte der Schildhöhe ein. Der Löwe darin ist unbekrönt und die gestückte Bordüre drumherum zählt jetzt oben und unten gleichviele Elemente mit jeweils acht Stücken<sup>276</sup>. Die Livreekette umgibt nun den Schild und deren SS-Glieder sind spiegelverkehrt zu denen im vorherigen Blatt – laut Neubecker<sup>277</sup> diesmal richtig herum – so daß sie hier wirklich wie der Buchstabe ‚S‘ zu lesen sind. Der Spangenhelm ist in Frontalansicht dargestellt. Der Helm, der in den meisten Wappendarstellungen eine zentrale Position hat, ist im vorliegenden Blatt ein wenig nach unten verschoben,

<sup>272</sup>Vgl. Bilderkatalog zu Max Geisberg (Hrsg.: Schmidt, Hugo), 1600 verkleinerte Wiedergaben, München 1930, S. 67 (hier ist das Blatt Sebald Beham zugeschrieben) u. Neubecker (siehe Anm. 6), S. 213.

<sup>273</sup>Laut Meder (siehe Anm. 66), S. 267, sind Drucke davon selten.

<sup>274</sup>Nach Glockner (siehe Anm. 12), S. 114.

<sup>275</sup>Vgl. Dielitz, J.: Wahl- und Denksprüche, Frankfurt a.M. 1884, S. 428.

<sup>276</sup>Im vorher besprochenen Blatt waren es unten nur sieben.

<sup>277</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 212.

damit außer der Helmzier auch die Schriftrolle oben noch Platz findet. Die Enden dieses Spruchbands sind eingerollt. Aus diesen Rollen hängt auf jeder Seite eine lange Schnur mit einer Quaste am Ende herab, welche eine optische Verbindung des Spruchbands mit dem Vollwappen herstellen und zugleich den leeren Hintergrund neben den Helm-Hörnern dekorieren. Die Schnüre hängen nicht gerade herab, sondern vollführen die unterschiedlichsten Kurven, Schlangenlinien, Kreisbögen, etc.<sup>278</sup> Wie beim vorher besprochenen Staiber-Wappen gibt es auch hier eine Hintergrundschräffur, die sich hinter den Helmdecken und der Helmzier befindet. Unten endet sie abrupt in einer waagrechten Linie mit den Helmdecken. Die Tudorrose ragt jedoch über die Schräffur hinaus in den weißen Beschriftungsgrund. Eine Umrahmung gibt es auch im vorliegenden Holzschnitt nicht, doch das Format ist definiert durch die Schriftrolle oben und die seitliche Begrenzung der Hintergrundschräffur und unten durch die waagrechte Anordnung des Spruchs in zwei Sprachen.

Die Helmzier und die Helmdecken sind praktisch Kopien des Staiber-Wappens mit der Kette links oben (Abb. 22), bei den Helmdecken im Gegensinn. Die Abweichungen sind nur geringfügig, so ist zum Beispiel die Quaste am Schwanz des Löwen länger und lockiger geworden. Seine nach oben gestreckte Tatze ist verkleinert und sein Körper erscheint nun frontal. Die Helmdecken hängen hier gerader herab und sind somit dem symmetrischen Schild angepaßt, der nun keinen Bewegungsdrall mehr hat.

Zu diesem Wappenholzschnitt sind **Skizzen** (Abb. 25) von Dürers Hand erhalten, die Dodgson entdeckte<sup>279</sup>. Das ‚recht verstümmelte Blättchen‘, wie Dodgson es nennt, zeigt auf der Vorderseite ein Alphabet und auf der Rückseite nochmals verschiedene schriftliche Notizen und vier kleine Skizzen zum vorliegenden Staiber-Wappen, orthogonal zur Leserichtung. Die oberste kleine Zeichnung ist von einem Entwurf für einen Spangenhelm übermalt, der nichts mit den Staiber-Wappenholzschnitten zu tun hat. Alles was sich auf diesem Blatt befindet ist in brauner Tinte gezeichnet. Unten unterschrieb der Künstler mit den Worten:

„*Albrecht Durer zw Nornberg meiner / heren Durer*“.<sup>280</sup>

Die oberste kleine vom Helm übermalte Zeichnung zeigt den Schild mit der gestückten Bordüre des Schildhaupts, ohne die Heroldstiere darin.

Darunter ist wieder der Schild zu sehen, diesmal ohne die gestückte Einfassung, dafür mit Löwe und Hund im Gegensinn. Drumherum ist die Livreekette umrißhaft skizziert.

Links davon befindet sich ein leerer Schild, dessen Oberkante allerdings geschweift ist, was beim Schild im Holzschnitt nicht zutrifft.

<sup>278</sup>Vgl. die Quastenschnüre am Lorbeerkrans des Stabius-Wappens (Abb. 14) – diese hier bei Staiber sind noch viel bewegter.

<sup>279</sup>Dodgson: „Skizzen zum Wappen Lorenz Staibers“ (siehe Anm. 9), S. 58-60; das Blatt befindet sich im Britischen Museum in London, Dürer-Manuskripte, Bd. 2 (Sloane-Band 5229 – wie auch die Skizzen zum Stabius-Wappen, siehe S. 37), Nr. 59.

<sup>280</sup>Nach Glockner (siehe Anm. 12), S. 112.

Zuunterst erscheint die Oberkante des Schilds mit der gestückten Bordüre – der Rest ist abgerissen.

Die Skizzen sind als solche laut Dodgson nicht datierbar. Ihre Datierung richtet sich nach der des Wappenholzschnitts, auf die zum Schluß noch eingegangen wird.<sup>281</sup>

Es ist anzunehmen, daß Lorenz Staiber einen neuen Wappenholzschnitt bestellte, weil der erste einen heraldischen Fehler enthielt: Den bekrönten Löwen im Schildhaupt. Zudem wollte er wohl die Livreekette um den Schild gelegt sehen. Wahrscheinlich sah Staiber dies bei einem Kaiserwappen, wo die Ordenskette vom Goldenen Vlies den Wappenschild umgibt.

Der vorliegende Holzschnitt richtet sich mehr nach der **Wappenskizze im Ritterpatent** (Abb. 24) als der vorherige. Das betrifft vor allem die symmetrische Schildform mit der Spitze unten, aber auch den Löwen im Schildhaupt, der keine Krone tragen soll. Dafür gibt es neue Abweichungen: Der Helm ist frontal und nicht wie in der Skizze im Profil. Das gleiche gilt für den Löwen darauf. Am schwerwiegendsten ist jedoch die Vergrößerung des Schildhaupts zur Schildhälfte, womit sich Staiber einen neuen heraldischen Fehler eingehandelt haben dürfte, da dies eigentlich eine eigenmächtige Aufwertung des Wappens ist. Vom Gesamteindruck her ähnelt der neue Wappenschnitt mehr der Skizze im Wappenbrief als der alte, was an der bewegungslosen Symmetrie liegt.

„Wenn Dürer schon wenige Monate nach diesem ersten Wappenriß Anfang des Jahres 1521 abermals ein Staiberwappen *macht*, so muß er dazu einen neuen Auftrag mit ganz bestimmten Wünschen erhalten haben“, so Glockner<sup>282</sup>. Auf Dürers Skizzenblättchen ist das Schildhaupt bereits vergrößert, was wahrscheinlich nicht des Künstlers eigene Idee war, sondern Wunsch des Auftraggebers.

Das vorliegende Blatt ist deutlich größer als das erste, welches auch schon zu groß war für die Verwendung als Exlibris (vgl. Graphik S. 114). Wie bereits erwähnt, reiste Staiber mehrmals nach England. Wahrscheinlich verwendete er dabei seinen Wappendruck als Quartierbelegungsplakat. Zu diesem Zweck wirkt das Spruchband oben mit der kunstvollen Schrift und dem Textinhalt besonders eindrucksvoll.

Was Dürers Autorschaft betrifft gehen die Meinungen auseinander. Nur Hausmann, Meder und Flechsig<sup>283</sup> scheinen es ganz Dürer zuschreiben zu wollen. Die anderen halten das Blatt für eine Werkstatt-Arbeit. So auch Glockner<sup>284</sup>, die sich in vergleichender Betrachtung

<sup>281</sup>Laut Glockner (siehe Anm. 11, S. 180) fertigte Dürer noch eine zweite inzwischen verschollene Handzeichnung zu diesem Wappen an, die er zwischen dem 10.12.1520 und dem 10.2.1521 in seinem Tagebuch erwähnte.

<sup>282</sup>Glockner (siehe Anm. 12), S. 112.

<sup>283</sup>Hausmann (siehe Anm. 204), S. 92f., Meder (siehe Anm. 66), S. 267 u. Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 2, S. 500.

<sup>284</sup>Glockner (siehe Anm. 12), S. 113f.

zum vorherigen Holzschnitt äußert: „Hier ist alles statisch zur Ruhe gekommen, frontal und streng symmetrisch. Dürer hatte auf allerhand Bedenken und Forderungen Staibers einzugehen. Was Staiber begehrte, führte notwendig zur Preisgabe der ursprünglich freien Konzeption.“ Daß Dürer die Skizzen geliefert hat, bezweifelt niemand. Da jedoch so eine ‚statische und symmetrische‘ Komposition für diesen Künstler sehr ungewohnt ist, glauben die meisten wohl, daß Dürer sich nicht persönlich mit Staibers Wünschen abgeben wollte. Es ist aber auch nicht auszuschließen, daß er es doch tat, zum Beispiel aus Pflichtgefühl Staiber gegenüber. Es gibt allerdings einen Wappenholzschnitt für Stephan Verbeuz von Sebald Beham (Abb. 29), der fast genau dieselben Helmdecken wie dieses Staiber-Wappen enthält<sup>285</sup>. Das könnte ein Hinweis sein, daß Beham diese zweite Fassung nach Dürers Skizzen ausgeführt<sup>286</sup> und die ihm wohlbekannten Helmdecken dann für eigene Entwürfe verwendet hat. Meder und Flechsig, die das Blatt beide Dürer zuschreiben, halten diese zweite Fassung sogar für die künstlerisch bessere. Als Quartierbelegungsplakat zumindest ist sie geeigneter. Flechsig meint: „Wer dieses Wappen (das für Beham, d. Verf.) gezeichnet hat, von dem sind auch die beiden Staiberschen.“<sup>287</sup> Er bezieht sich dabei auf die Hintergrundschraffierung und die fadenförmigen Ranken an den Helmdecken. Und das Beham-Wappen ist schließlich für Dürer gesichert.

Zur Datierung sei nochmals Dürers Tagebucheintrag erwähnt. „*Des Stabers und noch ein ander wappen gemacht*“ notiert der Künstler zwischen dem 1. Januar und dem 10. Februar des Jahres 1521 (siehe S. 46). Die von Glockner erwähnte verschollene zweite Vorzeichnung Dürers<sup>288</sup> entstand laut Glockner zwischen dem 10. Dezember 1520 und dem 10. Februar 1521. Das vorher besprochene Skizzenblättchen (Abb. 25) findet im Reisetagebuch keine Erwähnung. Eine Verbindung zur Reise gibt es dennoch, worauf Glockner<sup>289</sup> hinweist, denn die Unterschrift mit der Formulierung „*Albrecht Durer zw Nornberg meiner / heren Durer*“ kommt laut Glockner im Reisetagebuch immer wieder vor und beziehe sich stets auf drei Überbringer der Reichsinsignien Anlässlich des Einzugs Karls V. in Köln.

Es gibt noch eine **dritte Fassung des Staiber-Wappenholzschnitts** (Abb. 26), für die der Holzstock der zweiten Fassung verwendet wurde. Veränderungen gibt es nur im oberen Bereich: Das Schriftband ist entfernt und der Helmzier-Löwe trägt nun eine Krone auf dem Haupt, in der zwei Turnierfähnchen<sup>290</sup> stecken, deren eine nach schräg links und die andere nach schräg rechts oben geneigt ist. Der Stoff der Fähnchen weht jeweils waagrecht nach außen. Die herabhängenden Quastenschnüre, welche die Helmzier flankieren, sind noch vorhan-

<sup>285</sup>Allerdings folgen Behams Helmdecken nicht dem Schwung des Schildes wie bei Dürers Staiber-Wappen mit der Kette links oben, sondern laufen ihm sogar entgegen.

<sup>286</sup>Dieser oder ähnlicher Meinung ist zumindest Geisberg (siehe Anm. 272, S. 67), der beide Staiber-Wappen Beham zuschreibt.

<sup>287</sup>Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 2, S. 500.

<sup>288</sup>Glockner (siehe Anm. 11), S. 180.

<sup>289</sup>Glockner, ebd. u. Glockner (siehe Anm. 12), S. 113.

<sup>290</sup>Vgl. Glockner (siehe Anm. 12), S. 114.

den und nach oben ein Stückchen verlängert worden. Sie münden in den Rollen-Endstücken des einst vorhandenen Spruchbands. Merkwürdigerweise wurden diese Rollenfragmente, die oben einfach abgeschnitten sind, nicht ganz entfernt. Sie wurden lediglich ein wenig nach oben versetzt. Durch ihr Vorhandensein sieht man, daß dies eine beschnittene Fassung ist, in der etwas fehlt. „Das obere Schriftband (...) sollte dem Wunsch (Staibers, d. Verf.) Ausdruck verleihen, als englischer Ritter auch Kaiser Karl V. zu dienen. Als sich diese Hoffnung nicht erfüllte, kam es zu einer groben Änderung des zweiten Holzschnittes“, so Glockner<sup>291</sup>. Glockner<sup>292</sup> nimmt an, daß diese dritte Version erst nach 1528 entstand, „(...) weil eine Medaille aus diesem Jahre den Löwen noch ohne Krone und Fähnchen zeigt.“ Das ist allerdings auch bei der Ausgabe des Siebmacherschen Wappenbuchs von 1609 der Fall, worauf Grenser<sup>293</sup> hinweist. Grenser glaubt, daß Staibers Wappen nach 1520 nochmals vermehrt wurde mit der Krone und den Fahnen auf dem Haupt des Helmzier-Löwen, weil diese ‚Zutat‘ ansonsten ‚eine persönliche Laune Staibers‘ wäre. Das ist jedoch nicht auszuschließen, da Staiber schon für die zweite Fassung wahrscheinlich eigenmächtig eine Vergrößerung des Schildhaupts in Auftrag gab. Zumindest ist kein Dokument bekannt, welches von einer nochmaligen Wappenvermehrung nach der im Oktober des Jahres 1520 berichtet. Eine weitere Vermehrung wäre wahrscheinlich auch in der von Grenser erwähnten Ausgabe von Siebmacher berücksichtigt worden.

Albrecht Dürer hat mit der Entstehung dieser dritten Fassung höchstwahrscheinlich nichts zu tun, da er gewiß die Rollen-Endstücke des Spruchbands entfernt und den Quastenschnüren eine andere Begründung für ihr Vorhandensein gegeben hätte, wenn sie in der Darstellung bleiben sollten. Wahrscheinlich ließ Staiber einen Holzschneider die Änderungen durchführen, der die entsprechenden technischen Fähigkeiten hatte, aber nicht die künstlerischen.

### Die Wappendreiheit der Reichsstadt Nürnberg

Folgender Holzschnitt (Abb. 27) stellt kein Personen- bzw. Familienwappen dar, sondern die Wappendreiheit der Reichsstadt Nürnberg. Das Blatt wurde geschaffen zur Illustration eines Gesetzbuches: „Reformation der Stat / Nuremberg / Cum Privilegio“<sup>294</sup>. Laut Meder erscheint dieser Holzschnitt in mehreren Buchausgaben, zum ersten Mal in der ersten Ausgabe des Gesetzbuches von 1521.<sup>295</sup> Darin befindet er sich auf der Rückseite des Titelblatts, so

<sup>291</sup>Glockner (siehe Anm. 12), S. 114.

<sup>292</sup>Vgl. Glockner (siehe Anm. 11), S. 181.

<sup>293</sup>Vgl. Grenser (siehe Anm. 3), S. 102.

<sup>294</sup>Schreibweise nach Hausmann (siehe Anm. 204), S. 91; laut Hausmann erkennt man die ältesten Drucke an dem oben zitierten Aufdruck auf ihrer Rückseite.

<sup>295</sup>Vgl. Meder (siehe Anm. 66), S. 261; das Gesetzbuch wurde in Nürnberg von Friedrich Peypus geruckt und erschien erstmalig am 21. Jan. 1521; der Holzschnitt darin ist bräunlich und hat unreine Schatten; 1522 erschienen die Ausgaben Nr. 2 und 3, die Qualität des Druckes darin ist gut; 1530 druckte Peypus eine Ausgabe der ‚Biblia sacra utriusque Testamenti‘, auf Seite Ddiiij der Holzschnitt mit lateinischen Texten aus der Apokalypse auf der Rückseite; einen Druck in schlechter Qualität gibt es noch in einem theologischen Buch, zudem existieren laut Meder Einzelblätter, die zum Teil kleine Lücken in der Darstellung haben.

Flehsig<sup>296</sup>. Retberg<sup>297</sup> zufolge wird diese Darstellung in der dritten Ausgabe als Titelblatt verwendet, doch darüber gibt es sehr viele widersprüchliche Aussagen.<sup>298</sup>.

Die drei Schilde sind eins zu zwei angeordnet. Der obere, in der Mittelachse platzierte, enthält das Reichswappen und darunter stehen nebeneinander die beiden Nürnberger Stadtwappen.<sup>299</sup> Das Reichswappen hat als Schildfigur den zweiköpfigen deutschen Reichsadler, dessen gekrönte Köpfe Glorienscheine umgeben. Auf der Brust hat er ein gespaltenes Herzschildchen mit der österreichischen Binde auf der heraldisch rechten Seite und den burgundischen Schrägbalken auf der anderen Seite. Über dem Schild befindet sich die Kaiserkrone. Das heraldisch rechte Stadtwappen enthält den gekrönten Jungfrauenadler und das andere in gespaltenem Feld einen halben Adler am Spalt auf der heraldisch rechten Seite und links eine sechsmalige Schrägrechtsteilung.<sup>300</sup>

Laut Grenser<sup>301</sup> ist den Nürnberger Wappen der Reichsadler beigegeben als Zeichen der Reichsunmittelbarkeit Nürnbergs. Der Jungfrauenadler ist das Wappen des Nürnberger Schlosses, so Grenser, und das andere ist das eigentliche Stadtwappen, welches auch allein dargestellt werden kann. Neubecker weist darauf hin, daß die Art der Zusammenstellung der Schilde der Kombination von Ehwappen entspricht, indem man sie sich zugeneigt nebeneinander darstellt, „(...) und da, wo bei den Allianzwappen der Helm zu stehen pflegt, (findet man) das Kaiser- und Reichswappen, letzteres teils mit, teils ohne Kaiserkrone über dem Schilde. Ob nun diese Zusammenstellung der städtischen Wappen auf die in Nürnberg bevorzugte Art, Ehwappen zu gruppieren, eingewirkt hat, oder umgekehrt, kann hier – als ungeklärt – unerörtert bleiben.“<sup>302</sup>

Der Jungfrauenadler war wenige Jahrzehnte zuvor noch als Königskopfadler erschienen<sup>303</sup>. Laut Schaffer<sup>304</sup> verlor Nürnberg im Jahr 1440 ein Sekretsiegel mit dem Königskopfadler darauf. Das neue Siegel mußte geändert werden. Warum ausgerechnet eine Jungfrau mit dem Adler kombiniert wurde, und zwar dergestalt, daß der Vogel nicht nur einen Frauenkopf, sondern auch Brüste und einen Bauchnabel hat, dafür gibt es verschiedene Er-

<sup>296</sup>Flehsig (siehe Anm. 108), Bd. 1, S. 327.

<sup>297</sup>Retberg (siehe Anm. 131), S. 115.

<sup>298</sup>Die Tietzes (siehe Anm. 88, Bd. 2, S. 142) z.B. nennen es das Titelblatt der 1. Ausgabe und Schultheiß (siehe Anm. 30, S. 248) schreibt, die 3. Ausgabe sei 1521 erschienen; bei Meder findet sich die klarste Übersicht der Ausgaben und ihrer Erscheinungsjahre, aber leider keine Angaben über die Stellung dieses Holzschnitts im jeweiligen Buch.

<sup>299</sup>Neubecker (siehe Anm. 6, S. 216) weist darauf hin, daß es ungewöhnlich ist, daß eine Stadt zwei Wappen hat.

<sup>300</sup>Farben: Doppenköpfiger Reichsadler: Schwarz auf goldenem Feld, Brustschild, österr. Binde: Rot und silber, burgundische Schrägbalken: Gold und blau; Jungfrauenadler: Gold auf blauem Feld; gespaltenes Schild, halber Adler: Schwarz auf goldenem Feld, Schrägrechtsteilung: Rot und silber; vgl. Grenser (siehe Anm. 3), S. 121 u. 86.

<sup>301</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 121.

<sup>302</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 216; vgl. hierzu die Ehwappen Pirckheimers und seiner Frau in Abb. 5.

<sup>303</sup>Vgl. Wolgemuts Titelholzschnitt des Nürnberger Gesetzbuches von 1484 (Abb. 28 und S. 57).

<sup>304</sup>Schaffer, Reinhold: Die Siegel und Wappen der Reichsstadt Nürnberg. In: Zs. f. bayerische Landesgeschichte 10, München 1937, S. 181.

klärungen, zum Beispiel eine wissenschaftliche bzw. astrologische von Celtis und Pirckheimer: Nürnberg stehe im Sternbild der Jungfrau.<sup>305</sup> Ferner erwähnt Schaffer<sup>306</sup>, daß der gespaltene Schild eine Vereinigung zweier Wappen darstelle: „(...) des im dreizehnten Jahrhundert beschriebenen Nürnberger Schildes und des seit Otto III. sich entwickelnden Reichsadlers.“ Der Adler erhielt die heraldisch höherwertige rechte Seite. Laut Schaffer zeigt der alte Nürnberger Schild mit der rot-silbernen Schrägteilung die alten Reichsfarben, was jedoch nicht nur ein Zeichen Nürnbergs ist, sondern auch anderer Reichsbesitzungen.

Im Zentrum der von einer Linie umrandeten Darstellung steht die Kaiserkrone in stattlicher Größe. Sie ist von einer Art Glorie umgeben, die von hellen Wolken gebildet wird. Von dort aus erstreckt sich nach links und rechts ein gekräuselter Wolkensaum bis zu den Bildrändern, der die Darstellung in zwei Teile gliedert: Den unteren mit den drei Schilden und zwei stehenden männlichen bekleideten Engeln, welche die Krone und die Stadtwappen halten. Im oberen Bereich sitzen zwei geflügelte weibliche allegorisierte Figuren. Die heraldisch rechte ist bekrönt und trägt ein Schwert und eine Waage. Es ist die Titelfigur Justitia bzw. Gerechtigkeit, denn oben befindet sich ein Täfelchen mit dem dreizeiligen Inhalt ‚SANCTA / IVSTICIA / .1521.‘. Die andere bekränzte Figur leert einen Geldsack über der Krone aus. Aus ihrem Gewand lodern Flammen, die aus der Herzgegend kommen.

Es gibt fünf Schwerpunkte in der Darstellung: Die vier geflügelten Figuren, in jeder Ecke eine. Sie sind etwa gleich groß und füllen fast schon das Format. Die Mitte wird vom kaiserlichen Schild und der Kaiserkrone beherrscht, wovon letztere noch mehr als Blickfang dient. Da die Massen gleichmäßig verteilt sind, ist nicht viel vom dunklen Hintergrund, der mit einer Kreuzschraffur gefüllt ist, zu sehen. Dennoch betont er mit seiner Dunkelheit die hellen Wolken im Zentrum und den plastischen Faltenwurf der Gewänder, auf denen schlaglichtartig größere Partien hell hervorscheinen. Es gibt eine undefinierte Lichtquelle rechts oben.

Die männlichen schildhaltenden Engel stehen frontal und achsensymmetrisch zueinander in ausgreifender Schrittstellung dicht über dem unteren Bildrand. Ihr Körpergewicht verlagern sie jeweils nach außen, so daß ihr inneres Bein mit der Körperachse eine Diagonale bildet. Zwischen ihren Hüften steckt fast wie ein Keil der kaiserliche Schild, laut Grenser<sup>307</sup> ein ge-

<sup>305</sup>Vgl. Schaffer (siehe Anm. 304), S. 192; laut Schaffer gab der Jungfrauenadler auch Anlaß zu Witzen, so heißt es z.B. bei Celtis: „(...) die Stadt führe deshalb den Jungfrauenadler im Wappen, weil alle Nürnberger Männer unter dem Pantoffel stünden.“ Geschichtskundige hingegen meinten, Nürnberg sei nie von Feinden erobert worden, also blieb die Stadt ‚jungfräulich und unversehrt‘. Dichtern zufolge sahen die Pegnitzschäfer im Jungfrauenadler die Nymphe Norimberga. Bei Gründel (siehe Anm. 151, S. 32) heißt es, daß im Jungfrauenadler die Treue und Hingebung einer Jungfrau mit der siegenden Kraft und Weisheit des Adlers vereint sei. Gebräuchlich ist auch der Name **Harpyie**, der laut Neubecker (siehe Anm. 6, S. 216) unter Humanisteneinfluß entstand. Schaffer (siehe Anm. 304, S. 193f.) zufolge führten viele Mißverständnisse zur Bezeichnung ‚Harpyie‘.

Über die Herkunft des Königskopfadlers weiß man mehr: Der Vogelrumpf stammt vom Reichsadler, so Schaffer (siehe Anm. 304, S. 191), und das gekrönte Königshaupt vom Königssiegel Friedrichs II. am Freiheitsbrief von 1219, der Nürnberg Reichsfreiheit zusicherte.

<sup>306</sup>Schaffer (siehe Anm. 304), S. 194.

<sup>307</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 121.



schweifiger deutscher Schild, der achsensymmetrisch ist und auf jeder Seite eine Innenwölbung hat, die von der ehemaligen Speerruhe stammt. Mit dem jeweils inneren Arm stemmen die Engel die große Kaiserkrone, die unmittelbar über dem Schild steht, empor. Mit ihrer anderen Hand ergreifen sie die kleineren Tartschen mit den Stadtwappen an der nach oben zeigenden Spitze und halten sie vor ihren Unterkörper. Die Blicke der Engel sind auf die Krone gerichtet.

Über den Stadtwappen steht dominierend der Kaiser, vertreten durch den Doppeladler und seine Krone. Darüber schwebt quasi im Himmel die Tugend der Gerechtigkeit, schließlich handelt es sich auch um die Illustration eines Gesetzbuches. Die Justitia blickt nach oben, möglicherweise weil sie für die himmlische Gerechtigkeit steht und daher ihre Aufmerksamkeit der überirdischen Instanz zuwendet.<sup>308</sup> Die beiden weiblichen Figuren sitzen im Dreiviertelprofil einander zugewandt. Die Allegorie mit dem Geldsack verkörpert laut Thausing die ‚Abundantia‘ bzw. den Überfluß, oder, laut Tietzes, die Freigebigkeit<sup>309</sup>. Mit ihrem brennenden Herzen steht sie möglicherweise auch für die Caritas, das heißt die ‚Liebe von und zu Gott‘<sup>310</sup>. Ihr Blick ist im Gegensatz zu dem der Justitia nach unten gerichtet, entweder auf ihr brennendes Herz oder auf die Krone, die sie mit Geldstücken beregnen läßt. Die engelhaften allegorisierenden Figuren stellen durch ihre unterschiedlichen Blickrichtungen und den Geldregen eine Verbindung her zwischen der göttlichen Sphäre, der sie angesichts des Wolkenbands selbst zugehören, und dem darunterliegenden Kaiserreich, vertreten durch Wappen und die Krone. Schultheiß äußert sich zum rechten Engel: „(...) mit der rechten Hand leert er einen Geldbeutel aus, dessen Münzen auf die durch eine Wolke verdeckte Waagschale fallen müssen. Nach Elisabeth Pfeiffer bedeutet dies eine Bestechung, da die Justitia, die mit manierter und schamhafter Miene zur Seite blickt, den Waagbalken so auf ihr Knie aufsitzen läßt, daß es kein richtiges Auspendeln der Waage geben kann (...). Damit könnte die rechte Figur als Gegensatz zur Gerechtigkeit angesprochen werden.“<sup>311</sup> Diese These ist problematisch, denn bei genauem Hinsehen stellt man fest, daß der Waagbalken nirgendwo aufsitzt. Und wenn, dann wäre die Waage deutlich hinter den herabfallenden Geldstücken, weil besagtes Knie hinter der Hand mit dem Geldsack ist. Die Geldstücke fallen also nicht in die Waagschale (die nicht in der Wolke versteckt, sondern dahinter ist), sondern davor und außerdem knapp daneben. Sie fallen auf die Kaiserkrone. Das Wegsehen bzw. Hochsehen der Justitia läßt sich, wie schon erwähnt, durch ihre Verbindung zur göttlichen Instanz erklären. Es scheint so, als wollte der Künstler das Waagen-Symbol der Gerechtigkeit und das ebenfalls

<sup>308</sup>Es gibt einen Unterschied zwischen der göttlichen und der irdischen Gerechtigkeit. Die Allegorie der göttlichen trägt im Gegensatz zur irdischen keine Augenbinde und ist meist geflügelt. Sie ist ein Hinweis auf die Gerechtigkeit Gottes (vgl. Lexikon der Christlichen Ikonographie (Hrsg.: Kirschbaum, E. u.a.), Bd. 2, Sp. 469).

<sup>309</sup>Thausing (siehe Anm. 172), Bd. 2, S. 219 u. Tietzes (siehe Anm. 88), Bd. 2, S. 142.

<sup>310</sup>Ihr Attribut ist eine Flamme bzw. Flammen oder ein brennendes Herz, das sie für gewöhnlich in der Hand hält. Sie ist unterschieden von der Caritas, welche die Liebe zum Nächsten verkörpert und andere Attribute hat (vgl. LCI (siehe Anm. 308, Bd. 1, Sp. 349f. u. 352). Justitia und Caritas wurden oft zusammen dargestellt (vgl. LCI, Bd. 2, Sp. 470).

<sup>311</sup>Schultheiß (siehe Anm. 30), S. 248.

positive Zeichen des Überflusses, mit dem das Kaiserreich „gesegnet“ ist, möglichst nahe mit dem Kaiser bzw. seiner Krone in Verbindung bringen.

Die Komposition dieser Darstellung ist ruhig und ausgeglichen, dennoch bringt der Künstler eine gewisse Spannung und Dynamik hinein, indem er zum Beispiel das Licht sehr stark einsetzt, so daß einzelne Partien schlaglichtartig aufleuchten. Auch die männlichen Engel tragen zur Dynamik bei, weil sie äußerst engagiert, mit angespanntem Blick und mit ganzem Körpereinsatz die schwere Krone hochstemmen. Den Eindruck verstärkend flattert ihr Gewandsaum in heftiger Bewegung, einer formalen Korrespondenz zu dem gekräuselten Wolksaum.

Als siebenunddreißig Jahre zuvor im Jahr 1484 das Gesetzbuch der Stadt Nürnberg herauskam, war es **Michael Wolgemut**, Dürers Lehrmeister, der den Titelholzschnitt anfertigte (Abb. 28).<sup>312</sup> Die Wappendreiheit ist die gleiche bis auf geringe Unterschiede: Der halbe Adler am Spalt ist nimbiert, der doppelköpfige Reichsadler hat kein Brustschildchen und statt des Jungfrauenadlers erscheint hier noch der Königskopfadler. Auch hier steht die Kaiserkrone über dem kaiserlichen Wappenschild. Anstelle der Engel bzw. Personifikationen sind es hier zwei Heilige, die mit den Wappen dargestellt sind: Auf der heraldisch rechten Seite steht der Hl. Sebald auf einem Podest mit einer schmalen Säule darunter und links der Hl. Lorenz. Es sind die Patrone der beiden wichtigsten Kirchen in Nürnberg. Am oberen Bildrand befindet sich maßwerkartiger Zierat. Laut Veit<sup>313</sup> ist dies der erste Holzschnitt mit der Wappendreiheit Nürnbergs. Diese ältere Darstellung ist sehr viel ruhiger, unbewegter und weniger naturgetreu. Letzteres trifft zum Beispiel für die heraldischen Adler zu, die viel stilisierter sind. Die Heiligen, die in den zwei oberen Bilddritteln unter dem Maßwerk stehen, wirken wie Portalfiguren. Selbst die Wappenschilde sind anders gestaltet: Sie unterscheiden sich nicht voneinander, auch nicht in der Größe. Es sind symmetrische Halbrundschilde ohne Speerruhe und jeder ist senkrecht gestellt.

Der Künstler, welcher den späteren Titelholzschnitt von 1521 (Abb. 27) gemacht hat, dynamisierte die Motive, sogar die leblosen Schilde. Das fällt besonders bei der vergleichenden Betrachtung mit der Vorgängerlösung auf. Während bei Wolgemut die Wappen und Heiligen wie eine Bestandsaufnahme fast beziehungslos zueinander in das Blatt verteilt sind, verknüpft der jüngere Künstler die Motive miteinander. Die Schilde und die Krone werden passive Teilnehmer verschiedener Aktionen: Des engagierten Festhaltens der Engel und der herabfallenden Geldstücke. „Dürer hat nun diese Gruppierung säkularisiert und weist dafür stärker auf den juristischen Inhalt des Werkes hin“, so Schultheiß<sup>314</sup>.

<sup>312</sup>Reformation der Stadt Nürnberg, gedruckt bei Anton Koberger in Nürnberg; es gibt laut Veit (Dürer-Katalog, siehe Anm. 71, S. 131) auch kolorierte Exemplare dieses Holzschnitts.

<sup>313</sup>Veit, ebd.

<sup>314</sup>Schultheiß (siehe Anm. 30), S. 248.

Was die Zuschreibung betrifft, sind sich die Autoren nicht einig. Retberg, Röttinger und Grenser<sup>315</sup> sind der Meinung, der Holzschnitt aus dem Jahr 1521 stamme nicht von Dürer. Ein Grund dafür ist, daß der Künstler zum Zeitpunkt, als das Gesetzbuch erschien, nicht in Nürnberg, sondern auf Reisen war. Retberg hält die weiblichen Figuren oben für maniert gezeichnet und glaubt daher, der Künstler sei Georg Pencz. Die Justitia hat jedoch eine gewisse Ähnlichkeit mit der jungen Frau in Dürers Eisenradierung ‚Entführung auf dem Einhorn‘ (B. 72). Kurth, Schultheiß, Tietzes, Flechsig, Mende, Veit und Dornik-Eger<sup>316</sup> plädieren für Dürers Autorschaft. „Die Verwendung eines Holzstocks, der vor der Reise fertig war, wird (...) nicht ausgeschlossen“, merkt Kurth an, um den einen Einwand zu entkräften. Die Tietzes vermuten, daß Dürer eine Vorzeichnung in Nürnberg ließ. Dem Erscheinen des Gesetzbuches ging sicherlich eine längere Planung und Bearbeitung voran, so daß die Monate, die der Künstler verreist war, seine Autorschaft für den Titelholzschnitt nicht widerlegen. Daß kein Monogramm darauf ist, erklären Flechsig und Schultheiß damit, daß dies bei bestellten Arbeiten nie der Fall ist.

Es gibt von Dürers Hand eine Zeichnung mit einem Jünglingshaupt (W. 849). Auf der Rückseite steht eine handschriftliche Beschreibung, die von Rupprich, den Tietzes, Panofsky und Strauss<sup>317</sup> mit dem Wappenholzschnitt in Verbindung gebracht wird:

*Die 3 kindle zw der rechten handt.  
Das erst ein hawffen oder sack mitt goldt.  
Das ander ein hertz mit einem schwert.  
Das dritt gleich eim knopff oder knoden, darawff  
ein flam feuer.  
Zw der glincken seitten  
das erst gleich ein quadranten.  
Das ander gleich die tafel der gesetz.  
das.<sup>318</sup>*

Ein Sack mit Gold, ein (flammendes) Herz, ein Schwert, eine Feuerflamme und das Gesetz bzw. das Täfelchen mit ‚Sancta Justitia‘ – all dies kommt in dem Holzschnitt vor, wenn auch in anderer Zusammenstellung als in der Beschreibung. Möglicherweise stellt diese eine erste Ideensammlung Dürers für die Illustration dar. Die Bewegung der schildhaltenden Engel unten, ihr gekräuselter Gewandsaum, das ebenfalls gekräuselte Wolkenband und die Hell-Dunkel-Kontraste auf den Gewändern sprechen für Dürers Autorschaft. Das gleiche gilt für die dunkle Gestaltung des Hintergrunds, welche er zu dieser Zeit schätzte und auch bei

<sup>315</sup>Retberg (siehe Anm. 131), S. 115, Röttinger (erwähnt bei Kurth, siehe Anm. 71, S. 41) u. Grenser (siehe Anm. 3), S. 86 u. 121; Retberg schreibt das Blatt Georg Pencz zu, Grenser Schülern oder Werkstattmitarbeitern Dürers.

<sup>316</sup>Kurth (siehe Anm. 71), S. 41, Schultheiß (siehe Anm. 30), S. 248, Tietzes (siehe Anm. 88), Bd. 2, S. 142, Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 1, S. 327, Mende (siehe Anm. 213), S. 51, Veit (Dürer-Katalog, siehe Anm. 71), S. 232 u. Dornik-Eger (siehe Anm. 187), S. 47.

<sup>317</sup>Rupprich (siehe Anm. 221), Bd. 1, S. 212, Tietzes (erwähnt bei Winkler, siehe Anm. 111, Bd. 4, Taf. XIV), Panofsky (siehe Anm. 154), Bd. 2, S. 45 u. Strauss (siehe Anm. 118), Bd. 10.2, S. 439.

<sup>318</sup>Abb. bei Winkler (ebd.), Bd. 4, Taf. XIV unten.

Tschertes (Abb. 30) und seinem eigenen Wappen (Abb. 34) als Mittel einsetzte, die mit Licht beschienenen Stellen optisch wirkungsvoll darzustellen.

### Johann Tscherte

Der im folgenden besprochene Holzschnitt stellt das Wappen von Johann Tscherte<sup>319</sup> dar (Abb. 30). Tscherte wurde im Jahr 1480 zu Brünn geboren. 1509 siedelte der Architekt nach Wien über, wo er 1528 kaiserlicher Baumeister wurde. Er starb im Jahr 1552<sup>320</sup>. Berlepsch<sup>321</sup> weist darauf hin, daß Tscherte auch Mathematiker war. Dornik-Eger<sup>322</sup> erwähnt, daß der kaiserliche Baumeister zur Zeit der Türkengefahr die Befestigungsarbeiten der Stadt leitete. Mit seinem Wissen beriet er Albrecht Dürer für dessen Befestigungslehre.

Der Schild zeigt einen hornblasenden alten wilden Mann mit Bocksfüßen, der mit seinen beiden aneinandergebundenen Hunden nach heraldisch rechts einer abnehmenden Mondsichel im oberen Schildeck zuläuft. Auf dem Stechhelm wiederholt sich die Schildfigur des hornblasenden Mannes, dessen wachsender Rumpf zwischen zwei Hörnern mit trichterförmigen Enden plaziert ist. Das Seil, welches das Handgelenk des nach hinten gehaltenen linken Arms umschlingt, flattert leer, also ohne die Hunde, nach vorne. Um das Halsstück des Helms ist eine schlichte Kette gelegt.<sup>323</sup> Über der Helmzier befindet sich eine Devise:

„SOLI DEO GLORIA“, zu deutsch: ‚Gott allein die Ehre‘<sup>324</sup>.

Das hochformatige Blatt ist von einer kräftigen Linie umrahmt. Das Vollwappen steht auf einem schmalen Untergrund, der zu den Seiten hin zu je einem Sockel erhöht ist. Auf dessen oberer Platte steht je ein Henkeltopf, aus dem Weinreben emporwachsen. Die beiden die untere Hälfte des Schildes flankierenden Gefäße sind zu ungefähr einem Drittel von den seitlichen Bildrändern abgeschnitten. Die hinaufwachsenden umeinander verschlungenen Rebstämme verbreitern bzw. verzweigen sich ab ca. zwei Dritteln der Bildhöhe und bilden einen runden Bogen mit Astwerk. Vor dessen Scheitel befindet sich eine breite Kartusche, deren Höhe den Platz zwischen der Helmzier und dem oberen Bildrand einnimmt. Ihre umgeschlagene Oberkante endet in blattähnlichen Formen. An den Seiten ist die Kartuschen zu Spitzen ausgezogen, deren Enden sich zu Voluten eindrehen. Das mit einigen Linien profilierte Beschriftungsfeld darin enthält in Majuskeln die Devise „SOLI DEO GLORIA“. Die Bogenzwickel enthalten Weinlaub und Trauben und oben je einen kleinen Vogel, der sich der Kartusche zuwendet.

Der Faustregel Folge leistend steht im Zentrum der Darstellung der Helm. Es ist ein nach heraldisch rechts gewandter bürgerlicher Stechhelm im Dreiviertelprofil, der den in die

<sup>319</sup>Auch Johannes oder Hans Tschertte genannt.

<sup>320</sup>Vgl. Dürer-Katalog (siehe Anm. 71), S. 412.

<sup>321</sup>Berlepsch, G. von: Nachtrag zu Wussin (siehe Anm. 7). In: Archiv f. d. zeichnenden Künste. 11, Leipzig 1865, S. 79.

<sup>322</sup>Dornik-Eger (siehe Anm. 187), S. 47.

<sup>323</sup>Kein Autor geht auf diese Kette ein, wahrscheinlich weil niemand sie als ein gängiges Würdezeichen wiedererkennt.

<sup>324</sup>Vgl. Dielitz (siehe Anm. 275), S. 304.

gleiche Richtung geneigten tartschenförmigen Halbrundschild bekrönt. Die Speerruhe befindet sich ebenfalls auf dieser Seite. Der bocksfüßige wilde Mann läuft mit wehenden Haaren, ihm voraus seine beiden Hunde, die mit einem Seil aneinander und an das linke Handgelenk des Mannes geknotet sind. Die Hunde gleichen sich nahezu völlig in ihrer springenden Laufhaltung und sind knapp übereinander positioniert. Die Strichlagen auf ihren Körpern, die das Fell andeuten, erinnern an die des Staiber-Hunds (vgl. Abb. 22). Der wilde Mann mit dem greisenhaften Gesicht ist trotz der Kleinheit der Darstellung im Schild sehr detailliert wiedergegeben. Sein Fell ist nur angedeutet, doch seine Muskeln sind differenziert gestaltet und plastisch betont. Sein Horn in das er bläst, hält der Wilde genau in die Richtung der Mondsichel, die ein Mondgesicht im Profil enthält, welches das Horn unfreundlich anblickt. Der obere Bereich des Schildfelds ist mit einer waagrechten Schraffur versehen, die der Neigung des Schilds und dem leichten Schwung seiner Oberkante folgt. Der übrige Hintergrund der Schildfläche ist ungestaltet, abgesehen von den schraffierten Schatten, welche die Hunde und den Wilden begleiten.

Der Männerrumpf auf dem Helm, im Dreiviertelprofil nach heraldisch rechts gewandt, ist noch detaillierter dargestellt als der im Schild, was durch seine größeren Ausmaße zu bewerkstelligen ist. Die das Fell andeutende Strichführung ist dichter und die Muskeln wirken plastisch durch aufgesetzte Lichtakzente. Der volle Bart und das lange nach hinten flatternde Haupthaar setzt sich aus vielen kleinen lockigen Strähnen zusammen. Das Gesicht ist mit wenigen charakterisierenden Strichen als alt gekennzeichnet, zum Beispiel mit den Falten und der langen Nase. Die Hörner<sup>325</sup> enthalten der Form angepaßten geschwungene Schraffurlinien mit Aussparungen als Lichtakzenten, welche die Plastizität dieses Kleinods sichtbar machen, ebenso wie die Hörner auf dem Helm des Staiber-Wappens (siehe Abb. 22).

Die Anordnung der geblatteten Helmdecken ist der Neigung des Schildes angepaßt. Auf der linken Seite teilen sich zwei der Stoffbahnen voneinander – die eine schwingt nach oben, die andere nach unten – fast so, als würde die Rollbewegung des halbrunden Schildes einen Wind erzeugen, welcher die Helmdecken auseinanderbläst. Auf der anderen Seite weht das Material der Richtung entsprechend leicht nach hinten. Diese dynamisierten Helmdecken zeichnen sich durch ein dichtes, kompliziert verschlungenes Formengefüge aus. Ausgenommen die geblatteten Endstücke folgen parallele Schraffurlinien den mannigfaltigen Kurven.

Der Hintergrund ist von einer dichten dunklen Kreuzschraffur ausgefüllt, die lediglich auf der rechten Seite neben der Helmzier in eine schwächere waagrechte Linierung übergeht. Darin ist schemenhaft ein Stück mit hellem Rand und leicht versetzter waagrechtlicher Schraffur eingefügt. Möglicherweise wollte der Künstler Albrecht Dürer einen Nachthimmel darstellen, denn im Schild befindet sich schließlich ein Mond. Mit dem schemenhaften Gebilde rechts oben

<sup>325</sup>Zu dieser speziellen Hörnerform mit den Trichterenden siehe S. 42; laut Höfler ist nicht bekannt, was sie darstellen; das Blashorn des wilden Mannes in der Helmzier ähnelt den Helmhörnern, wenn man das Mundstück als die trichterförmige Öffnung betrachtet; daß Blashörner wie Tierhörner am Helm befestigt sind, ist jedoch wenig wahrscheinlich; daher trägt diese Ähnlichkeit mit dem Mundstück wohl nicht zur Identifizierung dieser hornähnlichen Gebilde bei.

könnte eine Wolke gemeint sein, durch die ein wenig Licht durchbricht, vielleicht Mondlicht. In dieser Darstellung ist auffällig wenig vom weißen Hintergrund zu sehen. Nur in der Kartusche, im Schild, auf den bauchigen Gefäßkörpern und auf der schmalen Standfläche ganz unten sind etwas größere Partien ungestaltet gelassen.

Die zwei Enden des Seils, welches das Handgelenk und den Leib des wilden Mannes auf dem Helm umwindet, wehen leer, das heißt ohne die Hunde, im linken Bildbereich und lockern an dieser Stelle die Fläche des verdunkelten Hintergrunds auf. Die Seilstücke bilden dekorative rankenartige Kurven, wie die Quastenschnur im Stabius-Wappen mit dem Lorbeerkranz (siehe Abb. 14) und die Schnüre in der zweiten Fassung des Staiber-Wappens (siehe Abb. 23). Das geschwungene Seil nimmt hier das Formenspiel der Weinranken und der Helmdecken auf. Im Gegensatz zu den Schnüren in den anderen Holzschnitten hängen die Seilenden im vorliegenden Blatt nicht herunter, sondern fliegen waagrecht nach vorn in die Blickrichtung des wilden Mannes, was den physikalischen Gesetzen widerspricht. Es gibt auch keinen Wind, der sie von hinten vorweht, da die Haare des Wilden in entgegengesetzter Richtung flattern. Dieses Vorfliegen des Seils ist begründet durch die nichtvorhandenen Hunde, die sich gerade eben losgerissen haben müssen. Es scheint so, als hätten die Hunde auch den Schild in den Schwung nach vorne versetzt, der sichtbar ist durch die auseinanderwehenden Helmdecken auf der linken Seite. Somit hat Dürer ein temporäres Moment in die Wappendarstellung gebracht, indem er einen Moment festhielt, den kurzen Moment, nachdem die Hunde sich dem Seil entrissen haben. In der an sich unbelebten heraldischen Kunst ist dies ungewöhnlich. „So gewinnt man den Eindruck, daß Albrecht Dürer an Wappen mit bewegtem Inhalt mehr Freude empfand als an Motiven, die man heute für heraldischer hält. Hierfür ist das Wappen des Johannes Tscherte ein gutes Beispiel“, so Neubecker<sup>326</sup>.

Auf dem Henkeltopf rechts unten befindet sich ein Dürer-Monogramm, das laut Thausing und Flechsig<sup>327</sup> von fremder Hand eingefügt ist. Dennoch bezweifelt niemand, daß dieser Wappenholzschnitt von Albrecht Dürer stammt. Die Bewegtheit, die Handschrift der Helmdecken, die Strichführung im Fell der Hunde, etc. sind gute Indizien. ‚Befremdlich‘ erscheint Flechsig außer dem Monogramm nur die Kartusche, von der er annimmt, sie sei ebenfalls von fremder Hand eingesetzt<sup>328</sup>. Doch sowohl Hausmann als auch Meder<sup>329</sup> kennen keine Drucke dieses Tscherte-Wappens ohne das Monogramm oder die Kartusche, obgleich sich alte Exemplare erhalten haben.

„Die Linienführung der Akanthus-Ornamentik (der Helmdecken, d. Verf.) weist Verbindungen zu jener des Stabius-Wappens auf“, so Dornik-Eger<sup>330</sup>. Diese Verbindung besteht

<sup>326</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 201.

<sup>327</sup>Thausing (siehe Anm. 172), Bd. 2, S. 125 u. Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 1, S. 330.

<sup>328</sup>Flechsig, ebd.

<sup>329</sup>Hausmann (siehe Anm. 204), S. 93 u. Meder (siehe Anm. 66), S. 268.

<sup>330</sup>Dornik-Eger (siehe Anm. 187), S. 47.

auch beispielsweise zum Behaim-Wappen. Die Ähnlichkeit zu den Helmdecken des Stabius-Wappens (siehe Abb. 14) besteht vor allem in ihrer Dichte und Geschlossenheit. Zu Dürers Autorschaft bemerkt Neubecker, daß der Helm auf die viel früher entstandene **Helmstudie** (Abb. 11) des Künstlers zurückgreift: „Auffälligerweise sind die drei Löcher zum Durchziehen von Befestigungsriemen an der Brustplatte des Helmes getreulich übernommen beim (...) Wappen des Johann Tscherte. Man kann das Vorhandensein dieser drei Löcher bei Dürers Stechhelmen im Dreiviertelprofil fast als kennzeichnend für seine Urheberschaft ansehen.“<sup>331</sup> Ganz ‚getreulich‘ wurden die Löcher nicht übernommen, denn sie liegen im Tscherte-Wappenholzschnitt enger beieinander und sind andersherum angeordnet. Dennoch ähneln sich die Helme sehr, wenn auch nicht in allen Details. Ungefähr zwanzig Jahre später skizziert Dürer nochmals einen Helm (Abb. 31)<sup>332</sup>, der möglicherweise mit dem in Tschertes Wappenholzschnitt zusammenhängt, wie Neubecker<sup>333</sup> anmerkt. Es handelt sich um eine flüchtige Helmzeichnung, und die Perspektive stimmt fast genau mit dem Helm im Holzschnitt überein. Das Blatt ist nicht datiert. Die Tietzes und Winkler nehmen an, es sei um 1514/15 gezeichnet worden, Flehsig datiert es um 1519/20<sup>334</sup>. Dieser Helm erinnert noch stark an den im Dreiviertelprofil in dem viel früher entstandenen Studienblatt.

Früher wußten die Forscher nicht, wessen Wappen Dürer hier dargestellt hat, bis Wussin im Jahr 1864<sup>335</sup> seine Entdeckung bekanntgab: In einer von Wussin ersteigerten Doublette eines Buchs aus dem Jahr 1512, welches einst einem „ARCHITECT 1535“ gehörte, wie es auf dem Vorderdeckel steht, befindet sich auf der Innenseite dieses Buchdeckels eine Tintenzeichnung: Das Wappen mit dem wilden Mann bzw. wilden Jäger, wie es bislang bezeichnet wurde. Abgesehen von der anderen Schildform und sonstigen in der Heraldik zulässigen Abweichungen, erkannte Wussin das Wappen wieder als das gleiche bei Dürer. Unter der Zeichnung steht geschrieben:

„Joannis quaquam sint pulchra insignia Tschertte  
Vir tamen Ingenii est clarior ille bonis“.

Darunter befinden sich die Buchstaben „C.M.O.“, wahrscheinlich das Künstlermonogramm, und zuunterst die Jahreszahl 1536 in lateinischen Buchstaben. Somit war der Name des Wappen-Inhabers bekannt. Wussin weist darauf hin, daß es sich um ein redendes Wappen handelt, da das böhmische Wort čert bzw. tschert Teufel, Pan, Satyr oder Waldgott bedeutet. Das ist die Heroldsfigur im Tscherte-Wappen. Grenser<sup>336</sup> folgert daraus, daß die Familie des Architekten aus Böhmen stammt.

<sup>331</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 196f.

<sup>332</sup>Auf der Rückseite einer Zeichnung, die sich in London im Britischen Museum befindet; neben dem Helm sind noch drei Köpfe hinskizziert, darüber eine Bewegungsstudie; Slg. Sloane, W. 654/55.

<sup>333</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 196.

<sup>334</sup>Erwähnt bei Rupprich (siehe Anm. 221), Bd. 3, S. 159.

<sup>335</sup>Wussin (siehe Anm. 7), S. 369-371.

<sup>336</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 119.

Viele Forscher datieren das Blatt um 1521, wahrscheinlich weil Dürer in den Jahren 1520 und 1521 die meisten Wappenholzschnitte schuf. Flechsig äußert sich hierzu: „Das Wappen des Wiener Baumeisters Hans Tscherte kann nicht vor dem Jahre 1522 entstanden sein, weil Tscherte erst in diesem Jahre in freundschaftliche Beziehungen zu Dürer getreten ist.“<sup>337</sup> Der Architekt und der Künstler trafen sich zu dieser Zeit auf dem Nürnberger Reichstag. Pauli<sup>338</sup> datiert den Holzschnitt entsprechend in die Jahre 1522 bis 1528, denn auch ein späterer Entstehungszeitpunkt ist nicht auszuschließen. Stilistisch ist er jedoch Dürers eigenem Wappendruck von 1523 (Abb. 34) verwandt, daher ist eine Datierung um 1522/23 plausibel. Neubecker, Flechsig, Strauss und Donin<sup>339</sup> vertreten ebenfalls diese Meinung.

Weitestgehend einig sind sich die Kunstwissenschaftler darin, daß dieses Blatt für den Gebrauch als Exlibris gedacht war, da es ziemlich klein ist. Es ist nur geringfügig größer als die Bucheignerzeichen für Pirckheimer (siehe Graphik S. 114). Auch vom Gestalterischen her leuchtet dies ein, da der Betrachter beispielsweise die feinen Weinreben mit all ihren Trauben und sonstigen Details, auch den kleinen Vögeln darin, besser ansehen kann, wenn er das Blatt in einem Buch vor sich liegen hat, als wenn es irgendwo plakatartig angeschlagen wäre. Auch die anderen bekannten Darstellungen des Tscherte-Wappens treten in Exlibris-Funktion auf, so auch die bereits erwähnte von Wussin entdeckte Zeichnung, ein Holzschnitt von unbekannter Hand (Abb. 32)<sup>340</sup> und eine von Ilg<sup>341</sup> vorgestellte Zeichnung (Abb. 33), die mit der Jahreszahl 1519 versehen ist. Deren Künstler ‚CMO‘, offenbar derselbe wie bei Wussins Zeichnung, ließ sich eindeutig von Dürers ‚Totenkopfwappen‘ (Abb. 13) inspirieren. Wenn das Datum 1519 korrekt ist, dann widerlegt dies eine Vermutung Neubeckers: „Albrecht Dürer hat anscheinend kein Wappen neu entworfen, ausgenommen möglicherweise sein eigenes und das von Johannes Tscherte.“<sup>342</sup> Die Existenz der Zeichnung bei Ilg bedeutet wohl, daß es den Entwurf für Tschertes Wappen schon vor Dürers Holzschnitt gab.

<sup>337</sup>Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 1, S. 330.

<sup>338</sup>Pauli (siehe Anm. 10), S. 42.

<sup>339</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 196, Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 1, S. 330, Strauss (siehe Anm. 118), Bd. 10.2, S. 442 u. Donin (siehe Anm. 36), S. 18.

<sup>340</sup>In: Heinemann, O. (Hrsg.): Die Ex-Libris-Sammlung der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, Berlin 1895, Taf. 7; hierzu auch Berlepsch (siehe Anm. 321), S. 79.

<sup>341</sup>Ilg, Albert: Johannes Tscherte's Wappen. In: Die graphischen Künste. 1, Wien 1879, S. 74-76.

<sup>342</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 199.



### Dürers eigenes Wappen

Albrecht Dürer entwarf auch für sich selbst einen Wappenholzschnitt (Abb. 34). Das Blatt trägt sein Monogramm und die Jahreszahl 1523.

Der Schild enthält eine Tür (bzw. ein Tor) mit zwei geöffneten Türflügeln. Sie hat ein schräges Dach und steht auf einem getreppten Sockel, der sich wiederum über einem Dreieck erhebt. Der bewulstete Stechhelm hat als Kleinod einen bekleideten Mohren in Gestalt einer Mannpuppe, der einen spitzen Hut trägt. Dieser befindet sich zwischen einem geöffneten Flügel.<sup>343</sup>

Laut Veit<sup>344</sup> handelt es sich um ein redendes Wappen, da der Name Dürer früher auch manchmal ‚Thürer‘ lautete. „ ‚Thürer‘ ist der aus Ajtós Gebürtige“, so Veit, ein in das Deutsche übersetzter Herkunftsname. Denn der Name des ungarischen Dorfs Ajtós, aus dem die Familie von Dürers Vater stammt, ähnelt dem ungarischen Wort ‚ajtó‘, was auf deutsch ‚Tür‘ heißt. Ajtós liegt in der Nähe der Stadt Gyula. Die Herkunft der Familie Dürers ist bekannt durch des Künstlers Familienchronik, die er im Jahr 1524 niederschreibt. Er verwendet hierfür Schriften seines Vaters, die das Familienleben bis zum Jahr 1492 dokumentieren, und ergänzt die Chronik bis zum Jahr 1523.<sup>345</sup> Thausing<sup>346</sup> veröffentlichte Dürers Familienchronik in einer aktualisierten Sprache, was laut Neubecker<sup>347</sup> zu manchem Mißverständnis führte. So wählte Thausing zum Beispiel die Formulierung „seinem Geschlechte nach“, „wie sich Dürer, genau genommen, nicht einmal ausgedrückt hat“, so Neubecker<sup>348</sup>, als der Künstler die Herkunft seines Vaters aus Ungarn niederschrieb. Das Wort ‚Geschlecht‘ veranlaßte laut Neubecker<sup>349</sup> viele zu dem Glauben, daß die ungarische Familie adelig gewesen, also „zu Schild und Helm geboren“ sei, was Neubeckers Meinung zufolge nicht zutrifft, da mit ‚Geschlecht‘ eher der Mannesstamm gemeint war. Derartige Überlegungen knüpfen sich an die Frage, ob Dürers Wappen bereits von seinen ungarischen Vorfahren geführt wurde, oder ob es neueren Ursprungs ist. Neubecker<sup>350</sup> vermutet, daß der Künstler sein Vollwappen nach der Reise in die

<sup>343</sup>Farben: Rotes Schildfeld, grüner Dreieck, goldene Tür; Helmwulst und Helmdecken: Gold und rot; goldener Flügel; Mohr: Rot bekleidet, mit knöpfbarem goldenen Aufschlag, roter Spitzhut mit goldenem Stulp; vgl. Neubecker (siehe Anm. 6, S. 202); er entnimmt die Farben dem gemalten Ehwappen auf der Rückseite von Dürers Vaterportrait von 1490, die er für korrekt hält; das Wappen kam laut Neubecker (ebd., S. 204) von fremder Hand erst später hinzu;

Greiser (siehe Anm. 3, S. 119f.) gibt die Farben eines altkolorierten Holzschnitts mit Dürers Wappen an, die laut Neubecker (ebd., S. 202) unvollständig sind; Neubecker (ebd., S. 203) weist darauf hin, daß Dürers Wappenfarben häufig falsch angegeben wurden.

<sup>344</sup>In Kat. 1971 (siehe Anm. 71), S. 31f.

<sup>345</sup>Vgl. Veit, ebd. Dürers Familienchronik ist nur noch in einer Abschrift aus der 2. Hälfte des 17. Jh. vorhanden.

<sup>346</sup>Thausing, Moriz (Hrsg.: Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime, Wien 1872, S. 69ff.

Vielleicht orientierte sich Thausing in seiner Wortwahl nach Sandrart, der einst schon Dürers Familienchronik veröffentlichte: „Albrecht Dürer der ältere ist aus seinem Geschlecht geboren im Königreich zu Hungarn (...)“; Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie, Nürnberg 1675-1680 (neu gedruckt in Nördlingen, 1994), Bd. 1, 2. Teil, 3. Buch, 3. Kap., S. 226. Bei Rupprich (siehe Anm. 221, Bd. 1, S. 28): „auß seim geschlecht geboren“.

<sup>347</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 206.

<sup>348</sup>ebd., S. 204.

<sup>349</sup>ebd.

<sup>350</sup>ebd., S. 206.

Niederlande, also nach 1521 selbst entwarf und dabei den schon vorhandenen Schild mit der Tür zu einem vollständigen Wappen erweiterte. Eine Wappenverleihung durch den Kaiser ist unwahrscheinlich.

Daß es den Schild schon vor den zwanziger Jahren gab, beweist ein kleines Siegel, welches Dürer schon 1506 für seine Briefe aus Venedig an Pirckheimer verwendete. Darauf ist der Schild allein zu sehen (siehe Abb. 35u. S. 67). Dieses Siegel hat der Künstler möglicherweise von seinem Vater übernommen. „Albrecht Dürer d.Ä. könnte durchaus ein Siegel geführt haben. Hierzu war er jedenfalls als „Geschworener Meister“ der Nürnberger Goldschmiede seit 1472 qualifiziert. Und falls er ein Siegel geführt hat, würde dies auch ein Wappen enthalten haben können“, so Neubecker<sup>351</sup>. Ob Dürers Vater den Wappenschild wiederum von seinem Vater erbte oder ihn sich selbst zulegte ist nicht bekannt. In letzterem Fall „(...) dürfte er es (das Wappensiegel, d. Verf.) frühestens 1468 angenommen haben, als er in Nürnberg Meister und Bürger wurde und die Tochter eines bereits Wappen und Siegel führenden Goldschmieds ehelichte“, so Schultheiß<sup>352</sup>. Als Dürer d.J. im Jahr 1509 zum Genannten des größeren Rats ernannt wurde, brauchte er ein Siegel, weil er nun befugt war, durch Anhängen seines Siegels „(...) Urkunden von Privatpersonen über Rechtsgeschäfte zu beglaubigen“, wie Schultheiß erläutert<sup>353</sup>. Neubecker<sup>354</sup> vermutet, daß der Künstler hierfür das kleine von spätestens 1506 an benutzte Siegel gebrauchte, denn ein neues war zu diesem Zweck nicht nötig. Erst später legte er sich ein größeres zu (siehe S. 67).

Dürers hochformatiger Holzschnitt<sup>355</sup> (Abb. 34) zeigt sein Vollwappen in heraldisch linker Ausrichtung: Das gilt für den tartschenförmigen Halbrundschild, der seine Speerruhe und Neigung nach eben dieser Seite hat und für den Stechhelm mit dem Mohren, der im Profil zu sehen ist. Das Vollwappen wirkt so, als bewege es sich nach heraldisch links, weil der Schild in diese Richtung zu rollen scheint. Die Stellung des Helms mit der Mannpuppe und seiner leicht nach hinten geneigten Körperachse tritt dieser Rollbewegung stabilisierend entgegen. Über dem Kopf des Mohren befindet sich ein kleines, beidseitig eingerolltes Schriftband, welches zuoberst die Jahreszahl 1523 und darunter Dürers Künstlermonogramm enthält. Die Schriftrolle schließt oben mit dem Bildfeld ab. Darüber befindet sich noch ein weißer Streifen, in den lediglich vier Federspitzen der Helmzier-Flügel hineinragen. Die Darstellung ist in zwei etwa gleichgroße Hälften gegliedert: Die untere mit dem Schild, dem Helm und dessen Decken und die obere mit der Helmzier, beginnend mit dem Wulst. Trotz weich gestaltetem Übergang sind die beiden Bereiche klar voneinander abgegrenzt durch die seitliche Ausdehnung der Helmdecken, deren Stoffbahnen nirgends die Höhe des Helms überschreiten.

<sup>351</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 203f.

<sup>352</sup>Schultheiß (siehe Anm. 30), S. 239.

<sup>353</sup>ebd., S. 234f.

<sup>354</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 205.

<sup>355</sup>Laut Meder (siehe Anm. 66, S. 263) gibt es frühe gute, ganzrandige Drucke nur in Bremen, Hamburg und Nürnberg.

Der geneigte dreidimensional behandelte Schild zeigt die spitzbogige Tür darin ‚wie eine Werkzeichnung‘, so Neubecker<sup>356</sup>: Man sieht, aus welchem Material sie besteht – es sind zusammengenagelte Bretter. Nägel, Scharniere für die geöffneten Flügel, Einschnitte im Holz von der Säge, teils sogar die Holzmaserung – all dies ist sichtbar, trotz sparsamer Strichführung. Der getreppte Sockel allerdings besteht nur aus seinen Umrißlinien, ebenso der Dreiberg, abgesehen von ein paar kurvigen, wolkenartigen Schraffurlinien. Das Schildfeld, welches als Hintergrund für die Tür dient, enthält eine waagrechte Schraffierung, die sich zum linken Rand hin konzentriert und nach rechts ausdünnert. Sie bildet auch die Schatten rechts neben der Tür.

Der Helm, dessen Schulterausschnitt sich über die obere Schildkante wölbt, erinnert noch an die **Helmstudie** mit dem Helm in Profilansicht (Abb. 11), die ca. zwanzig Jahre zuvor entstanden ist. Neubecker<sup>357</sup> macht darauf aufmerksam, daß die drei Löcher für Befestigungsriemen auf der Brustplatte wieder getreulich übernommen wurden, daß der Helm allerdings in einigen Details vereinfacht wurde und somit ‚wappenmäßiger‘ erscheint. Wie das Schildfeld hat auch der Helm im vorliegenden Holzschnitt waagrechte Schraffurlinien mit einigen ausgesparten weißen Stellen darin, welche die glänzende Oberfläche des Metalls veranschaulichen. Der armlose Mohrenrumpf steht im Dreiviertelprofil, so daß seine unbedeckte Brust unter dem weiten Kragen seines Oberteils sichtbar ist. Wieder sind es waagrechte Linien, mit denen Dürer die Brust schraffiert und deren Muskeln andeutet. Das Gesicht des Mannes ist völlig im Profil dargestellt. Seine fremdländische Herkunft wird sichtbar durch den Ohrring und vor allem durch die breite Nase und die großen Lippen. Er trägt einen langen Spitzhut mit großem Stulp. Frontal gestellt sind die beiden ausladenden aufgefächerten Flügel, deren große Federn außen und die kleinen im Innern Stück für Stück sehr detailliert gezeichnet sind.

Die Helmdecken weisen starke Hell-Dunkel-Kontraste und großzügig geschwungene, ineinander verschlungene Bahnen auf. Ähnlich wie bei Tschertes Wappen (Abb. 30), nur in gemäßigterer Form, begleiten die Stoffbahnen die Bewegungsrichtung des Schildes, indem sie leicht in die Gegenrichtung wehen, das ist in diesem Fall heraldisch rechts. In diesem Holzschnitt gehen die Decken besonders in die Breite und füllen fast den gesamten unteren Bereich des rechteckigen Bildfeldes aus. Der Verlauf der geblatteten Decken stellt also eine Rahmenbezüglichkeit her.

Ähnlich wie bei Tschertes und Nürnbergs Wappen und im Gegensatz zu allen anderen bisher besprochenen Blättern ist der Hintergrund im vorliegenden Holzschnitt dunkel gestaltet. In der unteren Blatthälfte hebt eine dichte Kreuzschraffur die hellen, sich dekorativ windenden Helmdecken hervor. Der obere Bereich ist etwas heller, da es hier nur waagrechte Linien gibt, bis auf die Schatten rechts neben den Flügeln, die ebenfalls mit Kreuzschraffuren gebildet sind. Das Licht kommt also von links, was auch mit den Lichteffekten auf dem Helm übereinstimmt.

---

<sup>356</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 201.

<sup>357</sup>ebd., S. 196.

Neubecker<sup>358</sup> weist darauf hin, daß der Raum über dem Helm bzw. die Helmzier äußerst groß ist, größer als gewöhnlich. Das war auch schon bei Rogendorfs Wappen (Abb. 18) mit den Pfauenfedern der Fall, dessen Komposition und Dimensionierung Dürer für seine eigene Helmzier wohl als Vorbild betrachtete. Denn auch bei den Rogendorfs gab es auf dem Helm zwei ausladende Elemente: Die Hörner mit den Federn und einer lebenden Figur dazwischen – den Löwen – also wie Dürers Flügel mit dem Mohren dazwischen. Der dunkle Hintergrund und im gewissen Sinne auch die Gestaltung der Helmdecken ähnelt jedoch eher Tschertes Wappen (Abb. 30).

Bei heraldischen Darstellungen steht für gewöhnlich ein spezielles Motiv im Zentrum, sei es der Helm, eine Krone oder ein Schild bei Allianzwapen. Das ist hier nicht der Fall, daher wirkt diese Wappendarstellung nicht so formelhaft wie die anderen und hat deshalb fast schon bildhaften Charakter, was durch die rahmenbezüglichen Helmdecken noch unterstrichen wird.

„Unerklärt muß bleiben, warum der Holzschnitt (...) entgegen allen Gepflogenheiten nach (heraldisch) links gewendet ist. Bei einem Quartierbelegungsplakat besteht dazu keine Veranlassung (...)“, so Neubecker<sup>359</sup>. Hiermit sind gleich zwei wichtige Aspekte angesprochen. Bis auf das „Löwenwappen mit Hahn“ (Abb. 10), welches sowieso kein gültiges Wappen ist, zeigt keine andere Wappendarstellung Dürers diese Ausrichtung nach heraldisch links. Im Grunde ist es eine ‚Verminderung‘ des Wappens, weil diese Seite die heraldisch weniger ehrenvolle ist. Der andere Aspekt ist die Frage nach dem Verwendungszweck. Neubecker spricht das Quartierbelegungsplakat an, wofür Dürers Wappenholzschnitt wahrscheinlich gedacht war. Für den Gebrauch als Exlibris ist das Blatt viel zu groß (siehe Graphik S. 114), es ist eines der größten von Dürers Hand überhaupt. Dieser Meinung ist auch Schultheiß<sup>360</sup>.

Das früheste Zeugnis von Dürers Wappen ist, wie bereits erwähnt, sein **kleines Siegel** (Abb. 35) mit dem Schild allein. Darüber befinden sich noch seine Initialen ‚AT‘. Ob es schon sein Vater führte, ist nicht bekannt aber anzunehmen. Auf jeden Fall verwendete Dürer d.J. es mindestens in dem Zeitraum von 1506 bis 1522<sup>361</sup>.

Aus dem Jahr 1524 stammt die erste überlieferte Quittung Dürers für den Nürnberger Rat mit dem **großen Siegel** (Abb. 36), welches das Vollwappen enthält, flankiert von zwei Spruchbändern mit der Aufschrift ‚Albrecht Dürer‘ in Minuskeln<sup>362</sup>. Der Oberkörper des Mohren ist hier im Dreiviertelprofil nach heraldisch rechts gewandt und sein Haupt reicht bis ganz oben und wird nicht wie im Holzschnitt von den Flügeln überragt.

Es gibt eine **Vorzeichnung** (Abb. 37) für Dürers Vollwappen, die oft als Entwurf für den

<sup>358</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 199.

<sup>359</sup>ebd., S. 208.

<sup>360</sup>Schultheiß (siehe Anm. 30), S. 241.

<sup>361</sup>1506 für seine Briefe aus Venedig an Pirckheimer und 1522 für eine Quittung für den Nürnberger Rat (vgl. hierzu Veit im Dürer-Katalog, siehe Anm. 71, S. 32).

<sup>362</sup>Vgl. Veit, ebd.

Wappenholzschnitt angesprochen wird, so auch von Winkler<sup>363</sup>. Es ist eine flüchtige Kohlezeichnung, die jedoch die gleichen Merkmale wie das große Siegel aufweist, wie Neubecker<sup>364</sup> anmerkt: Den Mohrenrumpf im Dreiviertelprofil nach heraldisch rechts gedreht und die gleiche Höhe dessen Hauptes und der Federn. Daraus folgert Neubecker, daß die Zeichnung als Vorarbeit für das große Siegel zu betrachten ist. Laut Winkler<sup>365</sup> enthält die Skizze Dürers Monogramm und die Jahreszahl 1500, beides von fremder Hand. Die Autorschaft Dürers gilt dennoch als gesichert<sup>366</sup>, doch das Datum müßte falsch sein. Die Zeichnung ist wahrscheinlich kurz vor dem großen Siegel entstanden. Da dies erstmals vom Jahre 1524 auf uns kommt, nehmen die meisten Forscher an, daß es auch zu dieser Zeit hergestellt wurde, in zeitlicher Nähe zu dem Wappenholzschnitt von 1523. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß das große Siegel schon vor dem Holzschnitt entstand, und zwar um 1521, weil Dürer laut Schultheiß in den Jahren 1521 bis 1523 sein kleines Siegel „mein gewöhnlich eigen insigel“ nennt. Daraus leitet Schultheiß die Vermutung ab, daß der Künstler es „(...) offenbar von seinem zweiten Siegel unterscheiden (will), das seit 1524 bekannt ist.“<sup>367</sup> Es ist gut möglich, daß Dürer das große Siegel schon seit 1521 verwendete, auch wenn keine Urkunde mit diesem Siegel aus dieser Zeit bekannt ist, denn die meisten Siegelabdrücke halten sich nicht lange, weil sie zerbrechen. Schultheiß' Überlegung, daß der Künstler sich das zweite Siegel schon im Jahr 1509 zu seiner Ernennung zum Genannten zulegte, geht eher zu weit, zumal die meisten Genannten laut Neubecker<sup>368</sup> auf die Führung eines Helms verzichteten.

Neubecker datiert Dürers Zeichnung mit dem Vollwappen und das große Siegel in den Zeitabschnitt, in welchem auch der Wappenholzschnitt und die Familienchronik entstanden ist. „Dürer war nicht lange zuvor aus den (...) Niederlanden zurückgekehrt und dort in sozial höher stehenden Kreisen als in Nürnberg wie ein Gleichgestellter behandelt worden, hatte dort manches Wappen (...) „gerissen“ und dabei wohl Geschmack daran gefunden, es ähnlich zu handhaben (...)“, so Neubecker<sup>369</sup>. Für sein Vollwappen brauchte der Künstler also noch eine Helmzier. „Vorbilder hierfür fand er bei den Nürnberger Geschlechtern genug; eine Reihe von ihnen führten auf ihren Helmen menschliche Rumpfe, damals sogenannte Puppen (...)“, wie Neubecker<sup>370</sup> anmerkt, auch daß sich darunter ein rotgekleideter Mohrenrumpf mit Spitzhut in dem Wappen der Holzschuher findet.<sup>371</sup> Laut Veit<sup>372</sup> war der offene Flug als Kleinod in Nürnberg ebenfalls sehr beliebt.<sup>373</sup>

<sup>363</sup>Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 4, S. 101.

<sup>364</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 206; er weist zudem darauf hin, daß Dürer grundsätzlich auch Vorlagen für Siegel entwarf, weil es so aus seinem Tagebuch hervorgeht.

<sup>365</sup>Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 4, S. 101.

<sup>366</sup>ebd., S. 102.

<sup>367</sup>Schultheiß (siehe Anm. 30), S. 239f.

<sup>368</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 205.

<sup>369</sup>ebd., S. 206.

<sup>370</sup>ebd., S. 206f.

<sup>371</sup>Laut Gründel (siehe Anm. 151, S. 40) bedeutet ein Mohr im Wappen ‚weite Reisen und ausgedehnte Handelsbeziehungen in ferne Länder‘.

<sup>372</sup>Vgl. Dürer-Katalog (siehe Anm. 71), S. 32.

<sup>373</sup>Sonstige Vorkommen von Dürers eigenem Wappen:

**König Ferdinand I.**

Im Jahr 1527 erschien Dürers Befestigungslehre in Nürnberg. Der Künstler widmete sie König Ferdinand I. anlässlich der Türkengefahr<sup>374</sup>. Auf dem Titelblatt befindet sich der Holzschnitt mit dem Wappen Ferdinands I. (Abb. 38) als König von Ungarn und Böhmen.<sup>375</sup>

Das ungerahmte Blatt enthält die Kette des Ordens vom Goldenen Vlies<sup>376</sup>, die um den Hauptschild gelegt ist, die Königskrone und den Titel in drei Zeilen<sup>377</sup>, der links und rechts vom herabhängenden Widderfell folgendermaßen gruppiert ist:

*„Etliche vnderri      cht/ zu befestigung  
der Stett/              Schloß.vnd  
flecken.“*

Der gevierte Hauptschild enthält einen gevierten Mittelschild, welcher wiederum einen gespaltenen Brustschild in seiner Mitte trägt.

Der Hauptschild zeigt im ersten und vierten Feld<sup>378</sup> den nach heraldisch rechts springenden gekrönten böhmischen Löwen mit gespaltenem Schwanz. Im zweiten und dritten Feld sind die ungarischen Querbalken zu sehen.

Das erste Feld des Mittelschildes ist gespalten: Vorne<sup>379</sup> befindet sich die österreichische Binde und hinten die alzburgundischen Schrägbalken. Das gevierte zweite Feld enthält den Zinnturm von Kastilien im ersten und vierten Platz, im zweiten und dritten den Löwen von Leon, gekrönt und mit gespaltenem Schwanz, der nach heraldisch rechts springt. Das dritte Feld des Mittelschildes ist gespalten: Vorne sind die vier Pfähle von Aragon dargestellt. Hinten ist Sizilien mit seiner Schrägvierung vertreten: Oben und unten erscheinen wieder die Pfähle Aragons, links und rechts ein Adler. Das quergeteilte vierte Feld zeigt oben die gesäten Lilien Neuburgunds in gestückter Bordüre und unten den Löwen Brabants, nach heraldisch rechts

---

Der Schild allein auf der Darstellung des südlichen Sternhimmels nach Stabius' Entwurf und auf den Trittsteinen der Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. (hier sind jeweils alle Wappenschilder der Mitarbeiter aufgereiht; vgl. hierzu Neubecker, siehe Anm. 6, S. 204f.);

Der Schild allein auf einem Entwurf Dürers für seine Medaille, 1519 (vgl. hierzu Strauss, siehe Anm. 107, Bd. 3, S. 1788, Nr. 1519/17).

Das Vollwappen auf der Rückseite seiner Portraitmedaille von 1527 (vgl. Veit, Dürer-Katalog, siehe Anm. 71, S. 32); der Mohr hat hier einen Bart.

<sup>374</sup>Vgl. von Reitzenstein im Dürer-Katalog (siehe Anm. 71), S. 402.

<sup>375</sup>Laut Neubecker (siehe Anm. 6, S. 218) bestand dieses Wappen nur vier Jahre lang, von 1527 bis 1531; 1527 wurde Ferdinand I. (1503-64) zum König von Böhmen und Ungarn gekrönt und 1531 wurde er „(...) Römischer König und führte als solcher den einköpfigen schwarzen Adler im goldenen Felde“.

Außer in den Ausgaben der Befestigungslehre gibt es diesen Holzschnitt noch als koloriertes einzelnes Blatt in der Sammlung Blasius in Braunschweig, so Meder (siehe Anm. 66, S. 261). Darauf befindet sich ein alter handschriftlicher Vermerk: „Cristoforo Koler“ und Dürers Künstlermonogramm, laut Meder von fremder Hand.

<sup>376</sup>Zur Kette vgl. S. 15; zum Ritterorden des Goldenen Vlies' siehe Anm. 77.

<sup>377</sup>Laut Kurth (siehe Anm. 71, S. 44) ist die Darstellung aus drei Druckstöcken zusammengesetzt: 1. Schild und Krone, 2. Kette, 3. Schrift und Widderfell. Eigentlich sieht es so aus, als stammten Schild, Krone und Kette von demselben Druckstock.

<sup>378</sup>Das erste Feld ist das obere auf der rechten Seite, das zweite ist das obere auf der linken Seite, das dritte das untere auf der rechten Seite und das vierte ist das untere auf der linken Seite (immer heraldisch rechts/links).

<sup>379</sup>Vorne meint die heraldisch rechte Seite.

springend und mit gespaltenem Schwanz. An der unteren Spitze des Mittelschildes ist noch ein Feld abgeteilt für den Granatapfel von Granada.

Das Brustschildchen ist gespalten: Vorne steht der Tiroler Adler und hinten der Löwe von Flandern.<sup>380</sup>

Der an seiner oberen Kante dreidimensional behandelte symmetrische Hauptschild hat laut Grenser<sup>381</sup> die Form eines deutschen geschweiften Schildes. Seine senkrechte Teilungslinie stimmt mit denen des Mittel- und Brustschildes überein. Letztere haben die gleiche schlichte symmetrische Form mit geraden Ober- und Seitenkanten und einer leichten Spitze im unteren abgerundeten Teil. Die auf dem Hauptschild aufliegende Königskrone, die so breit ist wie die Schildoberkante, ist reich verziert mit Edelsteinen und Perlen. Laut Neubecker<sup>382</sup> ist es ein „(...) schönes, noch ganz gotisch empfundenes Beispiel einer damals „modernen“ Königskrone (...)“. Die Ordenskette bildet einen Kreis um den Hauptschild. Der Kreismittelpunkt liegt im Zentrum des Brustschildes. Hinter den ausschweifenden Enden der Schildoberkante verschwindet die Kette, die darüber nicht mehr in Erscheinung tritt. Die Ordenskette ist von einer waagrechten Schraffierung hinterlegt, welche die hellen Kettenglieder betont. Auf der rechten Seite reicht die Schraffur bis zur Krone hinauf, wo sie deren Schatten andeutet. Innerhalb der Krone ist der Hintergrund links hell und rechts dunkel verschattet. Die Schraffierung an der Kette ist am unteren Rand und auf der rechten Seite leicht beschnitten und deutet hiermit die Grenzen des Bildfelds an. Die Schrift darunter paßt sich jedoch der rechten Grenze nicht an, da sie darüber hinausragt. Die Verbindung des herabhängenden Widderfells mit der Kette ist nicht gut gelöst: Der Abstand zwischen der Bildgrenze direkt unterhalb der Kette und der Aufhängung des Ordenszeichens ist mit drei senkrechten Strichen zu überbrücken versucht worden. Das Ergebnis ist unzureichend und diese drei fast schon willkürlich wirkenden Striche stammen möglicherweise von einem Holzschneider, der für die Verbindung der zwei Druckstöcke zuständig war. An dieser Stelle sieht man auf jeden Fall deutlich, daß verschiedene Druckstöcke verwendet wurden, was zwischen dem Hauptschild mit der Krone und der Kette nicht der Fall ist, da die Schraffurlinien nahtlos von der Kette zur Krone übergehen<sup>383</sup>. Die Kombination der kunstvollen Schrift mit dem Widderfell ist wiederum gut gestaltet – die

<sup>380</sup>Farben: Hauptschild: Böhmischer Löwe: Silber auf rotem Feld, ungarische Querbalken: Acht Balken, abwechselnd silber und rot.

Mittelschild: Österreichische Binde: Silber in rotem Feld, altburgundische Schrägbalken: Blau und gold; Zinnturm Kastiliens: Gold in rotem Feld, Löwe von Leon: Rot in silbernem Feld; Pfähle Aragons: Viermal rot in goldenem Feld, Sizilien: Wieder die Pfähle Aragons und schwarzer Adler in silbernem Feld; Lilien Neuburgunds: Gold in blauem Feld, gestückte Bordüre: Rot und silber, Löwe von Brabant: Gold in schwarzem Feld; Granatapfel Granadas: Grün mit roten Kernen, grüne Blätter, auf silbernem Feld.

Brustschildchen: Tiroler Adler: Rot mit grünen Kleestengeln in silbernem Feld, flandrischer Löwe: Schwarz in goldenem Feld (vgl. hierzu Neubecker, siehe Anm. 6, S. 218f. u. Grenser, siehe Anm. 3, S. 120). Neubecker und Grenser weisen darauf hin, daß die rote Bordüre um die altburgundischen Schrägbalken fehlt. Laut Neubecker wird sie immer wieder von Künstlern weggelassen, nicht nur von Dürer.

<sup>381</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 120.

<sup>382</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 210.

<sup>383</sup>Siehe hierzu Anm. 377.

Wörter schmiegen sich der Form des Ordenszeichens an. In der untersten Zeile des Titels ist das *f* von ‚*flecken*‘ nach unten verlängert zu einer ornamental verschlungenen Linie. Auf der anderen Seite des Fells befindet sich unter der Schrift ebenfalls eine solche Verzierung. Das Formenspiel in sich verschlungener Linien, das bei anderen Wappendarstellungen durch die Helmdecken vorhanden ist, findet hier eine Ausprägung in eben genannten Linien und in den gespaltenen Schwänzen der böhmischen Löwen im Hauptschild.

Die böhmischen Löwen, die Krone, die Kette und das Widderfell sind sehr detailliert dargestellt, was besonders an der Gestaltung der Anatomie und des Fells der Tiere auffällt. Hetzer<sup>384</sup> weist anhand dieses Wappenholzschnitts und anderer Kunstwerke Dürers darauf hin, daß der Künstler gegenständliche und abstrakte Formen harmonievoll zusammenführt, da beides gleichwertig nebeneinander steht. Das wird zum Beispiel bei der Kombination des Widderfells mit der Schrift und den verschlungenen Linien sichtbar. „Dürer erhebt die *Mittel* seiner Darstellung zur höchsten Würde, indem er auf ihr Wesen die Einheit des Kunstwerkes gründet“, so Hetzer.

Dürers Autorschaft ist gesichert durch das eigenhändige Widmungsschreiben an den König auf der Rückseite des Holzstocks.<sup>385</sup>

### Entwurf für Pirckheimer: Die Herzensschmiede

Als eines der letzten Werke Albrecht Dürers gilt die Zeichnung (Abb. 39) mit der Allegorie des Herzens, auf der Pirckheimers Wappenfigur, die Birke, untergebracht ist.

In einem dreifach umrandeten Kreis, an dessen Innenrand vier leere Schriftbänder mit eingerollten Enden entlanglaufen, befindet sich ein Amboß mit Pirckheimers Birke darauf. Um den Amboß stehen drei Frauen, von denen zwei ein Herz auf dem Amboß bearbeiten. Die dritte in der Mitte stehende weist nach oben zu einer Wolke, aus der Regentropfen herabfallen. Eine vierte weibliche Gestalt liegt unter dem Amboß. Die Figuren sind beschriftet: Rechts steht

<sup>384</sup>Hetzer, Theodor: Dürers Bildhoheit, Frankfurt a.M. 1939, S. 142f.

<sup>385</sup> „Dem durchleuchtigsten großmechtigen fürsten vnd herren, hern Ferdinanden, zu Hungern vnd Beheym konigen, jnfanten in Hispanien, ertzherzogen zu Osterreich, zu Burgundi, Brabant, grafen zu Habsburg, Flanderenn vnnnd Tyrol, Römischer kayserlicher maiestat vnsers aller genedigistenn herren stathalter im heyligen reych, meinem genedigsten herren.“

Durchleuchtigster großmechtiger könig, genedigster her! Von wegen der genad vnnnd guetthat, so mir von weilond dem aller durchleuchtigsten vnd großmechtigen kayser Maximilian hochloblicher gedechtniß, ewer maiestat herren vnd großvater, beschehen ist, erken ich mich der selbenn nit minder dan gemelter kayserlicher maiestat nach meinem geringen vermügen zu dinen schuldig sein. Dieweil sich nun zudregt, das e(uer) m(aiesta)t etlich stett vnnnd flecken zu befestigenn verschafft hat, pin ich verursacht, meinen geringen verstandt derhalb an zuzeigen, ob e(uer) m(aiesta)t gefellig sein wolt, etwas darauß ab zunemen. Dann ich darfür halt, ob mein anzaygen nit an allen orten angenommenn werd, müg dannoch zum teil was nutz daraus entspringen, nit alleyn e(uer) m(aiesta)t, sonder auch andern fürsten, herren vnd stetten, die sich geren vor gewalt vnd vnpüllicher bedrangung schutzen wollen. Pit darauff gantz vndertheniglich, e(uer) m(aiesta)t wolle die erzeiygung diser meiner dinstparkeyt genediglich von mir annemenn.

E(uer) k(oniglichen) m(aiesta)t  
vnderthenigster

Albrecht Dürer.“

Rupprich (siehe Anm. 221), Bd. 1, S. 122.



„*Immodia*“. Winkler<sup>386</sup> vermutet, daß ‚*invidia*‘ bzw. ‚Neid‘ gemeint sein könnte. Vielleicht meinte Dürer auch ‚*immodestia*‘, das hieße dann ‚Maßlosigkeit‘. Es ist die *Immodia*, die das Herz auf dem Amboß mit einer Zange festhält. Die Person, die von links mit einem dreifachen Hammer zum Schlag auf das Herz ausholt, ist mit ‚*Affriccio*‘ bezeichnet, was laut Winkler ‚Unglück‘ bedeutet.<sup>387</sup> Die zum Himmel weisende Frau beschriftet Dürer mit „*Consolatio*“, das ist der ‚Trost‘. Die Bezeichnung der liegenden Figur, welche auf dem unteren Rand des Amboß erscheint, ist schwer zu erkennen. Strauss liest sie als ‚*Tristitia*‘, das wäre die ‚Traurigkeit‘. Winkler vermutet hier jedoch die ‚*Tolerantia*‘ bzw. die ‚Geduld‘.<sup>388</sup> So wäre die Allegorie folgendermaßen zu deuten: Zwei Personifikationen negativen Charakters quälen das Herz auf dem Amboß. Die liegende Figur erträgt es mit Geduld, was nach Winklers Lesart der Fall ist, oder nach Strauss mit Traurigkeit, auf der die Last des gemarterten Herzens drückt, veranschaulicht durch den schweren Amboß. Trost verheißt die „*Consolatio*“ mit ihrer zum Himmel weisenden Geste. Die herabfallenden Regentropfen gelten als Erquickung für das geschundene Menschenherz.<sup>389</sup>

Dort wo die Wolke mit den Tropfen ist, öffnet sich regelrecht der Himmel, assoziiert durch die auseinanderklaffenden Enden der leeren Schriftrollen, die in regelmäßigen Abständen oben, unten und an den Seiten plaziert sind. Im Zentrum dieser eher flüchtigen Zeichnung steht das Herz, welches aufgerichtet ist und somit die typische Herzform bildet. Die drei stehenden Frauen tragen Kleider. *Immodia* und *Affriccio* erscheinen im Profil, *Consolatio*, hinter dem Amboß stehend, in Frontalansicht. Es ist ihre rechte Hand, die sie nach oben hebt. Die liegende Frau unten ist nackt. Sie stützt sich seitlich mit dem rechten Ellenbogen und der linken Hand am Boden auf, der links und rechts vom Amboß angedeutet ist. Ihr Oberkörper befindet sich auf der linken Seite der Darstellung, vor dem Rock der ‚*Affriccio*‘. Die Figuren sind flüchtig ausschraffiert und erscheinen vor einem ungestalteten Hintergrund. Vom Amboß steigen ein paar Linien auf, welche die Hitze oder das Feuer des durch Schläge malträtierten Herzens darstellen sollen.

Um den Sinn und Zweck dieses Entwurfs besser verstehen zu können, sei zunächst der **Kupferstich vom Meister I.B.**<sup>390</sup> (Abb. 40) aus dem Jahr 1529 zu Rate gezogen. Der Künstler verwendete die Zeichnung für die Gestaltung eines Exlibris. Das Arrangement der allegorischen Figuren erscheint im Gegensinn. Die zum Himmel zeigende Frau ist aus der Mitte nach links verschoben, dafür ist ihr erhobener linker Unterarm in die Mittelachse gerückt. Die Regentropfen fallen hier bis auf das Herz hinab, von dem nun richtige Flammen hervorlodern.

<sup>386</sup>Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 4, S. 101.

<sup>387</sup>ebd.; Strauss (siehe Anm. 107, Bd. 4, S. 2386, Nr. 1528/1) liest darin ‚*Affritio*‘.

<sup>388</sup>Strauss u. Winkler: ebd.; Winkler entnimmt die Begriffe ‚*Invidia*‘ und ‚*Tolerantia*‘ der Herzensschmiede vom Meister I.B., siehe S. 72.

<sup>389</sup>Es ist zu überlegen, ob mit den Regentropfen auch vom Himmel fallende Tränen gemeint sein könnten.

<sup>390</sup>Laut Steglich (siehe Anm. 13, S. 57f.) identifizierte Friedländer im Jahr 1897 den Meister I.B. vermeintlich mit Dürers Schüler Jörg Penz. Viele Autoren übernahmen seine These, doch Steglich weist darauf hin, daß es keineswegs sicher Penz ist.

Die liegende Gestalt trägt jetzt ein leichtes Gewand. Das Rund des Bildfeldes dient ihr als Liege- und Abstützfläche. Sie trägt hier mit ihrer nach oben deutenden Hüfte sichtbar den Amboß, was bei Dürers Zeichnung noch etwas verschleiert war. Der Hintergrund des Kupferstichs ist dicht mit waagrechten Linien ausschraffiert, deren Dunkelheit die Frauengewänder, ihr Inkarnat, die Wolke, das Herz und den Amboß mit Pirckheimers Birke hervorhebt. Statt der umrandenden Schriftbänder dient hier ein Lorbeerkranz als Rahmung. Der Künstler integriert die runde Darstellung fast tafelbildartig in einen viereckigen Rahmen, der an einer Säule aufgehängt ist. Diese Säule steht mittig im hochformatigen Kupferstich. An ihrem Sockel, der von zwei Putti flankiert wird, steht die Jahreszahl 1529 und die Initialen ‚I.B.‘ Der dunkle Hintergrund, der vor allem unter und über dem Rahmen mit der allegorischen Szene zu sehen ist, wird von verschlungenen Bändern und einer Girlande geschmückt. Die vier Zwickel zwischen der runden Darstellung und dem eckigen Rahmen enthalten in gut lesbaren Majuskeln die Bezeichnungen der Personifikationen: Links oben steht „SPES“ bzw. die ‚Hoffnung‘, die der zum Himmel deutenden Frau, vorher ‚Consolatio‘ genannt, zugeordnet ist. Aus Dürers ‚Affricatio‘ wurde – hier rechts im Bild – die „TRIBVLATIO“, was laut Imhoff<sup>391</sup> mit ‚Anfechtung‘ zu übersetzen ist. Links unten steht „INVIDIA“ für die das Herz festhaltende Personifikation des ‚Neids‘ und rechts unten die „TOLERANTIA“, also die ‚Geduld‘, welche die Last des Amboß trägt.

„Wie eine Hommage à Dürer“ hängt der Meister I.B. ‚dessen entworfenes Bild an eine Säule‘, so Steglich<sup>392</sup>, „(...) und der Stecher erreichte dadurch, daß Dürer gewahrt und geehrt, aber das Ganze doch von ihm in seinem künstlerischen Sinne gestaltet wurde.“ Im Zusammenhang mit diesem Kupferstich sind den Forschern zwei verschiedene Überlieferungen bekannt, die etwas über die Bedeutung der Allegorie aussagen und somit auch über die Vorlage für den Meister I.B., Dürers Entwurf. Um 1600 entstand in Nürnberg ein Flugblatt mit der Überschrift „*Neydharts Werckstadt*“<sup>393</sup>, welches ein Gedicht in drei Spalten und 294 Zeilen enthält und dazu in der Mitte eine Kopie des Kupferstichs vom Meister I.B. im Gegensinn. Darüber steht noch eine Erklärung, die besagt, daß die Reime die von Willibald Pirckheimer ca. siebzig Jahre zuvor erdachte Allegorie auslegen. Zwischen der Abbildung und der dritten Spalte des Gedichts ist eine Stelle aus einem Psalm eingefügt: „Ad Dominum, cum Tribularer, clamaui, & exaudiuit me, Psal. 120“.<sup>394</sup> In den Anfangsversen klärt der Verfasser, woher seine Idee stammt: In einem Buch, welches er geschenkt bekam, fand er den Kupferstich und eine

<sup>391</sup>Imhoff, Hans (Hrsg.): Tugend-Büchlein Pirckheimers, 1606, stellenweise zitiert von Pallmann, Heinrich: Das Pirckheimer'sche Exlibris vom Meister I.B. In: Zs. f. Exlibris, 5, 1895, S. 44.

<sup>392</sup>Steglich (siehe Anm. 13), S. 57.

<sup>393</sup>Abb. bei Veit, Ludwig: Das Herz. Symbol, Allegorie und Emblem. In: Bott, Gerhard (Hrsg.): Von ganzem Herzen. Kleine Kulturgeschichte des Herzens, Nürnberg 1984, S. 29.

<sup>394</sup>Vgl. Biblia Sacra Vulgata (siehe Anm. 87, Psalmi iuxta LXX), Ps. 119.1; zu deutsch (vgl. Luther-Bibel, siehe Anm. 87, Ps. 120.1): („Ein Wallfahrtslied.“) „Ich rufe zu dem HERRN in meiner Not, und er erhört mich.“ Weiter heißt es: „Herr, errette mich von den Lügenmäulern, von den falschen Zungen. (...) Es wird meiner Seele lang, zu wohnen bei denen, die den Frieden hassen. Ich halte Frieden; aber wenn ich rede, so fangen sie Streit an.“

kurze Deutung dazu.<sup>395</sup> Dieses ‚Emblema‘, wie der Verfasser es nennt, gefiel ihm gut und er fand es trostspendend. In den nachfolgenden Versen geht der Dichter zur Deutung der Motive über. Daraus sei auszugsweise zitiert:

„Daß Neydharts Werckstadt zeyget an / Vor dem kein Mensch kan Friden han. (...)
 Nun der Mensch sehe sich für wie Eben / Durch Tugends Gab im gantzen Leben /
 Ob er gleich führt seyn Thun und lassen / Ohn tadelich / Nach aller massen
 Aufrichtig / fromb / Christlich und still / Wie Gott nach seim Wort haben will:
 Dennoch keiner steht Ruhe nicht findt / Weil allenthalben Neyder sindt /
 In allen Händeln / Emptern / Sachen / In allen Gschefften Neydt thut wachen /
 Der Amboß deut auch Last und Gwaldt / Darunder Clagen manigfalt /
 Die wider Recht und Billigkeidt / Leyden in Unschuld Hertzzen leydt.
 Auff dem zündt Neyd groß Feuer an / Was Schadn und Schmertzen bringen kan / (...)
 Inuidiam besich nur woll / (...)
 Noch ist Gedult gar Starck von Leib / Deüt / Geystes Krafft vollkommen bleib. (...)
 Dann Spes steht / starck / geradt und (...) / Zu Gott im Himmel auff das bösst /
 Ihr Hertz / ihr Finger / ihr Augen / In wahrer demuth hat erhaben.
 Zeigt wo wir Endtlich Rhum erwerben / Im Leben / Leyden / auch im Sterben.
 Durch Glauben sie Gotts Werck erkennt: (...)
 Wie dise Tafel zeyget dir / Da kompt ein Liechte Wolck herfür /
 Die Schneeflock und auch Wasser gibt / Im Feuer Gott das Hertz erquicket. (...)
 Oben die Wolck zeygt Gottes Macht / (...)
 Dann dLiechte Wolck hat deutung viel: Mit schandt zerstört deß Neyders Spiel.
 Wie Tückisch der sein Werck versteckt / Gott durch sein Liecht alles entdeckt: (...)
 Wer in Anfechtung haltet still / Nimmer diesen verlassen will:
 In höchster Noth ohn alles sorgen / Zu uns kompt Gottes Hilff verborgen:
 Erquicket thut die Glaubig seyn / Mit Ehrn errett von Neyders pein. (...)“

‚Neydharts Werkstatt‘ ist demnach ein erfundener sinnbildhafter Begriff bzw. ein erfundener ‚Ort‘, wo ein Menschenherz gequält wird, vor allem von dem Neider. Der Trost kommt von oben bzw. von Gott, der böse und tugendhafte Menschen erkennt.

Die andere Überlieferung stammt von Imhoff, der im Jahr 1606 das ‚Tugendbüchlein‘ seines Verwandten Pirckheimers herausgab (siehe Anm. 391). Zu Beginn bringt Imhoff eine Lebensbeschreibung des Humanisten, dazu eine Nachbildung des Kupferstichs vom Meister I.B. Pallmann<sup>396</sup> berichtet zunächst indirekt von dem, was Imhoff schreibt und zitiert ihn im Anschluß direkt:

„Pirckheymer habe theils durch körperliche Krankheit theils durch Amtssorgen viel Unbill, Widerwärtigkeit und Bekümmerniss gehabt. Darüber habe er sich mit schönen Sprüchen aus der heiligen Schrift besonders aus den Psalmen zu trösten gewusst.

„Darnach hat jn auch consolirt vnd confortirt sein gut rein Gewissen, beneben der Gedult vnd Hoffnung Göttlicher Hülffe. Zu welchem ende dann er sich ein schönes Emblema erdacht vnd auffs Kupfer bringen lassen, welches er vielen seinen Büchern, nach Gelegenheit fornen oder hinten inseriert.‘(sic) Vnnd ist desselben Inhalt omissis parergis, kürztlich dieser: In der Mitte stehet ein Amboß, welcher auf der fornen seiten sein Wapen, nemlich ein Birckenbaum helt: Vnter selbigem liegt ein Weibsbild, Tolerantia (zu Teutsch Gedult) genandt, (...) vnd alle streich, so auff den Amboß fallen, gedultig aussdauernd: Fornen steht ein ander Weib, (...) Invidia oder

<sup>395</sup> Aus seinen Worten geht nicht hervor, ob es sich darin um den Stich des Meisters I.B. oder die im Flugblatt abgebildete Kopie handelt. Auch nicht, ob die Bezeichnung ‚Neydharts Werkstatt‘ seine Idee war oder ob er sie in dem Buch vorfand. Wahrscheinlich handelte es sich um den Stich des Meisters I.B. und um eine eigene Idee des Dichters.

<sup>396</sup>Pallmann (siehe Anm. 391), S. 34f.

Missgunst: Dise helt mit einer Zangen ein Hertz auf den Amboss ins Feuer: Gegenüber findet sich eine andere, (...) vnd wird selbige Tribulatio oder Anfechtung intituiert. Zwischen disen beyden Bestien stehet (...) Spes, das ist die Hoffnung: Selbige hat ihre Augen vnd rechte Hand (...) demütig erhoben: Van dannen auss einer lichten Wolcken etwas, den Schneeflocken oder Regentropffen fast gleich, das Hertz im Feuer auff dem Amboss zu erquicken, herabfället. Mit welchem artigen Gedicht, der Erfinder Herr Bilibald, zweifells frey zu verstehen geben wöllen, wessen er sich in seinem Anligen tröstete, auch wannenher Hülff vnd Rettung er suchete vnd gewärtig wäre: als wolte er mit dem heiligen Propheten David sagen: *Auxilium meum a Domino, qui fecit coelum et terram: Mein Hülff vnd Trost kompt nur von Gott, Der Himmel vnd Erden erschaffen hat.*<sup>397</sup>

Eine der wichtigsten Informationen, die uns Imhoff hier mitteilt, ist die, daß Pirckheimer den Kupferstich vom Meister I.B. als Exlibris verwendete.<sup>398</sup> Imhoff schreibt auch, daß der Humanist die Psalme der Bibel besonders schätzte. Schon in seinem Exlibris-Holzschnitt von ca. 1500 fand sich als Motto die Stelle eines Psalms (siehe S. 17). Auch auf dem Flugblatt mit ‚Neydharts Werkstatt‘ ist ohne weitere Erklärung ein Psalm angegeben und auch Imhoff zieht einen zum Vergleich heran. Daraus läßt sich folgern, daß Pirckheimer für seine Allegorien auf Bücherzeichen Psalme für deren christliche Grundaussage bevorzugte.

Um wieder zu Dürers Entwurf für die Herzensschmiede zurückzukommen – aufgrund der Beschriftung der allegorischen Figuren mit Dürers Handschrift zweifelt niemand an dessen Autorschaft, ausgenommen die Tietzes.<sup>399</sup> Das Dürer-Monogramm im linken oberen Eck ist laut Winkler allerdings von fremder Hand. Problematischer ist die Datierung, die sich vor allem nach der Entstehungszeit des Kupferstichs vom Meister I.B. richtet. Wenn Pirckheimer im Jahr nach Dürers Tod die Herzensschmiede als Kupferstich in Auftrag gibt, so die Annahme, könnte Dürers Hinscheiden der Grund dafür sein, das er es nicht selbst in Kupfer gestochen hat. Daher wird des Künstlers Zeichnung um 1528 datiert.

Die Frage, ob mit Dürers Entwurf bereits ein Exlibris geplant war, läßt sich nicht beantworten. Winkler meint, daß es sich auch um eine Medaille gehandelt haben könnte, oder ein Schmuckstück, wie Veit anmerkt<sup>400</sup>. Wüßte man dies sicher, dann wäre die Herzensschmiede nicht Gegenstand dieser Arbeit, da es hier um die graphische Vervielfältigung geht. Sicher ist jedoch, daß Pirckheimer vom Meister I.B. ein Exlibris daraus machen ließ. Somit hat die Aufnahme in die vorliegende Arbeit ihre Berechtigung. Das zweite Aufnahmekriterium ist das Wappen als zentrales Motiv. Man könnte darüber streiten, ob das hier der Fall ist, oder ob das Herz bzw. die Allegorie die Hauptrolle spielt. Betrachtet man das Kupferstich-Exlibris, so stellt man fest, daß Pirckheimers Birke auf dem Amboß durchaus eine zentrale Position

<sup>397</sup>Vgl. Biblia Sacra Vulgata (siehe Anm. 87), Ps. 120.2 (Psalmi Iuxta LXX) u. Luther-Bibel (siehe Anm. 87), Ps. 121.2.

Möglicherweise handelt es sich sogar um Imhoffs Ausgabe des ‚Tugend-Büchleins‘ von Pirckheimer, welches der Verfasser des Gedichts ‚Neydharts Werkstatt‘ zu Beginn erwähnt, denn es befindet sich darin eine Abbildung mit einer kurzen (oben zitierten) Deutung dazu.

<sup>398</sup>Wenn auch nicht lange, denn ein Jahr später, 1530, starb Pirckheimer.

<sup>399</sup>Tietzes schreiben das Blättchen dem Meister I.B. zu. Diese These konnte sich aber nicht durchsetzen (erwähnt bei Winkler, siehe Anm. 111, Bd. 4, S. 101).

<sup>400</sup>Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 4, S. 101 u. Veit (siehe Anm. 393), S. 30.

hat und als Blickfang dient, mindestens gleichwertig mit dem Herzen. Die Tatsache, daß die üblichen heraldischen Bestandteile wie Helm, Helmdecken und sogar der Schild fehlen, bedeutet nur, daß es sich um kein Vollwappen handelt, aber nicht, daß kein Wappen dargestellt ist. Pirckheimers Wappenfigur ist vorhanden und erfüllt genau den Zweck eines Wappens: Die Birke steht für Pirckheimers Person, und im Exlibris kennzeichnet sie sein Eigentum am Buch. Die Schildform ist in der Heraldik nicht vorgeschrieben. In späteren Zeiten wird aus dem einstigen Kampfschild eine Kartusche oder ähnliches – hier übernimmt die Vorderseite des Amboß die Funktion des Schildes. Das Fehlen von Helm und sonstigem Vollwappen-Zubehör zugunsten einer Allegorie zeigt, daß Pirckheimer Humanist war und keinen besonderen Wert auf mittelalterliche Formen legte.<sup>401</sup>

Die Meinungen der Kunstwissenschaftler gehen über diese Fragestellungen auseinander: Pauli ist zum Beispiel der Ansicht, daß Pirckheimers Wappen in Dürers Herzensschmiede die Hauptrolle spielt. Steglich hingegen meint, es würde sich dem ‚Bildganzen unterordnen‘<sup>402</sup>. Was an dieser Wappendarstellung auf jeden Fall neu ist im Vergleich zu den vorher besprochenen, ist die Rolle, die das Wappen spielt. Die Birke ist nicht nur als Zeichen vorhanden, sondern wird an exponierter Stelle in eine Handlung mit einbezogen. Es ist nicht nur das Herz, welches die Schläge abbekommt, sondern auch der Amboß – also auch Pirckheimer im übertragenen Sinn. Durch die Birke ist es *sein* gequältes Herz, um das es hier geht. Möglicherweise ist es als Trost aufzufassen, daß der Amboß mit der Birke stabil ist und den Schlägen standhalten wird.

## 7. Zweifelhafte Zuschreibungen

Die zweifelhaften Zuschreibungen werden im Vergleich zu den Werken des vorangehenden Kapitels kürzer behandelt. Der Schwerpunkt liegt hier auf der Argumentation, daß Dürers Autorschaft unwahrscheinlich ist. Es gibt noch weitere Wappenholzschnitte, die früher Dürer zugeschrieben wurden. Diese Arbeit beschränkt sich weitestgehend auf diejenigen, welche diesbezüglich noch heute Fragen offenlassen. Für die anderen gilt heutzutage allgemein, daß sie von einer anderen Künstlerhand stammen.

### Florian Waldauf von Waldenstein

Der Holzschnitt mit Waldaufs Wappen (Abb. 41) erschien in den ‚Revelationes Sancte Birgite‘ im Jahr 1500 auf der Rückseite der ‚fünf Schilde für Maximilian I.‘ (Abb. 2)<sup>403</sup>. Der Her-

<sup>401</sup>Neubecker (siehe Anm. 6, S. 208) weist darauf hin, „(...) daß Pirckheimer, wenigstens seit dem Tode seiner Ehefrau, sein Birkenwappen deswegen nur noch auf italienische Schilde ohne Helm malen ließ, um seine humanistische Einstellung zu demonstrieren. Er steht hiermit nicht allein, denn in den Kreisen der Humanisten und Reformatoren war es üblich, nur Schilde ohne Helme zu führen und es mit den überlieferten heraldischen Regeln auch sonst nicht besonders genau zu nehmen.“

<sup>402</sup>Pauli (siehe Anm. 10), S. 41 u. Steglich (siehe Anm. 13), S. 56.

<sup>403</sup>Zu den ‚Revelationes ...‘ siehe S. 14.

ausgeber der Offenbarungen, Florian Waldauf, lebte ca. von 1450 bis 1510. Er war königlicher Rat bei Maximilian I. Dieser erhob Waldauf im Jahr 1498 in den Adelsstand<sup>404</sup>.

Der gevierte Schild enthält im ersten und vierten Feld zwei verschlungene Drachenhäse mit abgekehrten Köpfen. Das zweite und dritte Feld ist gespalten. Jede der Hälften ist nochmals gespalten und zeigt vorne fünf ansteigende und hinten fünf abfallende Schrägbalken, so daß sich eine Art Fischgrätenmuster ergibt. Auf dem Schild befinden sich zwei bekrönte Bügelhelme. Der vordere hat als Kleinod zwei verschlungene Drachenhäse wie im Schild, nur daß diese hier bekrönt sind und ein Horn auf ihrem Haupt haben<sup>405</sup>. Der heraldisch linke Helm trägt einen Adlerflügel, der mit zwei Zickzackbalken besetzt und dazwischen mit kleinen gestürzten Lindenblättern bestreut ist. Um den Schild ist die Kette des brandenburgischen Schwanenordens gelegt. Auf der heraldisch rechten Seite befindet sich die Kette des aragonesischen Kannenordens und links die englische SS-Kette<sup>406</sup> (vgl. Staiber, Abb. 22, S. 44).

Neubecker<sup>407</sup> weist darauf hin, daß ‚nur die Kette des vornehmsten seiner drei Orden‘ um den Schild gelegt ist, und zwar die des Schwanenordens, und daß es zu dieser Zeit noch ungewohnt war, mehrere Ordensketten zu kombinieren. Deshalb sind die beiden äußeren einfach zwischen dem Vollwappen und dem Bildrand plaziert. Die Kette des Schwanenordens enthält ein Herz in jedem Glied. Der Anhänger besteht aus einer Heiligen Maria mit Kind, die auf einer Mondsichel sitzt<sup>408</sup>. Daran hängt noch ein runder Gegenstand, der aus einem verschlungenen Tuch besteht mit einem Schwan darin. Die Kette des Kannenordens setzt sich aus vielen kleinen Kannen zusammen. Als Anhänger dient ein Greif mit einer Krone um den Hals, der eine verschlungene Schriftrolle in seinen Klauen hält. An der SS-Kette hängt ein Löwe, der wie der Greif nach innen gewandt ist. Beide sind für einen Kettenanhänger verhältnismäßig groß.

Die Darstellung ist symmetrisch angelegt, wie auch der geschweifte deutsche Schild. Helmdecken sind vorhanden, jedoch nur ganz wenig, da aufgrund der Helme, Helmzierden und vor allem Ordensketten kaum mehr Platz übrig ist. Der Künstler bemühte sich um Natur- bzw. Detailtreue, besonders bei den Kettenanhängern und den bekrönten Helmen mit Kleinod.

Dieses Blatt wurde von den älteren Autoren, wie zum Beispiel Grenser, Pauli, Kurth und Retberg<sup>409</sup> stets Dürer zugeschrieben. Später zweifelten die Forscher zunehmend daran. Meder und Strauss<sup>410</sup> erteilen Dürers Autorschaft eine klare Absage. Einzelne Details sprechen durchaus für diesen Künstler: Die Gestaltung des Löwen und des Greifen unten, auch die

<sup>404</sup>Vgl. Dürer-Katalog (siehe Anm. 71), S. 413.

<sup>405</sup>Vgl. Retberg (siehe Anm. 131), S. 24.

<sup>406</sup>Vgl. Grenser (siehe Anm. 3), S. 86f. u. Leonhard (siehe Anm. 18), S. 331.

<sup>407</sup>Neubecker, Ottfried: Heraldik. Wappen, ihr Ursprung, Sinn und Wert, Augsburg 1990, S. 219.

<sup>408</sup>Vgl. Grenser (siehe Anm. 3), S. 87.

<sup>409</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 86, Pauli (siehe Anm. 10), S. 41, Kurth (siehe Anm. 71), S. 24 u. Retberg (siehe Anm. 131), S. 24.

<sup>410</sup>Meder (siehe Anm. 66), S. 261 u. Strauss (siehe Anm. 118), Bd. 10.2, S. 436.

Helme mit den Kronen. Es ist vor allem die Gesamtkomposition, die daran zweifeln läßt. Die Art und Weise, wie die vielen kleinen Bestandteile zusammengesetzt sind ohne einen harmonischen Gesamtentwurf, der alle Elemente in sich vereint, spricht gegen Dürer. „Von Dürer ist keine Arbeit bekannt, die mehr als einen Helm auf einem Schilde aufweist“, so Neubecker<sup>411</sup>. Beim Rogendorf-Wappen (Abb. 18) zum Beispiel vereinte der Künstler zwei Helmzierden zu einer, damit sie in großzügiger Form dargestellt werden konnte. Im vorliegenden Blatt ist das Gegenteil der Fall. Es ist nicht völlig auszuschließen, daß Dürer diesen Holzschnitt, noch ungeübt in der Wappenkunst, entwarf. Doch diese These ist zumindest zweifelhaft, vor allem wenn man den Holzschnitt mit den gleichzeitig entstandenen ‚fünf Schilden für Maximilian I.‘ vergleicht, die eine ganz andere Komposition aufweisen, für die es Vergleichsbeispiele in Dürers Werk gibt.

### Hieronymus Ebner von Eschenbach

Das früheste deutsche datierte Bücherzeichen ist das Holzschnitt-Exlibris für Hieronymus Ebner von Eschenbach (Abb. 42) aus dem Jahr 1516<sup>412</sup>. Ebner war ein Nürnberger Patrizier und Ratsherr, der von 1477 bis 1532 lebte. Er war mit Dürer befreundet<sup>413</sup>.

Der Holzschnitt zeigt die Ehwappen Ebners und seiner Frau namens Fürer. Der Schild auf der heraldisch rechten Seite ist der des Mannes. Er ist senkrecht durch einen Spitzenschnitt, auch Rechen genannt, geteilt. Fürers Schild ist gerade senkrecht geteilt. Vorne befindet sich eine halbe Lilie am Spalt und hinten ein halbes Rad, welches auch aus der Teilungslinie hervorgeht. Der Stechhelm hat zwei Hörner mit trichterförmigen Enden als Kleinod. Jedes Horn ist mit je fünf Federbüscheln besteckt. Die Helmzier ist, wie es für Ehwappen üblich war, die des Mannes Hieronymus Ebner.<sup>414</sup> Oben steht die Devise „DEVSVIGIUM MEVM“ (Gott meine Zuflucht)<sup>415</sup> und unten „LIBER HIERONIMI EBNER“ (aus der Bücherei des Hieronymus Ebner).

Die Beschriftung oben und unten ist dem hochrechteckigen Bildfeld jeweils in einem Streifen angefügt. Das heraldische Arrangement entspricht dem Usus der Nürnberger Ehwappen (vgl. Pirckheimer, Abb. 5). Die tartschenförmigen Schilde sind gegeneinandergelehnt. Zwei geflügelte Putti dienen als Schildhalter. Im Zentrum steht der Helm in Frontalansicht, der beide Schilde unter sich vereint. Dicht unter dem oberen Bildrand ist das Datum 1516 zwischen den Hörnerenden plaziert. Als Rahmenmotiv finden sich zwei große gebogene Füllhörner, die üppig mit Bandrollen und Weintrauben beladen sind. Das Füllgut dekoriert die beiden oberen Ecken. Unten sind die Füllhörner in der Mitte zwischen den zwei Schilden zusammengebun-

<sup>411</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 219.

<sup>412</sup>Vgl. Zur Westen (siehe Anm. 94), 2. Seite (ohne S.-Nr.)

<sup>413</sup>Vgl. Dürer-Katalog (siehe Anm. 71), S. 401.

<sup>414</sup>Farben: Ebners Schild: Vorne blau, hinten gold; Fürers Schild: Halbe Lilie: Silber in rotem Feld; halbes Rad: Rot in silbernem Feld; Hörner: Das vordere blau, das hintere gold; Helmdecken: Gold und blau; (vgl. Grenser, siehe Anm. 3, S. 135, Retberg, siehe Anm. 131, S. 123 u. Siebmacher, siehe Anm. 217, Bd. 2, S. 206).

<sup>415</sup>Vgl. Dielitz (siehe Anm. 275), S. 396.

den. Die unteren Ecken sind mit den beiden relativ großen stehenden, schildhaltenden Putti besetzt. Etwas mehr als die untere Hälfte ist mit einer waagrechten Hintergrundschraffur gefüllt.

Bei der Zuschreibungsfrage scheiden sich die Geister: Pauli, Warnecke, Kurth, Mende, Flechsig und Thausing<sup>416</sup> sind der Meinung, es handle sich um eine Originalarbeit Dürers. Grenser, Tietzes, Röttinger, Retberg und Strauss<sup>417</sup> sind gegenteiliger Ansicht. Die meisten unter ihnen glauben jedoch, daß das Blatt in Dürers Werkstatt unter seinen Anweisungen entstanden ist, weil einige Details aus des Künstlers Formenschatz stammen. „Die Ornamentik zeigt das in gleicher Weise verminderte Gefühl für das Organische, wie sich etwa die dem Hans D. gegebenen Teile des Gebetbuchs – bei aller Verwendung D(ürer)scher Motive – von denen A(lbrecht) D(ürer)s unterscheiden. (...) Auch die Putten wirken lahmer, als eine unmittelbare Arbeit D(ürer)s erwarten ließe“, so die Tietzes<sup>418</sup>. ‚Dürersche Motive‘ – das sind zum Beispiel der Helm mit seinen drei Löchern für Befestigungsriemen, die Weintrauben mit ihren Ranken und die rundlichen Körperformen der Putti. Außer dem, was die Tietzes gegen Dürers Autorschaft einwenden, gibt es noch andere Indizien, die für einen anderen Künstler sprechen: Die Helmdecken beispielsweise sind weniger kompliziert verschlungen als die bei Dürer. Auch die Schraffierung der Hörner ist etwas einfältig und stimmt nicht genau mit deren Rundung überein. Ein weiteres Anzeichen ist der Steg auf dem Schädeldach des Helms, der nicht gerade ist, sondern für eine frontale Darstellung zu weit nach links abbiegt, was der an sich korrekten Schraffierung widerspricht. Zur Komposition ist anzumerken, daß die Füllhörner die Helmzier dominieren und diese fast erdrücken. Auch das ist untypisch für Dürer, weil er die Helmzier in der Regel großzügig bemißt. All diesen Beobachtungen zufolge ist die These am wahrscheinlichsten, welche auch Strauss, Tietzes und Grenser vertreten: Der Holzschnitt stammt wohl von einem Mitarbeiter aus Dürers Werkstatt. Dürer selbst könnte allenfalls eine Skizze zu diesem Exlibris beigetragen haben.

### Christoph Scheurl und Helena Tucher

Folgender Holzschnitt zeigt die Ehwappen Christoph Scheurls und seiner Frau Helena Tucher<sup>419</sup> (Abb. 43). Scheurl lebte von 1481 bis 1542, war Humanist, Jurist und stammte aus einer dem Patriziat angehörenden Kaufmannsfamilie in Nürnberg. Er war mit Dürer befreundet und ab 1512 Rechtskonsulent in Nürnberg<sup>420</sup>.

Das Wappen auf der heraldisch rechten Seite ist das des Ehemannes Scheurl. Der Schild enthält ein nach heraldisch links gewandtes springendes Tier mit mehrfach gespaltenem

<sup>416</sup>Pauli (siehe Anm. 10), S. 40, Warnecke (siehe Anm. 39), S. 13, Mende (siehe Anm. 213), S. 50, Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 1, S. 324, Thausing (siehe Anm. 172), Bd. 2, S. 125 u. Kurth (erwähnt bei Tietzes, siehe Anm. 88, Bd. 2, S. 165).

<sup>417</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 86 u. 135, Tietzes (siehe Anm. 88), Bd. 2, S. 165, Röttinger (erwähnt bei Tietzes, ebd.), Retberg (siehe Anm. 131), S. 123 u. Strauss (siehe Anm. 118), Bd. 10.2, S. 483.

<sup>418</sup>Tietzes, ebd.

<sup>419</sup>Vgl. Warnecke (siehe Anm. 39), S. 11 u. 13.

<sup>420</sup>Dürer-Katalog (siehe Anm. 71), S. 410.



Schwanz, das sich aus einer Ziege (Bocksbeine) und einer Raubkatze zusammensetzt. Die Vorderbeine ähneln Greifenklauen. Der behörnte Kopf entspricht wieder eher dem einer Ziege oder Kuh. Der Stechhelm trägt als Kleinod den Rumpf des gleichen Tiers. Der Schild im Wappen der Tucher ist quergeteilt: Das obere Feld enthält eine sechsfache Schrägrechtsteilung, das untere eine Mohrenbüste mit dem Gesicht in Profilansicht nach heraldisch rechts sehend. Auf dem Stechhelm befindet sich eine Mannpuppe mit Mohrenhaupt, mit trichterförmigen Hörnern anstelle von Armen.<sup>421</sup> Über der Darstellung befindet sich ein zweizeiliger Text in Majuskeln:

„HIC SCHEURLINA SIMVL TVCHERINAQ(VE) SIGNA REFVLGENT  
QVAE DOCTOR GEMINI SCHEVRLE PARENTIS HABES“.

Im Zentrum der Darstellung steht eine junge Frau in Frontalansicht, welche die Helmzierden zu ihren Seiten umfaßt. Sie ist leicht bekleidet und hat langes Haar, das nach rechts weht. Ihre Beine sind vom Knie abwärts von den Helmdecken verborgen. Die tartschenförmigen Schilde stehen auf einem dargestellten Boden. In der Mitte liegt unten ein kleiner Hund mit langem Fell. Die Darstellung ist von zwei dünnen Stämmen flankiert, die an den seitlichen Bildrändern verlaufen. Oben wachsen daraus Weinreben hervor, die einen flachen Bogen bilden. In dessen Mitte befindet sich über dem Haupt der Frau ein doppelköpfiger Raubvogel. Die zweizeilige Überschrift steht in einem separaten Streifen, der durch eine kräftige Einfassungslinie mit der Darstellung darunter verbunden ist.

Die Datierung variiert von 1512 bis 1525<sup>422</sup>. Auch in der Zuschreibungsfrage sind sich die Autoren uneinig: Pauli, Steinbrucker, Dornik-Eger und Mende<sup>423</sup> halten das Blatt für eine Arbeit Dürers. Auch Neubecker<sup>424</sup> tendiert dahin, weil er die Helme und deren Decken Dürer zuordnet. Anderer Meinung sind Knappe, Warnecke, Grenser, Panofsky, Strauss, Ströhl, Weinberger, Rauch und Geisberg<sup>425</sup>. Warnecke, Grenser und Ströhl glauben, daß der Holzschnitt aus seiner Schule stammt.

Neubecker meint also, die Helme und Helmdecken sprächen für Dürer. Bei den Helmen ist dies eingeschränkt der Fall. Sie stehen im Dreiviertelprofil einander zugewandt und ähneln vor allem dem im Holzschnitt mit Tschertes Wappen (Abb. 30). Im Vergleich zu diesem sind

<sup>421</sup>Farben: Scheurl: Tier: Weiß in rotem Feld; Helmdecken: Rot und weiß; Tucher: Schrägbalken: Schwarz und Silber; Mohrenkopf: Dunkelbraun in goldenem Feld; Mohrenrumpf auf Helm: Gold gekleidet, Hörner: Unten gold, oben schwarz, Enden weiß; Helmdecken: Schwarz und gold (vgl. Grenser, siehe Anm. 3, S. 122, Ströhl, siehe Anm. 148, Taf. XXXV. u. Siebmacher, siehe Anm. 217, Bd. 2, S. 206.)

Grenser nennt Scheurls Schildfigur einen Panther, Meder (siehe Anm. 66, S. 265) und Steinbrucker (siehe Anm. 4, Sp. 53) einen Löwen. Doch es handelt sich eher um ein Mischwesen.

<sup>422</sup>1512: Meder (siehe Anm. 66, S. 265), 1525: Dornik-Eger (siehe Anm. 187, S. 48).

<sup>423</sup>Pauli (siehe Anm. 10), S. 41, Steinbrucker (siehe Anm. 4), Sp. 53, Dornik-Eger (ebd.) und Mende (siehe Anm. 213), S. 49.

<sup>424</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 215.

<sup>425</sup>Knappe (siehe Anm. 164), Table de Gravures Nr. 311, Warnecke (siehe Anm. 39), S. 13, Grenser (siehe Anm. 3), S. 123, Panofsky (siehe Anm. 154), Bd. 2, S. 49, Strauss (erwähnt bei Schreyll, siehe Anm. 15, S. 28), Ströhl (siehe Anm. 148), Taf. XXXV., Weinberger u. Rauch (erwähnt bei Meder (siehe Anm. 66), S. 265 u. Geisberg (siehe Anm. 272), S. 141. Weinberger schreibt das Blatt dem Celdes-Meister zu, Rauch dem Wolf Traut und Geisberg Peter Vischer d.J.

die Helme im vorliegenden Blatt jedoch weniger sicher gezeichnet. Besonders die Perspektive bei der Darstellung des Schädeldachs und des Sehschlitzes weicht von den Dürerschen Helmen ab. Sehschlitz und Schädelblech müßten angesichts der Perspektive des Schulterausschnitts ein wenig mehr frontal erscheinen, so wie es bei allen Stechhelmen im Dreiviertelprofil von Dürer der Fall ist (vgl. Tscherte, Abb. 30, „Löwenwappen mit Hahn“, Abb. 10, Helmstudien, Abb. 11). Die Helmdecken können nicht als Dürerisch betrachtet werden. Im Detail liefern sie weder für noch gegen Dürers Autorschaft griffige Argumente. Ihre Anordnung spricht jedoch eher dagegen, weil sie ziemlich gedrängt wirken. Außerdem gibt es keine vergleichbare Komposition der Decken in den Wappenholzschnitten, die mit größerer Sicherheit Dürer zuzuschreiben sind. Meder<sup>426</sup> hält die junge Frau für Dürerisch. Ihre lockere Körperhaltung und das wehende Haar spricht für Meders Anschauung, doch die Ausführung im Detail ist sehr mangelhaft, besonders im Gesicht. Das geht jedoch eher zu Lasten des Holzschneiders. Die Gestaltung des Bodens mit den hinskizzierten Steinchen, Halmen und Schraffuren, ebenso die des Hündchens, könnte von Dürer stammen. Das „(...) Blatt (...) ist, selbst abgesehen von dem sehr schlechten Schnitte, zu unbedeutend für Dürers Hand“, so Grenser<sup>427</sup>. Alles in allem scheint auch hier – wie bei dem vorher besprochenen Exlibris für Ebner – die Lösung am wahrscheinlichsten, daß die Arbeit von Dürers Werkstatt bzw. Schule gemacht wurde. Es können nicht alle Unzulänglichkeiten auf das Konto des Holzschneiders gehen, der zum Beispiel wohl kaum einen Einfluß auf die Perspektive der Helme hat.<sup>428</sup>

### Don Pedro Lasso di Castilla

Der in nur einem Exemplar erhaltene große Holzschnitt mit dem Wappen des Don Pedro Lasso di Castilla (Abb. 44)<sup>429</sup> zeigt einen schräggeteilten Schild. Die Teilung erfolgt durch einen von zwei Drachenköpfen gehaltenen Schrägbalken. Das obere Feld enthält ein Kastell mit drei Türmen und das untere einen nach heraldisch rechts springenden Löwen mit einer Krone auf dem Haupt und gespaltenem Schwanz. Der bewulstete Spangenhelm hat einen wachsenden Löwenrumpf als Kleinod. Auch der Löwe auf dem Helm trägt eine Krone. Über und seitlich des Löwenhaupts steht zweizeilig in großen Majuskeln der Name „DON . PERO . LASSO . / DE . CAS ( - ) TILLA .“.

Der geschweifte Schild ist symmetrisch und hat auf jeder Seite eine große Einbuchtung.

<sup>426</sup>Meder (siehe Anm. 66), S. 265.

<sup>427</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 123.

<sup>428</sup>Der Verwendungszweck dieses Blattes ist nicht bekannt. Die Gestaltung und die schmale Überschrift spricht eher für ein Exlibris, die Größe dagegen (vgl. Graphik S. 114).

Bei Geisberg (siehe Anm. 272, S. 141) ist eines der seltenen frühesten gedruckten Exemplare, mit gedruckten Textpassagen außenrum abgebildet. Laut Meder (siehe Anm. 66, S. 265) enthalten sie meist Bibelstellen in lateinischer Sprache.

Es gibt noch einen anderen kleineren Holzschnitt mit den Wappen Scheurls und Tuchers. Interessanterweise hat auch dieser das Motiv einer wappenhaltenden Frau in der Mitte und die gleiche zweizeilige Überschrift (Abb. bei Warnecke, siehe Anm. 39 u. S. 11; Warnecke schreibt das Blatt Lucas Cranach zu).

<sup>429</sup>Heute in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, früher in der Slg. Cornill d'Orville; laut Meder (siehe Anm. 66, S. 264) handelt es sich um einen alten Druck mit einem Sprung im Buchstaben ‚N‘ von ‚DON‘.

Unten ist er mehrfach geschlitzt. Der Helm ist aus der Frontalität heraus leicht zur heraldisch rechten Seite gedreht, ebenso wie der Löwe darauf. Das Vollwappen ist ungerahmt auf dem großen Blatt dargestellt. Hinter den eine runde Form bildenden Helmdecken ist das Wappen von einer waagrechten Schraffur hinterlegt. Oben folgt die Schraffur dem Schattenwurf des Löwen und den zwei kleinen hochspringenden Helmdecken. Die Decken sind großzügig und elegant geschwungen. Ihre Dichte ist gering und sie erscheinen auf beiden Seiten nahezu symmetrisch.

Aufgrund der Größe und Gestaltung handelt es sich bei diesem Blatt eindeutig um ein Belegungsplakat (siehe Graphik S. 114).

Dieser Wappenholzschnitt wird von manchen Autoren Dürer zugeschrieben<sup>430</sup>. Die betonte Anatomie und detaillierte Fellgestaltung der Löwen könnte zu dieser Annahme geführt haben. Doch gerade das Raubtier im Schild ist von den Muskeln und Proportionen her stark überzeichnet, der Körper verlängert und die Hinterflanke extrem verschmälert. Einen Löwen in dieser Ausprägung gibt es bei Dürer nicht (vgl. die Löwen im Rogendorf-Wappen, Abb. 18). Der Helmzier-Löwe sieht im Vergleich zu dem des Rogendorf-Wappens maskenhafter und weniger natürlich aus. Gegen Dürers Autorschaft spricht außerdem der zu schmale Schulterausschnitt des Helms und die symmetrische und übersichtliche Gestaltung der Helmdecken. Grenser nimmt an, daß das Blatt aus Dürers Werkstatt oder Schule stammt. Geisberg schreibt es Georg Pencz zu. Leonhard datiert es um 1540 und spricht es somit Dürer ab. Auch Panofsky ist der Meinung, es sei wahrscheinlich nicht von Dürers Hand.<sup>431</sup>

### Das große Exlibris für Hektor Pömer

Für Hektor Pömer, den Propst der Lorenzkirche in Nürnberg, ist das folgende Exlibris (Abb. 45): Im Zentrum der Darstellung steht Pömers Wappen. Der viergeteilte Schild enthält im ersten und vierten Feld den Rost des Heiligen Laurentius bzw. Lorenz, mit dem Griff nach oben gestellt. Das zweite und dritte Feld ist schrägrechts geteilt mit vier Schrägbalken oben. Auf dem Stechhelm befindet sich eine Mannpuppe in hochgeschlossener Kleidung und einer über das Haupt gezogenen Gugel<sup>432</sup>. Um die Stirn ist eine Binde geknotet, die in zwei Enden abfliegt.<sup>433</sup> In den vier Ecken der Darstellung ist je ein Wappenschild plaziert, der die Schildfigur eines Ahnen Pömers enthält. Oben auf der heraldisch rechten Seite steht nochmals das Stammwappen der Pömer wie im zweiten und dritten Feld des Vollwappens, nur in spiegelverkehrter Ausrichtung. Links befinden sich die zwei schwarzen abgewendeten Hähne der Rummel. Unten rechts ist der Schild der Schmidmaier mit einer Schräglinksteilung. Die

<sup>430</sup>Z.B. Steinbrucker (siehe Anm. 4, Sp. 54), Retberg (siehe Anm. 131, S. 128), und Kurth (siehe Anm. 71, S. 41); letzterer meint, daß Dürer die Zeichnung dazu geliefert haben könnte.

<sup>431</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 137, Geisberg (siehe Anm. 272), S. 179, Leonhard (siehe Anm. 18), S. 94 u. Panofsky (siehe Anm. 154), Bd. 2, S. 49.

<sup>432</sup>Vgl. Grenser (siehe Anm. 3), S. 122.

<sup>433</sup>Farben: Rost: Silber in rotem Feld, 2. u. 3. Feld: Schrägbalken rot und silber, unterer Teil schwarz; Mannpuppe: Rote Kleidung, weiße Gugel, Kopfbinde: Rot und weiß, ebenso die Helmdecken (vgl. Grenser, ebd. u. Ströhl, siehe Anm. 148, Taf. XXXV.)

Teilungslinie ist mit drei Rosen besetzt. Links sind die beiden abgekehrten Gänsehälse der Bergmeister. Neben dem Vollwappen steht der Heilige Laurentius mit dem Rost und einem Palmzweig. Unten im Beschriftungsfeld befinden sich vier Textzeilen: ‚Den Reinen ist alles rein‘ in hebräischer, griechischer und lateinischer Sprache („OMNIA MVNDA MVNDIS“).<sup>434</sup> Darunter steht etwas zu Pömers Person: „D. HECTOR POMER PRÆPOS S. LAVR.“

Laut Grenser<sup>435</sup> sind die Pömer eines der ältesten Patriziergeschlechter in Nürnberg. Der Propst, der laut Ströhl im Jahr 1541 verstarb, führte auch in seinem Siegel den Rost des Heiligen Laurentius in Kombination mit dem Pömerschen Stammwappen, wie Stiebel anmerkt<sup>436</sup>. Im Holzschnitt erhält der Rost sogar die heraldisch höherrangigen Felder eins und vier. Das zeigt, wie wichtig ihm sein Amt als Propst war. Hier im Exlibris ist seine Würde als Propst der Lorenzkirche noch deutlicher herausgestellt durch die Figur des Heiligen, der heraldisch rechts neben dem Vollwappen steht, mit seiner rechten Hand den Rost nach unten haltend und mit der Linken die Palme des Märtyrertums schulternd. Sein Haupt ist nimbiert.

Die Darstellung ist von zwei Säulen flankiert, aus denen je ein Stamm hervorgeht. Diese Stämme sind nach innen gebogen und in der Mitte zusammengebunden, so daß sie einen flachen Stichbogen bilden. Daran befindet sich etwas Zierat. In den Zwickeln sind die bereits erwähnten Wappenschilde der Ahnen plaziert. Sie haben die gleiche Tartschenform wie der Schild im Vollwappen und die beiden unteren Schilde, die vor den Säulenbasen stehen. Alle vier Nebenschilde sind nach innen geneigt, wo auch die Speerruhe ist. Daß die Schildfigur des Pömer-Wappens heraldisch rechts oben spiegelverkehrt zu der des Vollwappens ist, liegt daran, daß sich die Schrägteilung der Schildneigung anpaßt. Der Helm, die Mannpuppe und der Heilige Laurentius sind im Dreiviertelprofil nach heraldisch rechts gewandt dargestellt. Der Hauptschild ist leicht in die gleiche Richtung geneigt. Die großzügigen Helmdecken verdecken auf der einen Seite einen Großteil des Unterkörpers des Heiligen. Der Hintergrund ist stellenweise waagrecht ausschraffiert, ebenso die Säulen an den seitlichen Bildrändern. Unten rechts ist ein Stückchen Schraffur ausgespart, wo zu lesen ist „RA1525“. Laut Ströhl<sup>437</sup> bedeutet es ‚R(ösch Hieronymus) A(nno) 1525‘.<sup>438</sup> Das wäre dann die Signatur des Holzschneiders namens Rösch bzw. Resch. Erwähnenswert ist noch die Tatsache, daß im Zusammenhang mit Pömers Wappen oft ein Mohrenrumpf als Helmzier genannt wird<sup>439</sup>. Es ist anzunehmen,

<sup>434</sup>Aus dem Brief des Paulus an Titus; vgl. Vulgata (siehe Anm. 87), Tit. 1,15 u. dt.: Luther-Bibel (siehe Anm. 87), Tit. 1,15. Vgl. auch Dielitz (siehe Anm. 275), S. 428.

<sup>435</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 122.

<sup>436</sup>Ströhl (siehe Anm. 148), Taf. XXXV u. Stiebel, Heinrich Eduard: Das kleine Bücherzeichen Hektor Pömer's, von Albrecht Dürer. In: *Zs. f. Exlibris*, 3, Görlitz 1896, S. 78; Stiebel erwähnt, daß in Nr. 2 desselben Jahrgangs auf das Leben Hektor Pömers eingegangen wird.

<sup>437</sup>Ströhl (siehe Anm. 148), Taf. XXXV.

<sup>438</sup>Merkwürdigerweise lesen manche Autoren in der Jahreszahl statt 1525 1521 (z.B. Warnecke, siehe Anm. 39, S. 13 u. Grenser, siehe Anm. 3, S. 122).

<sup>439</sup>Z.B. bei Ströhl, ebd.; auch bei Siebmacher (siehe Anm. 217, Bd. 2, S. 206) ist ein solcher dargestellt. Ein koloriertes Blatt in der graphischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg zeigt den Mann ebenfalls mit brauner Gesichtsfarbe, ebenso der kolorierte Holzschnitt des kleinen Exlibris für Pömer (Abb. 47, siehe S. 107).

daß das ‚offizielle‘ Kleinod in Pömers Wappen ein Mohrenrumpf ist. Der Künstler dieses Holzschnitts stellte jedoch keinen dar – die Gesichtszüge sind europäisch.

Den Verwendungszweck dieses Holzschnitts als Exlibris hat nie jemand angezweifelt, obwohl die Größe beachtlich ist (siehe Graphik S. 114). Die motivreiche Gestaltung und die relativ kleinen vier Schriftzeilen unten und ihre Dreisprachigkeit weisen auch auf ein Bücherzeichen hin. Vielleicht besaß Pömer als Propst besonders viele große theologische „Wälzer“, in welche das Blatt hineinpaßte.

Einige Autoren bezeichnen diese Arbeit als Dürers bedeutendstes Exlibris<sup>440</sup>. Doch seine Autorschaft ist keineswegs gesichert oder geklärt. Warnecke, Funke, Hanusch und Ströhl<sup>441</sup> schreiben das Blatt Dürer zu bzw. glauben zum Teil, daß er zumindest die Vorzeichnung geliefert hat. Anderer Meinung sind Panofsky, Schreyl und Geisberg. Sie halten es für wahrscheinlicher, daß Sebald Beham der Künstler ist. Grenser ist sich nicht sicher und ordnet das Blatt unter die Werke aus Dürers Schule oder Werkstatt.<sup>442</sup> „Dürers würdig ist die Arbeit gewiß zu nennen, namentlich ist der (...) heilige Lorenz eine Gestalt voller Kraft und Kern“, wie Grenser anmerkt. Falls Dürer die Vorzeichnung oder den Entwurf auf den Holzstock gemacht hat, so hätte der Formschneider Rösch eine Ungerechtigkeit begangen, nur seinen Namen auf den Stock zu setzen, so Grenser. Daß das Blatt Dürer würdig sei, damit hat der Autor recht. Mängel wie zum Beispiel die gedrängte Komposition der Wappen Scheurl und Tucher (Abb. 43) finden sich hier nicht. Doch es gibt Hinweise, die eine andere Künstlerhand vermuten lassen und somit Dürers Autorschaft zumindest in Zweifel ziehen: Da wäre etwa das Gesicht der Mannpuppe zu nennen. Wenn es eigentlich ein Mohr hätte sein sollen, dann hätte Dürer wahrscheinlich die Physiognomie ähnlich gestaltet, wie in seinem eigenen Wappen (Abb. 34). Die Helmdecken sind nicht ganz „dürenerisch“, aber vielleicht ein wenig zu symmetrisch. Außerdem sind die geblatteten Stoffbahnen breiter als man es von Dürer gewohnt ist. Wesentlicher sind jedoch folgende zwei Aspekte: Die Schildform gibt es so bei diesem Meister bisher nicht. Die Tartschen im „Löwenwappen mit Hahn“ (Abb. 10), im Totenkopfwappen (Abb. 13), in Stabius’ (Abb. 14), Behaims (Abb. 15), Rogendorfs (Abb. 18), Staibers (Abb. 22), Tschertes (Abb. 30) und seinem eigenen Wappen ähneln einander sehr. Es findet sich keine einzige Speerruhe wie diese darunter. Bei Pömer ist der Schild (der Hauptschild und alle vier Nebenschilder!) über und unter dem Einschnitt spitz zulaufend.<sup>443</sup> Bei Dürers Speerruhen ist dies nur oben der Fall, aber nie unten, wo der Übergang stets flacher gestaltet ist. Ein weiteres wichtiges Kriterium ist die ausgezogene Schildspitze über der Speerruhe. Deren Übergang zur Schildoberseite setzt Dürer für gewöhnlich mit einer Kante ab, was bei

<sup>440</sup>Z.B. Kruse (siehe Anm. 5), S. 8.

<sup>441</sup>Warnecke (siehe Anm. 39), S.13, Funke (siehe Anm. 34), S. 284, Hanusch (siehe Anm. 94), S. 9 u. Ströhl (siehe Anm. 148), Taf. XXXV.

<sup>442</sup>Panofsky (siehe Anm. 154), Bd. 2, S. 45, Schreyl (siehe Anm. 15), S. 26, Geisberg (siehe Anm. 272), S. 67 u. Grenser (siehe Anm. 3), S. 86 u. 122.

<sup>443</sup>Diesen spitzen Winkel unter der Speerruhe gibt es z.B. bei Sebald Beham (vgl. das Wappen für Verbeuz, Abb. 29).

Pömers Wappen nicht der Fall ist.

Es wurde erläutert, daß Dürers Stechhelme im Dreiviertelprofil in der Regel auf seine frühe Helmstudie zurückgreifen. Das trifft in Pömers Exlibris nicht zu. Außerdem ist der Schulterausschnitt außerordentlich weit. War der bei Lasso de Castilla (Abb. 44) zu eng, so ist hier das Gegenteil der Fall. Auch fehlen charakteristische Einzelheiten wie beispielsweise die drei Löcher für Befestigungsriemen und ein ausgeprägter Steg auf dem Helmdach. All diesen Beobachtungen zufolge ist Dürers Autorschaft unwahrscheinlich.

### Das kleine Exlibris für Pömer

Das kleine Pömersche Holzschnitt-Exlibris (Abb. 47) wurde möglicherweise für ein anderes Familienmitglied gemacht, zum Beispiel für einen Bruder Hektor Pömers, so Grensers Vermutung, da keine geistlichen Attribute darin vorkommen.<sup>444</sup> Der Schild im Vollwappen enthält lediglich das Stammwappen der Pömer: Eine Schrägrechtsteilung mit vier Schrägbalken oben und einem schwarzen Feld unten. In den vier Ecken der Darstellung befinden sich wieder die gleichen Ahnenwappen wie im vorher besprochenen Blatt. Nur die Schildform ist hier eine andere: Es handelt sich um einfache Dreiecksschilde ohne Speerruhe mit leicht gewölbten seitlichen Rändern.

Unten ist ca. ein Sechstel der Bildhöhe abgeteilt für ein leergelassenes Beschriftungsfeld. Dieses Feld ist von zwei hochkant gestellten Engelsköpfen flankiert. Das Hauptbildfeld ist von einem architektonischen Bogen eingefasst, dem seitlich je eine Säule vorangestellt ist. Im Zentrum steht das Vollwappen mit dem zur heraldisch rechten Seite geneigten Schild, welcher diesmal achsensymmetrisch ist. Er hat auf jeder Seite eine Einbuchtung und seine Ränder sind mit einer Blattornamentik geschmückt, die den Enden der geblatteten Helmdecken ähnelt. Der Stechhelm mit der Mannpuppe darauf ist im Dreiviertelprofil nach heraldisch rechts gewandt. Auch hier ist kein Mohr dargestellt. Die großzügig geschwungenen Helmdecken erscheinen nahezu symmetrisch. In ihrer stilisierten bzw. ornamentalisierten Form ähneln sie eher denen im Wappenholzschnitt des Don Pedro Lasso di Castilla (Abb. 44) als denen im großen Bücherzeichen für Hektor Pömer (Abb. 45).

Grenser<sup>445</sup> vermutet, daß dieser Holzschnitt nach der Vorlage des vorher besprochenen Blattes angefertigt wurde, weil die Anordnung und Schrägstellung der Ahnenwappen übereinstimmt. Nur wenige Autoren schreiben diese Arbeit Dürer zu<sup>446</sup>. Grenser, Schreyll und Retberg<sup>447</sup> vermuten darin eher die Künstlerhand des Sebald Beham, was aufgrund der für Dürer ungewöhnlichen Schild- und Helmform und Anordnung der Helmdecken wahrscheinlicher ist.

<sup>444</sup>Vgl. Grenser (siehe Anm. 3), S. 135.

Es wäre eine Überlegung wert, ob das kleine Exlibris vor dem großen entstanden sein könnte, und zwar für Hektor Pömer bevor er Propst wurde.

<sup>445</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 135.

<sup>446</sup>Z.B. Stiebel (siehe Anm. 436), S. 78 u. Warnecke (siehe Anm. 39), S. 11.

<sup>447</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 135, Schreyll (siehe Anm. 15), S. 22 u. Retberg (siehe Anm. 131), S. 124.

**Johannes Stabius (mit Umschrift)**

Es gibt noch einen Wappenholzschnitt für Johannes Stabius (Abb. 46) in fast gleicher Größe, den die meisten als Vorgängerlösung zu B. 166 (Abb. 14) betrachten. Das heraldische Arrangement ist das gleiche wie beim Stabiuswappen mit Lorbeerkranz. Unterschiede gibt es zum Beispiel im Schild, denn dieser hier hat zwei runde Einschnitte übereinander als Speerruhe statt einen. Auch die Gestaltung der Helmdecken weicht ab, denn die im vorliegenden Wappen wachsen ein Stück hinauf. In der Herzogskrone ist etwas zu sehen, was in der anderen Darstellung fehlt: Ein Streifen hinter den dreieckigen Zinken. Laut Neubecker<sup>448</sup> handelt es sich um Hermelinwammen, den in der Randumschrift erwähnten Stirnschmuck. Den Schild flankierend befindet sich unten der Name „IOANN“ und „STABIUS“. Rechts oben ist fast das gleiche runde Abzeichen wie in B. 166 plaziert, das sich aus Gürtel, Zirkel, Zange und zwei Bäumen zusammensetzt. Hier sind auch zwei verschiedene Bäume abgebildet, wovon der linke ein Lorbeerbaum sein dürfte. Doch das ist nicht genau festzustellen, da die Blätter jeweils ziemlich ähnlich sind. Eine Palme fehlt hier. Die Darstellung ist von insgesamt acht Linien eingefasst, wovon je vier enger zusammengefaßt sind. Dazwischen befindet sich die Umschrift:

„FLAMMEVS ECCE VOLAT CLYPEO IOVIS ARMIGER AVREO /  
EST AQVILA IN GALEA. SVNT CRVX DIADEMA CORONA. /  
CAESARIS AVGVSTI PIETAS HAEC MAXIMILIANI /  
MVNERE PERPETVO. STABIIS SACRA CONTVLIT ARMA.“<sup>449</sup>

Obwohl Stabius zum Entstehungszeitpunkt dieses Holzschnitts schon länger ein gekrönter Poet war (siehe S. 33), ist hier kein Lorbeerkranz dargestellt. Da hier nur ein Abzeichen vorkommt, verwundert es, daß dieses nicht auf der heraldisch höherrangigen rechten Seite positioniert ist.

Beim Betrachten dieses Blattes fällt auf, daß die Mittelachse des Vollwappens schief ist. Das Arrangement bestehend aus Schild, Helm, Helmdecken und Krone steht nicht mittig in der Darstellung, sondern ist ein Stückchen nach links gerückt. Der Helmzier-Adler verstärkt diese Linkslastigkeit, da er sein Gewicht in diese Richtung verlagert. Das war vermutlich nicht von dem, der diesen Holzschnitt entwarf, gewollt. Wahrscheinlich begann der Künstler mit dem Rahmen und zeichnete zuerst das Abzeichen in die rechte obere Ecke. Dann kam der Schild an die Reihe, und im weiteren Verlauf merkte er, daß für den Adler oben nicht mehr genug Platz übrig bleibt, weil die runde Bilddevise zuviel Raum einnimmt. So wurde das Wappen leicht gekippt und der Raubvogel zu weit links eingefügt. Vielleicht war für dieses Blatt genauso ein Lorbeerkranz geplant wie in B. 166, der dann aus Platzmangel weggelassen wurde. Dies ist ein guter Hinweis dafür, daß B. 166 direkt nach diesem Versuch folgt, denn

<sup>448</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 210.

<sup>449</sup>Übersetzung (nach Neubecker, siehe Anm. 6, S. 210): „Siehe, hier fliegt im goldenen Schilde flammenfarben (also rot) Jupiters Waffenträger (also der Adler). Es befindet sich der Adler am Helm. (Dort) sind Kreuz, Stirnschmuck und Krone. Die Milde des erhabenen Kaisers Maximilian hat den Stabiern dieses heilige Wappen als ewiges Geschenk verliehen.“

Dürer hatte mit dem gleichen Problem zu kämpfen. Deshalb setzt er den Helm tiefer an (vgl. Abb. 14), damit der Adler darauf nicht so weit nach oben ragt. Dennoch kommen sich dessen linker Flügel und das Zeichen mit dem Gürtel schon fast zu nahe, obwohl auch die Baumwurzeln extra klein gehalten wurden. Im vorliegenden Blatt hingegen sind diese noch ziemlich groß.

Die mißlungene Komposition ist der Hauptgrund dafür, daß so viele der Meinung sind, sie könne nicht von dem großen Künstler Albrecht Dürer stammen. Die Details können nicht so viel Anlaß zur Kritik geben. „Dieser qualitativ geringere Holzstock ist in einer Einzelheit sogar korrekter als Dürers Ausführung, denn er zeigt hinter den Zinken des Erzherzoghuttes noch die dazwischen hervorscheinenden Hermelinwammen“, so Neubecker<sup>450</sup>. Warnecke, Grenser, Rödel, Retberg und Bartsch<sup>451</sup> schreiben diese Arbeit Dürer zu. Bis auf Rödel sind es alte Autoren. Neubecker, Doepler, Dodgson, Steinbrucker, Meder, Panofsky, Flechsig und Ankwicz-Kleehoven<sup>452</sup> halten es für eine Schülerarbeit oder eine Nachahmung. Ankwicz-Kleehoven meint, es sei eventuell von Wolf Traut und Schmidt<sup>453</sup> schlägt Springinkle vor. Die meisten Autoren äußern sich nicht weiter zur Datierung, weil sie meinen, dieses Blatt sei unmittelbar vor dem anderen mit dem Lorbeerkranz um 1512 bis 1517 entstanden. Grenser<sup>454</sup> glaubt, daß Dürer das andere Wappen (B. 166) in diesen frühen Jahren entwarf und dieses hier später, als er Stabius 1520 wiedertraf. Aufgrund der Qualitätsunterschiede ist das unvorstellbar. Wenn beide von Dürer stammen würden, dann müßte die Reihenfolge andersherum sein. Am wahrscheinlichsten scheint folgende Erklärung zu sein: Dürer wollte für seinen Freund ein Wappen machen, und zwar im Jahr des Wiedertreffens 1520, als er auch andere Wappen entwarf. Er ließ es einen Schüler oder Gehilfen machen, aber aufgrund der ‚verfehlten asymmetrischen Zusammenstellung‘, wie Meder<sup>455</sup> sich ausdrückt, legte der Meister selbst Hand an und lieferte den Entwurf mit dem Lorbeerkranz.

Der Holzstock für das vorliegende Blatt befindet sich ebenfalls in der Albertina zu Wien, wie der für B. 166. Auch von diesem hier wurden im Jahr 1781 Neudrucke erstellt, mit der gleichen dreizeiligen Unterschrift (siehe S. 36). Frühe Drucke sind laut Meder<sup>456</sup> nicht bekannt.

### Erasmus Strenberger

Im Jahr 1895 erschien unter dem Titel ‚ein neuentdecktes Bücherzeichen des Johannes Stabius‘ eine Wappendarstellung (Abb. 48), die der Autor als drittes Exlibris für Stabius von

<sup>450</sup>Neubecker, ebd.

<sup>451</sup>Warnecke (siehe Anm. 39), S. 9, Grenser (siehe Anm. 3), S. 86 u. S. 103, Rödel, Klaus: Nürnberger Exlibris, Frederikshavn 1979, S. 16, Retberg (siehe Anm. 131), S. 94 u. Bartsch (siehe Anm. 139), S. 85.

<sup>452</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 209, Doepler (siehe Anm. 203), S. 33 (ist skeptisch), Dodgson (siehe Anm. 9), S. 57, Steinbrucker (siehe Anm. 4), Sp. 54, Meder (siehe Anm. 66), S. 266, Panofsky (siehe Anm. 154), Bd. 2, S. 45, Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 2, S. 501 u. Ankwicz-Kleehoven (siehe Anm. 185), S. 5.

<sup>453</sup>Erwähnt bei Meder, ebd.

<sup>454</sup>Grenser (siehe Anm. 3), S. 103.

<sup>455</sup>Meder (siehe Anm. 66), S. 266.

<sup>456</sup>ebd.



Albrecht Dürer vorstellte.<sup>457</sup>

Das Vollwappen ist dem der beiden anderen Holzschnitte mit dem Stabius-Wappen ähnlich. Anders ist zum Beispiel der Schild: Die Halbrundform hat links und rechts einen Einschnitt. Wichtiger jedoch ist, daß die Schildfigur, der Adler, hier auf einem Dreiberg steht. Statt eines Spangenhelms für Adelige ist hier ein bürgerlicher Stechhelm dargestellt. Der Helm ist bekrönt, allerdings nicht mit der Herzogskrone wie bei Stabius, sondern mit einer einfacheren Krone. In diesem Blatt ist kein Lorbeerkranz oder Zirkel- und Zangenabzeichen zu finden. Statt dessen steht heraldisch rechts in einem Glorienschein ein nackter Mann auf einem Drachen, einen Blasebalg in den Händen haltend. Der Dreiberg im Schild, der Stechhelm, die andere Krone und das Fehlen der Stabius'schen Abzeichen weisen darauf hin, daß es sich nicht um das Wappen des Stabius handelt. Laut Geisberg und Neubecker<sup>458</sup> ist es das Wappen des Erasmus Strenberger von Leonhard Beck.

Das Vollwappen ist flankiert von zwei auf einem Boden stehenden Säulen, die einen Arkadenbogen tragen. Dieser ist oben vom Bildrand angeschnitten. Schild, Helm, die Adler und der Mann auf dem Drachen sind zur heraldisch rechten Seite hin ausgerichtet. Der Helm erscheint im Dreiviertelprofil. Die Darstellung ist sehr detailliert. Auf dem Körper des Helm-Adlers treten einzelne Muskelpartien sichtbar hervor. Die ausgestreckten Flügel setzen sich aus einzelnen sorgfältig gezeichneten Federn zusammen. Auch die Helmdecken sind ausführlich durchgestaltet. Sie wachsen auf beiden Seiten empor, geringer jedoch auf der Seite, wo die Bilddevise Platz findet. Die Form der Decken fällt im Vergleich zu den bisher besprochenen aus der Reihe: Zwar sind die geblatteten Endstücke immer gebogen, doch diese hier vollführen kreisrunde Kurven. Die Decken fügen sich nicht wie sonst zu einer Einheit zusammen, sondern jede Bahn scheint ein Eigenleben zu entwickeln.

Bis auf Rödel war nach der Veröffentlichung von 1895 niemand mehr bereit, das Blatt Dürer zuzuschreiben. Doepler<sup>459</sup> war der erste, der mit der Erklärung widersprach, dieser Wappenholzschnitt passe in keine von Dürers Schaffensperioden. Die zwei Säulen seien perspektivisch falsch, deren Schattenschraffur passe nicht zur Rundung der Säulen, der Bogenscheitel sei übertrieben tief. Das Wappen selbst bezeichnet Doepler als gut gemacht, die Helmdecken entsprächen jedoch nicht Dürers Handschrift. Der Adler wirke lebendig, aber die Federn seien übertrieben zackig. Doepler nimmt an, Burgmair könnte eventuell der Künstler sein.

Es gibt noch einen Aspekt, der dieses Wappen von Dürer distanziert: Der untere Rand der Krone, dort wo sie auf dem Helmtuch aufliegt, vollführt einen S-förmigen Schwung. Das

<sup>457</sup>Unbekannter Autor: Ein neuentdecktes Bücherzeichen des Johannes Stabius. In: Zs. für Exlibris, Heft I, Nr. 5, Görlitz 1895, S. 8f. Die Ansicht des Autors wurde von Dr. Lippmann, Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts bestätigt: „Es ist bisher nirgends veröffentlicht oder beschrieben worden. Die Autorschaft Dürer's scheint mir zweifellos zu sein.“ (ebd. zitiert.) Auch Doepler (siehe Anm. 203, S. 33) und Rödel (siehe Anm. 451, S. 12) halten es für ein Stabius-Wappen.

<sup>458</sup>Bilderkatalog zu Geisberg (siehe Anm. 272), S. 39 u. Neubecker (siehe Anm. 6), S. 214.

<sup>459</sup>Rödel (siehe Anm. 451), S. 12 u. Doepler (siehe Anm. 203), S. 33ff.

findet sich bei keiner Krone und keinem Helmwulst in den für Dürer gesicherten oder zugeschriebenen Wappenholzschnitten.

### Jacob von Bannissis

Das ‚Wappen mit den drei Löwenköpfen‘ (Abb. 49), wie es früher genannt wurde, gehörte dem Sekretär des Kaisers Maximilian I., Jakob von Bannissis, wie Leitner belegen konnte<sup>460</sup>. Der Schild enthält einen Querbalken. Über diesem stehen zwei hersehende gekrönte Löwenhäupter nebeneinander, darunter ein dritter. Der bekrönte Spangenhelm trägt als Kleinod einen wachsenden Löwenrumpf, der nach heraldisch links gewandt ist. Auch er hat eine Krone auf dem Haupt. Neben der Helmzier auf der heraldisch rechten Seite befindet sich eine Bilddevise: Ein Topf, der von zwei Händen gehalten wird. Darin wachsen drei Blumen. Ein gekräuselttes Wolkenband umringt das Ganze und läßt es auf die Blumen regnen.<sup>461</sup>

Das Blatt ist von einer doppelten Linie umgeben. Das Vollwappen darin ist in einem architektonischen Rahmen dargestellt. An den seitlichen Bildrändern verläuft je eine kannelierte Säule, die den Bogen trägt, der vom oberen Bildrand angeschnitten ist. Darunter befindet sich ein vollständig zu sehender Stichbogen, der aus zwei Ästen mit Blättern und Ranken, die aus den Säulenkapitellen hervorwachsen, zusammengebunden ist. Bei dem Wappenschild handelt es sich um eine Tartsche mit zwei Spitzen unten und einem runden Einschnitt auf jeder Seite. In der Mitte verläuft ein senkrechter Grat. Der Schild ist leicht gekrümmt und zur heraldisch linken Seite geneigt. Der Bügelhelm ist in die gleiche Richtung gewandt und erscheint im Dreiviertelprofil. Der Löwe darauf ist ganz im Profil zu sehen. Der Künstler bemühte sich, das Raubtier naturgetreu wiederzugeben. Es hat sein Maul weit aufgerissen und die Pranken gespreizt. Sein Fell ist detailliert gezeichnet und am Hinterkopf läuft eine Reihe spitz abstehender Fellocken entlang. Die Löwenköpfe im Schild blicken gefährlich drein. Ihre Augen sind sehr raubtierhaft und aus dem Maul kommt die Zunge hervor. Auffällig sind deren lange Mähnen, die nach beiden Seiten des Hauptes wehen. Die Helmdecken bestehen aus einem äußerst dichten und kompliziert verschlungenem Knäuel aus Stoffbahnen, deren Enden scharfkantig geblattet sind.

Dieser Holzschnitt wird häufig Albrecht Dürer zugeschrieben<sup>462</sup>. Das liegt wahrscheinlich an der ausdrucksvollen raubtierhaften Prägung der Löwen und an den beeindruckend komplizierten Helmdecken. Doch es wurden auch Zweifel laut: „Das Wappen des Jacobus de Bannissis muß aus stilistischen Gründen aus Dürers Oeuvre ausgeschlossen werden, obwohl Dürer und Bannissis persönlich nahe bekannt waren“, so Neubecker. Dodgson und die Tietzes

<sup>460</sup>Leitner, Quirin von: Über das Wappen mit den drei Löwenköpfen von Albrecht Dürer. In: Jb. d. kunsthist. Slg. d. allerhöchsten Kaiserhauses, 5, 1887, S. 340-42.

<sup>461</sup>Laut Neubecker (siehe Anm. 6, S. 214) handelt es sich um ein Mariensymbol mit drei Lilien.

<sup>462</sup>Z.B. von Pauli (siehe Anm. 10, S. 42), Steinbrucker (siehe Anm. 4, Sp. 54), Warnecke (siehe Anm. 39, S. 11), Grenser (siehe Anm. 3, S. 86 u. 101), Flechsig (siehe Anm. 108, Bd. 2, S. 501), Retberg (siehe Anm. 131, S. 93), Leitner (siehe Anm. 460, S. 340), Mende (siehe Anm. 213, S. 51) u. Ströhl (siehe Anm. 148, Taf. XXXV). Flechsig ist der Meinung, das Blatt passe nicht in Dürers Oeuvre um 1520/21, sondern in das um 1515.

sind der gleichen Meinung. Auch Panofsky zweifelt Dürers Autorschaft an.<sup>463</sup> In der Darstellung ist zu vieles ungewöhnlich für Dürer. Da wäre zum Beispiel die Schildform zu nennen. Dürer bevorzugte ebene Schildflächen und Speerruhen, die unten einen flachen Winkel als Übergang zum Schild enthalten. Außerdem ist die Perspektive falsch, da die Schildober- und auch die Unterkante bei den zwei Spitzen zu sehen ist. Bei Dürer ist zwar nicht immer alles korrekt<sup>464</sup>, aber auch nicht so offensichtlich falsch. Wie in Strenbergers Wappenholzschnitt vollführt hier die Helmkrone einen S-förmigen Schwung, was für den Meister untypisch ist. Was die Löwen betrifft, könnte man geteilter Meinung sein. Die detaillierte Wiedergabe des Fells und ihr gefährlicher Ausdruck spräche für Dürer. Andererseits behandelt Dürer das Fell bei seinen Löwen (vgl. Staiber, Abb. 22 u. Rogendorf, Abb. 18) weicher und läßt es nicht so spitz vom Körper abstehen. Außerdem bevorzugte der Künstler das Dreiviertelprofil für seine Helmzierden. Auch die Helmdecken im vorliegenden Blatt sind anders gestaltet als die in den Dürer zugeschriebenen Werken. Ihre Scharfkantigkeit und gedrängte Komposition paßt nicht zu den großzügigen lockeren Rundungen der Helmdecken wie zum Beispiel in Behaims Wappen (Abb. 15). Der Bügelhelm enthält hier aus gedrehten Metallstreben bestehende Spangen, was ebenfalls ungewöhnlich ist (vgl. Abb. 14, 18 u. 22). Dürers Autorschaft ist also zweifelhaft.

### Stephan Rosinus

Beim letzten vorzustellenden Holzschnitt handelt es sich um das Wappen des Passauer Kanonikus Stephan Rosinus (Abb. 50). Der schrägrechts geteilte Schild enthält oben einen von der Teilungslinie angeschnittenen Adler. Das untere Feld beinhaltet einen Querbalken mit einer Rose darin. Auf dem bekrönten Spangenhelm befindet sich ein Adler als Kleinod. Dessen Flügel enthalten die Rose des Schildes und angedeutete Linien, welche die Teilungslinien im Schild nachbilden. Auf der heraldisch rechten Seite ist neben der Helmzier eine Bilddevise dargestellt: Es ist ein Altar mit einem Bild Gottvaters mit der Weltkugel<sup>465</sup>.

Das Vollwappen ist von einer architektonischen und vegetabilen Rahmung umgeben, die der bei Bannissis' Wappen sehr ähnelt. Der tartschenförmige Halbrundschild ist leicht nach heraldisch rechts geneigt, wo sich auch die Speerruhe befindet. Der zur gleichen Seite ausgerichtete Bügelhelm erscheint im Dreiviertelprofil. Die Raubvögel sind zugleich heraldisch stilisiert als auch in einigen Details naturgetreu wiedergegeben. Die gespreizten Flügel sind abwechselnd aus vielen breiten und dünnen Federn zusammengesetzt. Die geblatteten Helmdecken fallen zu den Seiten in dicht verschlungenen Kurven herab.

Die Zuschreibungsfrage ist in diesem Fall äußerst schwierig. Diese Darstellung enthält einiges, was von Dürers Hand stammen könnte: Die Helmdecken, die Schildform und teil-

<sup>463</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 214, Dodgson (erwähnt bei Strauss, siehe Anm. 118, Bd. 10.2, S. 442), Tietzes (erwähnt bei Strauss) u. Panofsky (siehe Anm. 154, Bd. 2, S. 46).

<sup>464</sup>Z.B. ist beim Rogendorf-Wappen (Abb. 18) die Oberkante und zuviel von der Schild-Unterkante zu sehen.

<sup>465</sup>Laut Eisenhart ist dies „(...) eine bei klerikalen Ex-libris jener Zeit bisweilen wiederkehrende Darstellung.“ (Eisenhart, A. von: Das Bücherzeichen des Passauer Kanonikus Rosinus. In: Zs. f. Exlibris, 4, Görlitz 1894, S. 3f.)

weise der Adler. Hierfür sei insbesondere das Wappen des Stabius (Abb. 14) als Vergleich zu nennen. Andererseits wirkt der Helm leicht verformt bzw. „gestaucht“, was besonders an den S-förmigen Spangen liegt. Was den Helmzier-Adler betrifft, so ähnelt er zwar dem des Stabius, doch die Vogelkörper sind unterschiedlich gestaltet: Beim Stabius-Wappen ist mehr Gefieder vorhanden, das den Körper einhüllt, während bei dem für Rosinus die einzelnen Partien wie Schenkel und Brust übertrieben zu sehen sind wie bei einem gerupften Huhn.

Diese Darstellung ist eng mit den beiden Wappenholzschnitten für Bannissis und Strenberger, deren Zuschreibung an Dürer sehr zweifelhaft ist, verbunden. Die drei Blätter haben folgende Gemeinsamkeiten: Eine architektonische Rahmung mit oben vom Bildrand angeschnittenem Bogen, darunter eine vollständige Bogenlinie (bei Bannissis und Rosinus sind es die Zweige, bei Strenberger ist es die Kontur des Bogeninneren). Auch den S-förmigen Schwung der Helmkronen haben sie gemein, der bei Rosinus am schwächsten ausgeprägt ist. Eine weitere Verbindung besteht in der Bilddevise, die in allen drei Arbeiten an der gleichen Stelle plaziert ist. Zudem haben die Blätter ein Format in fast gleicher Größe. Leiningen-Westerburg hat als erster auf die Gemeinsamkeiten aufmerksam gemacht<sup>466</sup>. Er ist der Ansicht, daß die drei Arbeiten von derselben Künstlerhand stammen. Wenn eines von Dürer ist, dann müßten es auch die beiden anderen sein oder keines. Bei den Wappenholzschnitten für Bannissis und Rosinus ist es besonders wahrscheinlich, daß sie von einer Künstlerhand stammen. Das Rahmenmotiv ist hierfür das stärkste Argument. Ebenfalls vergleichbar sind die Helmkronen. Ein Pendant zu den zackig abstehenden Fellocken der Mähne bei Bannissis' Löwen findet sich in den abgespreizten Federn am Hinterkopf des Adlers bei Rosinus (und bei Strenberger).

Vergleicht man nun den Adler des Strenberger mit dem des Rosinus, so stellt man fest, daß sie unterschiedlich gestaltet sind. Das gleiche gilt für die Helmkronen und die Helmdecken. Außerdem ist Strenbergers Wappen das einzige von den dreien, das auf einem definierten Boden steht. Angesichts dieser Aspekte ist es möglich, daß der Holzschnitt für Strenberger doch von einem anderen Künstler stammt als die beiden Blätter für Rosinus und Bannissis.

Wie es bereits erörtert wurde, sind sich die Autoren bei der Zuschreibung des Wappenholzschnitts für Bannissis nicht einig. Den Beobachtungen zufolge spricht zuviel gegen eine Autorschaft Dürers. Bei Rosinus hingegen sind die Forscher mehrheitlich der Meinung, der Holzschnitt stamme nicht von Dürer<sup>467</sup>, obwohl es hier wahrscheinlicher wäre als bei Bannissis. Es wurden bereits die Ähnlichkeiten zwischen dem Wappen des Stabius (Abb. 14) und dem des Rosinus angesprochen. Außer der vergleichbaren Schildform, den Helmdecken

<sup>466</sup>Er erwähnt den Verkaufskatalog der Dürerslg. Retbergs (Berlin 1886, S. 16), wo die Ähnlichkeit zwischen Strenbergers (damals noch fälschlich als Stabius bezeichnet) und Rosinus' Blatt angesprochen wird. Leiningen-Westerburg meint, dies sei ein unnötiger Umweg gewesen, weil die Ähnlichkeit zwischen den Wappen Rosinus und Bannissis noch viel augenscheinlicher ist, womit er recht hat. Vor allem die Rahmung ist nahezu identisch (In: Zs. f. Exlibris, 2, 1895, S. 35f.)

<sup>467</sup>Z.B. Neubecker (siehe Anm. 6), S. 214, Ströhl (siehe Anm. 148), Taf. XXXV. u. Geisberg (siehe Anm. 272), S. 231; Ströhl meint, das Rosinus'sche Blatt sei von Dürers Schule, Geisberg schreibt es Hans Springinklee zu.

und zum Teil dem Adler ist die Position und Existenz des Lorbeerkranzes bei Stabius eine Gemeinsamkeit zu der Bilddevise bei Rosinus. Daß das Stabius-Wappen wahrscheinlich eine Arbeit von Dürer ist, dafür gibt es den Hinweis der Londoner Skizzen. Derartige Hinweise gibt es für Rosinus (und Bannissis) nicht. Das Rosinus-Wappen ist das einzige von den drei zuletzt besprochenen, welches stilistisch am ehesten zu Dürers Wappenholzschnitten paßt. Allerdings paßt es noch besser zu den Wappen für Bannissis und Strenberger. Letztendlich scheint folgende Lösung am wahrscheinlichsten zu sein: Die Wappenholzschnitte für Strenberger, Bannissis und Rosinus stammen von einem Epigonen Dürers. Sobald Beham zum Beispiel nahm sich Dürers Helmdecken zum Vorbild. Auch die Schildform in Strenbergers Wappen gibt es bei Beham<sup>468</sup>. So wäre es denkbar, daß bei diesem Epigonen mal mehr (Rosinus) mal weniger (Strenberger) dürerische Stilformen vorkommen.<sup>469</sup>

## 8. Vorbilder für die Kupferstiche

Nachdem die Wappendrucke vorgestellt wurden, stellt sich die Frage, inwieweit Dürer in seiner Wappenkunst von früheren Künstlern beeinflusst wurde. Gemalte Wappen vor Dürers Zeit gibt es in großer Anzahl, zum Beispiel in den Wappenbüchern (z.B. dem Scheiblerschen Wappenbuch), auf Gemälden, etc. Es sind jedoch nur wenige frühe gedruckte Wappen überliefert. Große Quartierbelegungsplakate müßte der Meister gekannt haben, wenn er auf dem Augsburger Reichstag im Jahr 1518 anwesend war (siehe S. 11f.). Es sind jedoch keine konkreten Beispiele bekannt, die Dürer beeinflusst haben. Ähnlich verhält es sich bei den gedruckten Exlibris. Von ihnen hat sich nur eine kleine Anzahl erhalten. Es sind vorwiegend klerikale Bücherzeichen in kleinem Format und einfacher Gestaltungsweise.<sup>470</sup>

Bekannt ist hingegen, daß Dürer Vorbilder für seine heraldischen Kupferstiche hatte. In diesem Zusammenhang werden stets der Hausbuchmeister und Martin Schongauer genannt.<sup>471</sup> Auch die Stiche des Meisters sind diesbezüglich interessant. Hier bedarf es noch eines ausführlicheren stilistischen Vergleichs, um Dürers Eigenart zu eruieren.

<sup>468</sup>Zu den Helmdecken vgl. Bilderkatalog zu Geisberg (siehe Anm. 272), S. 66, Nr. 311 (Wappen des Löffelholz), S. 67, Nr. 318 (Wappen des Segker) u. Wappen des Verbeuz (Abb. 29); zu der Schildform vgl. auch das Wappen von Segker.

<sup>469</sup>Der Verwendungszweck der drei Blätter – Strenberger, Bannissis u. Rosinus – ist unklar. Leiningen-Westerburg (siehe Anm. 466, S. 36) erwähnt Hirth, der einen alten Druck des Rosinus-Wappens in einer alten Bibel eingeklebt fand. Das war wahrscheinlich eine Ausnahme, da die Blätter für ein Exlibris an sich zu groß sind (siehe Graphik S. 114).

<sup>470</sup>Zu finden bei Warnecke (siehe Anm. 39, S. 9), Schreyll (Anfänge des Exlibris. In: Dürer im Exlibris, siehe Anm. 15, S. 9 u. Abb. 3) u. Donin (siehe Anm. 36, S. 15). Hanusch (siehe Anm. 94, S. 9) beginnt in seiner Stilgeschichte für Exlibris mit Albrecht Dürer als dem ersten großen Meister dieser Kunst. Ob Dürer einige der früheren Exlibris gekannt hat, ist nicht nachweisbar. Es deutet nichts auf eine direkte Beeinflussung hin.

<sup>471</sup>Der Hausbuchmeister war in der 2. Hälfte des 15. Jh. tätig im Gebiet des Mittelrheins (Mainz, Speyer, Heidelberg). Etwa zur gleichen Zeit wirkte der aus Kolmar stammende Schongauer. Laut Schadendorf begann Dürer um 1486/87 sich mit der Kunst des Hausbuchmeisters u. Schongauers auseinanderzusetzen. Auf seinen Reisen 1490/91 hatte er Gelegenheit, deren Werke zu studieren. Das betrifft insbesondere die Kupferstechkunst, die Dürer anhand dieser Vorbilder erlernte (vgl. Schadendorf, Wulf: Begegnungen: Schongauer und der Hausbuchmeister. In: Dürer-Katalog, siehe Anm. 71, S. 74, 407 u. 411).

### Tiere in der heraldischen Kunst des Meisters hw

Zunächst werden die heraldischen Kupferstiche Dürers mit denen des relativ unbekanntem Meisters hw verglichen.<sup>472</sup> Die drei heraldischen Blätter ähneln einander sehr: Formal handelt es sich um Vollwappen. Als Schildfiguren und Helmzierden dienen Tiermotive. Es wird angenommen, daß es keine Personenwappen sind, sondern allenfalls Vorlagen bzw. Muster für solche.

Das „**Wappen mit dem Lamm**“ (Abb. 56) enthält einen nach links geneigten tart-schenförmigen Halbrundschild mit einem Schaf darin, welches nach links gewandt über eine Wiese läuft. Über dem Schild ist ein nach links gerichteter bekrönter Stechhelm<sup>473</sup> im Dreiviertelprofil platziert. Darauf sitzt ein Wolf, der ein kleines Wildschweinferkel im Maul hält. Der Wolf erscheint im Profil und ist ebenfalls nach links gewandt. Zu beiden Seiten des Helms befinden sich Helmdecken, die aussehen wie ornamentalisierte vegetabile Ranken. Im Vergleich zu Dürers Helmdecken wirken diese steif und unbeweglich. Es fehlt ihnen die Geschmeidigkeit und der sanfte Schwung eines weichen Materials, aus dem die Decken eigentlich bestehen. Die dargestellten Tiere sind relativ naturgetreu und sehr detailliert behandelt, vor allem was das Fell und die Köpfe betrifft. Die Form des „**Wappens mit Löwe und Einhorn**“ (Abb. 57) ist fast die gleiche wie bei dem mit dem Lamm. Im Schild befindet sich ein nach links aufgerichteter Löwe. Auf dem bekrönten Bügelhelm ist der Rumpf eines Einhorns platziert. Die Helmdecken sind denen in Abb. 56 äußerst ähnlich. Das gleiche gilt für das „**Wappen mit Adler**“ (Abb. 58), welches im Schild und auf dem bekrönten Spangenhelm den Raubvogel enthält.<sup>474</sup> Die Adler sind sehr detailliert dargestellt. Es fehlt ihnen jedoch die Naturtreue wie den Tieren im „Wappen mit Lamm“.

Diese Kupferstiche des Meisters hw haben manches mit Dürers „**Löwenwappen mit Hahn**“ (Abb. 10) gemeinsam: Die Form eines Vollwappens vor einem ungestalteten Hintergrund und die Verwendung von Tiermotiven. Ein grundsätzlicher formaler Unterschied besteht jedoch: Beim Meister hw sind der Helm und die Tiere stets nach links gewandt, so wie es für echte Wappen üblich ist. Bei Dürer findet eine Ausrichtung nach rechts statt. Möglicherweise wollte er damit unterstreichen, daß es sich um kein gültiges Personenwappen handelt. Die Komposition der Helmdecken ist ebenfalls unterschiedlich: Im „Löwenwappen mit Hahn“ schmiegen

<sup>472</sup>Strauss (siehe Anm. 118, Bd. 9.2, S. 97) weist darauf hin, daß Nagler und Lehrs es für möglich halten, daß es sich um Hans von Windsheim handelt. Der Künstler war etwa von 1450 bis 1525 aktiv. Es sind nur 17 Kupferstiche von ihm bekannt. Einige davon befanden sich im Jahr 1508 in der Sammlung Hartmann Schedels, darunter auch das „Wappen mit dem Adler“ (Abb. 58) und das „Wappen mit Löwe und Einhorn“ (Abb. 57). Die datierten Stiche dieses Meisters tragen die Jahreszahl 1481 oder 1482. Die drei heraldischen Blätter, die dem Meister hw zugeschrieben sind (vgl. Strauss, ebd., S. 108-112), enthalten weder ein Datum noch eine Signatur.

<sup>473</sup>Strauss (ebd.) macht darauf aufmerksam, daß Stechhelme normalerweise nicht bekrönt sind, sondern nur Spangenhelme. In Strenbergers Wappen (Abb. 48) kommt jedoch auch ein bekrönter Stechhelm vor.

<sup>474</sup>Das ist auch bei dem Wappen des Stabius (Abb. 14 u. 46) der Fall. Die Krone ist jedoch eine andere: Bei Stabius handelt es sich um die Erzherzogskrone. Beim Meister hw sehen die Helmkronen in den drei Blättern gleich aus.

sie sich an die Bildränder bzw. sind rahmenbezüglich, was beim Meister hw nicht der Fall ist.

Vergleicht man die Schildformen, so stellt man fest, daß diese sehr ähnlich sind. Bei Dürer stimmt jedoch die Perspektive und bei dem anderen Künstler nicht, da die Schmalseite des Schildes rechts und auch links über der Speerruhe zu sehen ist. Auch die Helme des Meisters hw zeugen bei aller Sorgfalt dennoch von einer Unsicherheit der räumlichen Darstellung, einem Problem, welches Dürer bei seinem Helm beherrscht. Ähnliches gilt für die Helmdecken. Im „Löwenwappen mit Hahn“ sind sie üppig und veranschaulichen die Weichheit des Materials. Komplizierte Verschlingungen sind überzeugend wiedergegeben. Das verhält sich in den drei Stichen des älteren Meisters anders, wie bereits erwähnt wurde: Die Helmdecken sind hier sehr flächenhaft. Einzelne Überschneidungen wirken noch unsicher. Zudem sehen sie trotz vieler Rundungen steif aus – fast so, als hätte man eine mit Verzierungen durchbrochene schmiedeeiserne Fläche vor sich.

Unterschiede gibt es auch in der Gestaltungsweise der Tiere. Ein Vergleich der beiden Löwen (Abb. 10 u. 57) verrät, daß Dürer genauere Vorstellungen von dem Aussehen eines lebendigen Löwen hatte, obwohl er damals angeblich noch keinen gesehen hat (siehe S. 43). Der Körper des Raubtiers beim Meister hw wirkt recht natürlich, gewissermaßen sogar echter als der bei Dürer, da die Muskeln weniger übertrieben betont sind. Doch die Mähne und vor allem das Gesicht ist im „Wappen mit Löwe und Einhorn“ schematisierter bzw. maskenhafter. Die Löwenmähne setzte der Meister hw aus vielen prächtigen Fellocken zusammen. Die gesamte Mähne verbindet sich aber nicht organisch mit dem Löwenkörper. Dürer hingegen differenzierte das Mähnenfell mehr und lockerte dessen Umriß, was natürlicher aussieht. Vergleicht man die Vögel auf dem Helm (Abb. 10 u. 58) miteinander, so sind die Unterschiede noch größer. Der Umriß des Adlers beim Meister hw ist stilisiert und unnatürlich – ganz anders als der äußerst lebendig wirkende Hahn Albrecht Dürers. Es ist jedoch anzunehmen, daß der ältere Meister einen Hahn natürlicher wiedergegeben hätte als den Adler, weil der abstrahierte Adler als häufig vorkommendes Heroldstier die Vorstellung vom Aussehen eines Raubvogels sicherlich zu sehr beeinflusste. Die Binnenstruktur des Adlers gestaltete der Meister hw sehr detailliert. Allerdings wiederholt er fast immer ein und dieselbe Form in verschiedenen Größenabstufungen, um das Gefieder darzustellen. Das gleiche Prinzip wendet er auch im Schafspelz, im Wolfsfell (Abb. 56) und in der Löwenmähne (Abb. 57) an. Dürer gestaltet das Gefieder seines Hahns sehr differenziert. Es gibt sehr kleine Federchen auf dem Vogelleib, etwas längere an der Oberkante der Flügel, große Federn an den Flügeln selbst, lange weiche Federn am Hahnenhals und sehr lange Schwanzfedern. Die Anordnung der Federn und auch die lebendige Körperhaltung zeugen von einer Auseinandersetzung Dürers mit einem lebenden Hahn. Durch partielle Ausdünnung der Struktur erzeugt der Künstler Lichtakzente, welche die Körperhaftigkeit des Tieres greifbar machen. Dergleichen findet sich kaum beim Meister hw, zumindest nicht beim Adler, beim Wolf, Schaf und Wildschweinfel. Beim Löwen und Einhorn und vor allem bei den Helmen setzt er Lichteffekte ein, jedoch

nicht immer an den richtigen Stellen.

Möglicherweise kannte Dürer die heraldischen Stiche des Meisters hw und ließ sich von ihnen inspirieren für sein „Löwenwappen mit Hahn“. Er verfeinerte die Möglichkeiten der Kupferstichtechnik und verbesserte die Perspektive und Naturtreue. Denn Tierdarstellungen mit heraldischen Formen zu verknüpfen, ohne daß bestimmte Familien-Wappentiere gemeint sind, war ungewöhnlich. Vielleicht wollte der Meister hw mit seiner Tierwahl bestimmte Assoziationen hervorrufen: Zum Beispiel mit dem gefräßigen Wolf auf dem Helm und dem Lamm im Schild (Abb. 56) – es ist klar was passiert, wenn diese Tiere sich begegnen. Auch dies könnte eine Inspiration für Dürers Tierwahl gewesen sein, und zwar die Angst des Löwen vor dem Hahn, falls beabsichtigt (siehe S. 28).

### Unkonventionelle Heraldik beim Hausbuchmeister

Von den zahlreichen heraldischen Kupferstichen des Hausbuchmeisters seien zwei genannt, die sich bei Dürer niederschlagen: Erstens das „Wappen mit einem kopfstehenden Bauern“ um 1480-90 und zweitens das „Wappen mit einer Garnhasplerin“ um 1490<sup>475</sup>.

„**Das Wappen mit dem kopfstehenden Bauern**“ (Abb. 52) enthält im Schild einen bäuerlich gekleideten Mann in Rückenansicht, der entweder einen Purzelbaum schlägt oder einen Kopfstand versucht. Auf dem Stechhelm befindet sich als „Helmzier“ ein Bauernpaar. Der gebückte Mann hält eine Spindel oder ähnliches fest. Er stößt einen Protestschrei aus, weil die Frau ihm auf den Rücken steigt. Der Halbrundschild mit einer Einbuchtung auf der rechten Seite ist leicht nach rechts geneigt. Der Stechhelm mit dem gebückten Bauern darauf ist im Dreiviertelprofil ebenfalls nach rechts gewandt zu sehen. Zu den Seiten bahnen sich bandförmige Helmdecken ihren Weg. Das „Vollwappen“ steht auf einem Grasboden.<sup>476</sup>

Die Motive sind ziemlich absurd und haben in einer heraldischen Darstellung eigentlich nichts zu suchen. Ähnliches gilt für das „**Wappen mit der Garnhasplerin**“ (Abb. 53): Eine garnhaspelnde alte Frau dient hier als Schildfigur. Darüber ist ein Bügelhelm, also ein Adelshelm dargestellt, auf dem ein Phantasievogel sitzt. Die Komposition ist fast die gleiche wie im vorherigen Stich. Anders ist die Stellung des Schildes, der hier nicht geneigt ist und die Stellung des Helms, der nun frontal steht.

Um den Einfluß des Hausbuchmeisters auf Dürers Kupferstiche „Löwenwappen mit Hahn“ (Abb. 10) und das „Totenkopfwappen“ (Abb. 13) besser zu erkennen, ist zunächst ein Exkurs zu einer frühen Federzeichnung Dürers sinnvoll. In seiner heraldischen Zeichnung „**Wappen mit Mann hinter dem Ofen**“ (Abb. 51), auch „Wappen mit Pelikan“ genannt, greift der Künstler einige Ideen des Hausbuchmeisters auf<sup>477</sup>, um sie dann in seinen Kupferstichen

<sup>475</sup>Vgl. Katalog Amsterdam/Frankfurt a.M.: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister, Amsterdam 1985, S. 169 u. 171; Raupp, H.-J.: Bauernsatiren, Niederzier 1986, S. 105.

<sup>476</sup>Deutung: Vgl. S. 110.

<sup>477</sup>Der Meinung sind auch die Tietzes (siehe Anm. 88, Bd. 1, S. 120) u. Anzelewsky (siehe Anm. 14, S. 134).



weiterzuentwickeln. Winkler<sup>478</sup> schreibt als erster die Arbeit Dürer zu.

Im Zentrum des hochrechteckigen Bildes mit weißem Hintergrund befindet sich ein Stechhelm, der den Wappenschild bekrönt. Es handelt sich um eine halbrunde Tartsche, mit einer konkaven Einwölbung als Andeutung der Speerruhe auf der rechten Seite. Auf dem Helm sitzt ein großer Vogel, nach links und rechts bahnen sich die „Läublein“ ihren Weg. Auf dem Schild ist ein steinerner Ofen in Quaderform zu sehen, auf dessen rechter Seite ein Schlot mit Zinnenkranz aufragt. Neben dem Schlot erscheint der Oberkörper eines jungen Mannes, der seine Ellbogen auf dem Ofen aufstützt. Seinen Kopf stützt er mit einer Hand, vielleicht aus Müdigkeit. Sein Mund und vor allem seine Augen sind weit geöffnet. Unten rechts, neben dem Ofen, sieht man seine unbedeckten groben Füße, die aus zerissenen Hosenbeinen herausragen. Hinter dem Ofen muß sich ein Stuhl oder Schemel befinden auf dem er sitzt, und zwar ganz schräg in „lummelnder“, erschöpfter Haltung. Neben dem Kopf des Mannes hängt an der Wand ein Blasebalg zum Ofenanschüren. Knapp unter dem oberen Schildrand sind zwei Wörter geschrieben, eines links, das andere rechts. Flechsig meint darin Dürers Handschrift nachgewiesen zu haben. Er und Winkler<sup>479</sup> lesen darin *Fricze – oho*. Dazu „(...) ist noch zu bemerken, daß das erste Wort doppelsinnig sowohl ‚F Ricze‘ als auch ‚hicze‘ gelesen werden kann. In dem ersten Buchstaben stecken FR und h. Ich bleibe deshalb, bis eine bessere Erklärung gefunden ist, bei meiner Lesart ‚Fricze – hicze – oho‘“, so Winkler.

Der Stechhelm über dem Schild ist im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt zu sehen. Die Schnalle für Befestigungsriemen auf der Brustplatte ragt ein Stück in den Schild hinein. Der große Vogel, der auf dem Helm sitzt, hat ein merkwürdiges Gebaren: Er ist wie der Helm nach rechts gerichtet, doch seinen Hals hat er so weit nach hinten gebogen, daß der Kopf mit dem großen Schnabel diagonal nach links oben zeigt. Er steht mit seinem rechten Fuß auf dem Helm, während das linke Bein ganz unnatürlich nach rechts oben gereckt ist, so wie auch der linke Flügel. Der rechte Flügel hängt nach unten herab und berührt mit seiner Spitze den linken Schildrand. Auf seinem Hinterleib hat der Vogel reichlich Gefieder, das etwa achsensymmetrisch zum linken Flügel nach links oben gerichtet ist. Diese an die Schwanzfedern eines Hahns erinnernden Federn sind sehr lang und elegant geschwungen, wie es von Tropen- oder Paradiesvögeln bekannt ist. Neubecker nennt das Tier zu Recht einen „phantastischen Vogel“<sup>480</sup>, denn in der Natur wird sich ein solches Exemplar kaum finden.

Äußerst ungewöhnlich hat Dürer die Helmdecken in dieser Zeichnung behandelt, denn von Helmdecken kann nur auf der rechten Seite die Rede sein. Links hat er statt dessen Zweige gezeichnet. Die Windungen der geblatteten Stoffbahnen rechts haben ebenfalls einen floralen Charakter. Sie sind derart reichhaltig, daß deren Anzahl kaum auszumachen ist. Etwa das obere Drittel der Decken schwingt nach oben. Die Umrißform, die sich hierbei ergibt, wird

<sup>478</sup>Winkler (siehe Anm. 111, Bd. 1, S. 33); er datiert die Zeichnung um 1493-95, Flechsig (siehe Anm. 108, Bd. 2, S. 390) um 1496-98; Panofsky (siehe Anm. 154, Bd. 2, S. 143) bezweifelt Dürers Autorschaft, doch die Mehrzahl der Kunstwissenschaftler erkennt sie an.

<sup>479</sup>Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 1, S. 33 u. Flechsig (siehe Anm. 108), Bd. 2, S. 389.

<sup>480</sup>Vgl. Neubecker (siehe Anm. 6), S. 198.

auf der anderen Seite von den Zweigen wiederholt. Die Pflanzen haben jedoch eine geringere Dichte als die Helmdecken. Von oben nach unten sind ca. vier verschiedene Pflanzensorten zu sehen. Zwei davon identifiziert Flechsig als Weinblätter und Männertreu<sup>481</sup>. Neubecker<sup>482</sup> vermutet, daß die damalige Bezeichnung ‚Läublein‘ für Helmdecken Dürer zu diesem Experiment angeregt haben könnte. „Gerade dieses Blatt kann als typisch für die von fast allen Wappenzeichnern durchgemachte Epoche angesehen werden, in der die traditionellen Fesseln gesprengt werden sollen und dies am ehesten bei allegorischen Wappen ausprobiert werden kann“, so Neubecker<sup>483</sup>. Diese Zeichnung bricht in mehreren Aspekten mit der Tradition, die zum Großteil mit dem Drang Dürers nach Naturtreue zusammenhängen und dem Streben, mit Formen und Bildgegenständen zu spielen. Bei dem Vogel wird dies deutlich, denn als Helmaufsatz hätten seine Ausmaße bescheidener sein müssen und seine ganze Erscheinungsweise anders. Statt dessen sitzt er, groß wie er ist, in seiner ungewöhnlichen Haltung, fast das obere Bilddrittel einnehmend, auf dem verhältnismäßig kleinen Helm, was grotesk aussieht. Sein Gefieder ist ebenso detailliert dargestellt wie die Läublein auf der linken Seite. Daß der Helm hier – im Gegensatz zu den späteren Stechhelmen – von Dürer Helmstudien (Abb. 11) abweicht, läßt darauf schließen, daß diese Zeichnung davor entstanden sein muß, worauf Flechsig<sup>484</sup> aufmerksam macht.

Die vorliegende Zeichnung Dürers verdeutlicht, daß der Künstler sich von den beiden Kupferstichen des Hausbuchmeisters mit dem kopfstehenden Bauern und der Garnhasplerin (Abb. 52 u. 53) inspirieren ließ. Von ersterem (Abb. 52) übernahm Dürer nicht völlig, aber bis zu einem gewissen Grad, die Stellung und Form des Schildes und des Stechhelms. Die Schnalle für Befestigungsriemen an der Brustplatte des Helms ragt in beiden Blättern gleichermaßen in das Schildfeld hinein. Auch die Art, wie sich die Helmdecken nach oben schwingen, dürfte Dürer vom Hausbuchmeister übernommen haben. Und die Idee, einen Mann niederer Herkunft auf ganz unheraldische Weise als Schildmotiv darzustellen. Vom „Wappen mit der Garnhasplerin“ (Abb. 53) rührt das Motiv des Phantasievogels her. Zwar sieht das Tier beim Hausbuchmeister anders aus, doch die Stellung der geöffneten Flügel erinnert an die Position des rechten Flügels und der Schwanzfedern links in Dürers Zeichnung. Auch die Schwanzfedern selbst zeugen von einer Beeinflussung.

Nun ist es leichter möglich, die Betrachtung auf Dürers Kupferstiche zu erweitern, um die es hier eigentlich geht. Beim „**Löwenwappen mit Hahn**“ (Abb. 10) verwandelte Dürer den Phantasievogel in einen Hahn, dessen Stellung vom Vogel des Hausbuchmeisters (Abb. 53) abhängt: Es ist der feste Stand auf beiden Füßen, auch die Wendung des Körpers ins Dreiviertelprofil, die erhobenen Flügel und die geschwungenen Schwanzfedern. Dürer verfeinerte

<sup>481</sup> Erwähnt bei Winkler (siehe Anm. 111), Bd. 1, S. 33.

<sup>482</sup> Vgl. Neubecker (siehe Anm. 6), S. 198.

<sup>483</sup> ebd.

<sup>484</sup> Flechsig (siehe Anm. 108), S. 389.

seine Darstellung, indem er seinen Hahn bis ins letzte Detail naturgetreu durchbildete. Aus der Kombination des nach rechts geneigten Halbrundschildes mit der Einbuchtung und dem Stechhelm darauf wurde ein tartschenförmiger Schild und ein Helm, der darstellungstechnisch ausgereift ist, denn Dürer hatte inzwischen seine Helmstudien (Abb. 11) vorgenommen und im „Löwenwappen mit Hahn“ verwendet. Wie beim „Wappen mit dem kopfstehenden Bauern“ und dem mit einem Mann hinter dem Ofen bilden auch bei Dürers Kupferstich die Helmdecken Schwerpunkte oben und unten aus, statt in der Mitte in die Breite zu gehen. Nachdem Dürer zunächst ein „unkonventionelles Wappen“ zeichnete, führte er sein „Löwenwappen mit Hahn“ als Kupferstich aus, wie der Hausbuchmeister. Doch Dürer nutzte die differenzierten Darstellungsmöglichkeiten dieser Technik nicht nur für den Hahn, sondern auch für alles andere, wie beispielsweise den Helm und die Decken, die einen weitaus höheren Realitätsgrad haben als die Motive beim Hausbuchmeister. Wovon der Nürnberger Künstler nun Abstand nimmt, sind die tölpelhaften Bauernfiguren. Statt dessen fügt er einen majestätisch wirkenden Löwen in den Schild ein und kehrt somit wieder ein Stück weit zu den heraldischen Konventionen zurück.

Beim „**Totenkopfwappen**“ (Abb. 13) fällt die Beeinflussung Dürers durch den Hausbuchmeister geringer aus. Das einzige, was hier anzusprechen wäre, ist das Bauernpaar auf dem Helm beim Hausbuchmeister (Abb. 52). Der Mann hält einen Stock mit Spinnrocken fest. Den daran hängenden Spinnfaden hält jedoch die Frau. Das Paar mit dem wilden Mann und der edlen Frau bei Dürer ist völlig anders, doch auch hier hält der Mann einen Ast fest und die Frau den daran hängenden Riemen. Möglicherweise stammt das Motiv des komplizierten Schildhaltens bei Dürer von dem merkwürdigen Gebaren des Bauernpaares.

Grundsätzlich kann man vermuten, daß Dürer die Idee, unheraldische Motive mit der Wappenkunst zu vereinen, vom Hausbuchmeister übernahm. Auch wenn dies bei letzterem eine drastischere Ausprägung hatte, so setzte auch Dürer den Mann hinter dem Ofen, den Hahn, den Löwen und den Totenkopf auf unkonventionelle Art und Weise ein.

### **Wilde Männer und edle Damen als Schildhalter bei Schongauer**

Etwa um die gleiche Zeit wie der Hausbuchmeister setzte sich auch Martin Schongauer mit der Wappenkunst auseinander. Von ihm sind zehn heraldische Kupferstiche bekannt, die nach einem sehr ähnlichen Schema gestaltet sind: In einem runden Format von knapp acht Zentimetern Durchmesser befinden sich je ein oder zwei Wappenschilde und ein Schildhalter.<sup>485</sup> Dafür wählte Schongauer dreimal einen wilden Mann, einmal eine wilde Frau, die ihr Kind säugt, dreimal eine edle junge Dame, zweimal einen bäuerlich gekleideten Mann und einmal einen Engel. Der Engel, die wilde Frau und die Bauern sind hier nicht weiter interessant, weil in Dürers heraldischer Kupferstechkunst diese Motive nicht existieren. Zum Vergleich mit Dürer

<sup>485</sup>Seine Wappen gelten als nicht bestimmbar für bestimmte Personen. „Schongauer präsentiert eine Musterkollektion praktikabler Vorlagen“, so Raupp (siehe Anm. 475, S. 107), und er weist darauf hin, daß die Verwendung als Vorlage in zwei Fällen belegt ist.

seien zwei Stiche Schongauers ausgewählt: Das „**Wappen mit drei Sternen, von einer Dame gehalten**“ (Abb. 54) und das „**Wappen mit dem Windhund, von einem wilden Mann gehalten**“<sup>486</sup> (Abb. 55). Das erste Blatt enthält eine frontal im Zentrum stehende junge Dame. Unten an ihrem Gewandsaum befindet sich Schongauers Künstlermonogramm. Die Frau steht auf einem teils felsigen, teils mit Gras bewachsenen Boden. Zu ihrer Linken, also rechts im Bild, hält sie mit einer Hand einen symmetrischen geschweiften Schild, der senkrecht auf felsigem Untergrund steht. Als Schildfigur dienen drei Sterne.

Das „Wappen mit dem Windhund“ (Abb. 55) hält ein wilder Mann, der eine Schrittbewegung nach links ausführt. Seinen Kopf wendet er um, so daß der Oberkörper frontal erscheint. Er trägt auf seinem Haupt einen buschigen Kranz aus Zweigen. In der rechten Hand hält er eine erhobene Keule und mit der linken umgreift er die Schildfessel. Seine Füße bewegen sich auf gräsernem Boden. Links befinden sich einige scharfkantige Felsplatten. Die Schildform entspricht einer halbrunden Tartsche mit der Einbuchtung auf der rechten Seite und einem Grat in der Mitte. Am oberen Rand schiebt sich zudem eine Spitze hinauf. Der Schild ist nach rechts geneigt. In diese Richtung springt auch der Windhund, der hier das Schildmotiv abgibt. Unten erscheint Schongauers Monogramm.

Schongauers „Wappen“ sind keine Vollwappen: Es gibt keinen Helm und somit auch keine Helmzier und keine Helmdecken. Statt dessen sind die Schildhalter neben dem Schild selbst die wichtigsten Elemente seiner Darstellungen. Somit entfällt ein Vergleich mit Dürers „Löwenwappen mit Hahn“, das keine Schildhalter hat. Dürers Kupferstich „**drei Putti mit Schild und Helm**“ (Abb. 7) könnte durchaus von Schongauer angeregt worden sein. Zwar gibt es weder Putti noch Helme bei ihm, doch der Helm spielt in Dürers Stich nur eine Nebenrolle. Gemeinsam mit Schongauers Stichen hat dieses Blatt einen Boden und einen ansonsten ungestalteten Hintergrund. Auf diesem Boden steht ein leergelassener Schild, also handelt es sich ebenfalls um kein Personenwappen. Der Schild wird von Schildhaltern, den Putti, gehalten. Dürers Veränderung besteht vor allem darin, daß er sowohl die Zahl der Schildhalter vergrößerte als auch deren Handlungsspektrum. Denn neben dem Schildhalten spielen sie noch ihre Instrumente, eine zusätzliche Tätigkeit, die es bei Schongauer nicht gibt. Zudem nutzen die Putti mehr den Raum, indem sich zwei von ihnen gegenüberstehen und der dritte in der Luft schwebt. Außerdem ist bei Dürer ein humanistischer Einfluß zu bemerken: Aus Schongauers mittelalterlichen Figuren und Schildformen werden renaissancehafte Putti und ein Renaissance-Schild.

Dürers „**Totenkopfwappen**“ (Abb. 13) hingegen enthält traditionelle Elemente. Formal ist es zwar ein Vollwappen, doch das Motiv des auf einer Gesteinsplatte stehenden Schildes und die wappenhaltenden Gestalten sind wahrscheinlich von Schongauer angeregt. Es wirkt fast

---

<sup>486</sup>So bezeichnet von Bernhard, Marianne (Hrsg.): M. Schongauer und sein Kreis, München 1980, S. 121 u. 123.

so, als hätte Dürer Schongauers Stiche „Wappen mit drei Sternen“ (Abb. 54) und „Wappen mit Windhund“ (Abb. 55) miteinander „vermählt“. Das Ergebnis ist ein Schild (ergänzt mit Helm, etc.) auf der rechten Seite und zwei Wappenhaltern auf der linken Seite. Die heraldischen Bestandteile und die Motive der Dame und des wilden Mannes sind konventionell. Umso befremdlicher erscheint der Totenkopf auf dem Schild – ein Motiv, das sicherlich kein Personenwappen darstellt und daher als Schildfigur äußerst ungewöhnlich ist. Wie bei den „drei Putti mit Schild und Helm“ vergrößert Dürer das Handlungsspektrum der Wappenhalter, die nun außer ihrer Funktion noch ein Eigenschicksal besitzen und miteinander in Beziehung treten. Möglicherweise ist auch das sogenannte „Wappen“ selbst Teil dieser Beziehung: Der Totenkopf ergänzt die allegorische Aussage von Liebe, Fleischeslust und Vergänglichkeit, vielleicht auch Standesdünkel. Der bürgerliche Stechhelm könnte auf die Frau bezogen sein. Bemerkenswert ist auch die Labilität des Festhaltens der Schildfessel, wie es bereits angesprochen wurde (siehe S. 32). Man hat den Eindruck, als würde das Paar das Wappen vergessen und fallenlassen, wenn sich die Frau dem Wilden hingeben würde. All dies ist bei Schongauer undenkbar. Seine Schildhalter sind allein. Ob sitzend, ob stehend oder laufend – ihre dekorativen Körper sind einzig dafür da, vom Betrachter bewundert zu werden und den Schild zu halten. Das mag daran liegen, daß die Stiche als Vorlagen für tatsächliche Personenwappen gedacht waren und daher dieser Zweck das Bedürfnis nach einer darüber hinausgehenden Aussage unterbindet. Dürer schuf eine Aussage in der „Verkleidung“ eines Wappens und nutzte außerdem die differenzierten Gestaltungsmöglichkeiten der Kupferstichtechnik, mehr noch als Schongauer.

## 9. Zusammenfassung

Ausgangspunkt der stilistischen Betrachtung war eine Wappenzeichnung aus dem Scheiblerschen Wappenbuch, die um das Jahr 1450 entstanden ist. Es wurde aufgezeigt, daß diese Darstellung trotz des Versuchs, den Helm und die Decken räumlich zu gestalten, noch relativ flächenhaft ist. Die kunstvollen Helmdecken sind übersichtlich und enthalten wenige Überschneidungen. Das ändert sich in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts in Dürers früher heraldischen Kunst. Er schuf Wappenholzschnitte für Maximilian I. und Pirckheimer, einen Exlibris-Entwurf und drei heraldische Kupferstiche. Die Gegenstände wie zum Beispiel Schild und Helm werden dreidimensional wiedergegeben. Mit Hilfe seiner Helmstudien gelingt es dem Künstler, die Helme in den Kupferstichen naturgetreu und sehr detailliert zu gestalten. Das gilt auch, falls vorhanden, für die Schildfiguren, die Helmzierden, die Wappenhalter und die Helmdecken, die äußerst reichhaltig geworden sind und komplizierte Verschlingungen aufweisen. Was die Wappenholzschnitte betrifft, so wurden deren mögliche Verwendungszwecke erläutert: Wenn sie nicht dazu dienten, ein Buch zu illustrieren, wie beispielsweise die ‚fünf Schilde für Maximilian I.‘, dann handelt es sich um Bucheignerzeichen oder Belegungsplakate für Reisequartiere – je nach Größe und Gestaltung.

Solche größeren Quartierbelegungsplakate gibt es erst in Dürers Spätwerk um 1520. Das Wappen des Stabius mit Lorbeerkranz könnte das erste davon gewesen sein. Einige Autoren sind der Ansicht, es sei schon um 1512 oder 1515 entstanden, doch das ist eine eher unsichere Vermutung. Nach dem Wappen für Stabius wurden die für Behaim, Rogendorf, Staiber, Nürnberg, Tscherte, Dürer selbst, Ferdinand I. und Pirckheimer vorgestellt. Nürnbergs Wappen und das für Ferdinand I. erschienen im Kontext eines Buches. Desweiteren befinden sich darunter zwei oder drei Exlibris: Der Entwurf für Pirckheimers Herzensschmiede, der Holzschnitt für Tscherte und wahrscheinlich auch der für Behaim. Die übrigen sind so groß, daß sie wohl für einen plakartartigen Anschlag gedacht waren. Das Blatt mit Rogendorfs Wappen ist mit Abstand das größte. All diese Wappendarstellungen wurden Albrecht Dürer aufgrund unterschiedlicher Fakten oder Überlegungen zugeschrieben. Für die Wappen für Behaim und König Ferdinand I. ist Dürers Autorschaft gesichert, da sich auf der Rückseite des Holzstocks eine eigenhändige Widmung des Künstlers an den Adressaten befindet. Ferner gibt es Tagebucheinträge, die belegen, daß Dürer Wappenholzschnitte für Rogendorf und Staiber schuf, für letzteren zwei Stück. Ob es sich dabei um die erhaltenen Exemplare handelt, ist zwar nicht sicher, aber stilistische Untersuchungen legen es nahe. Für die Kupferstiche „Löwenwappen mit Hahn“ und „Totenkopfwappen“ und für die Holzschnitte für Stabius (mit Lorbeerkranz), Staiber (mit Kette um den Schild), Dürer selbst, Tscherte, die Herzensschmiede für Pirckheimer und für Nürnbergs Wappen gibt es Zeichnungen bzw. Notizen von Dürers Hand, die eine Zuschreibung an ihn rechtfertigen. Die übrigen Blätter, die ‚fünf Schilde für Maximilian I.‘, ein Exlibris und ein Exlibris-Entwurf für Pirckheimer und der Kupferstich mit den drei Putti, werden ausschließlich aus stilistischen Gründen Dürer zuerkannt. Das Vorhandensein von Dürers Künstlermonogramm ist für die Zuschreibung nicht ausschlaggebend, da sich entweder keines darauf befindet, oder, wenn doch, häufig ein gefälschtes.

Anschließend wurden zehn Wappenholzschnitte vorgestellt, die oftmals Dürer zugeschrieben wurden, was aufgrund stilistischer Merkmale jedoch als zweifelhaft anzusehen ist. Es handelt sich dabei um die Wappen von Waldauf, Ebner, Scheurl/Tucher, Lasso de Castilla, zweimal Pömer, Stabius (mit Umschrift), Strenberger, Rosinus und Bannissis. Das Blatt für Rosinus ließ sich besonders schwierig beurteilen. Es weist eine engere Verwandtschaft zu Dürers Wappen auf als die anderen, ähnelt jedoch mehr noch den Blättern für Strenberger und vor allem Bannissis, die sehr wahrscheinlich nicht von Dürers Hand stammen. Deshalb wurde auch der Wappenholzschnitt für Rosinus unter die zweifelhaften Zuschreibungen eingereiht.

Zuletzt erfolgte eine vergleichende Betrachtung der drei Kupferstiche mit einer Auswahl heraldischer Stiche des Meisters hw, des Hausbuchmeisters und Martin Schongauers. Es wurde festgestellt, daß Dürer möglicherweise von den „Tierwappen“ des Meisters hw inspiriert wurde. Eine Beeinflussung erfolgte durch zwei heraldische Blätter des Hausbuchmeisters, was sich zunächst in der unkonventionellen Federzeichnung „Wappen mit Mann hinter dem Ofen“

niederschlug und dann in den Kupferstichen „Löwenwappen mit Hahn“ und „Totenkopfwappen“ weiterentwickelt wurde. Schongauers runde Wappenvorlagen boten sich zum Vergleich mit Dürers Stichen „drei Putti mit Schild und Helm“ und dem „Totenkopfwappen“ an. Der Nürnberger Künstler übernahm gewisse Motive von Schongauer, vergrößerte den Handlungsspielraum der Schildhalter und setzte sie zum Teil untereinander in Beziehung. Schongauer und vor allem der Hausbuchmeister gelten als Vorbilder für Dürers unkonventionelle Behandlung heraldischer Motive. Vielleicht kannte Dürer auch die heraldischen Stiche des Meisters hw.

## 10. Charakteristika und Gestaltungskriterien

Nachdem die Wappendarstellungen und heraldischen Kupferstiche Dürers vorgestellt wurden und vergleichende Betrachtungen letzterer mit eventuellen Vorbildern erfolgten, soll hier nun übergreifend Dürers Stil erläutert werden. Ziel ist es, eine Entwicklung aufzuzeigen und herauszufinden, wie Dürer die Gestaltungsweise dem Verwendungszweck anpaßt. Ferner soll verdeutlicht werden, worin sich die Kupferstiche, also die heraldischen Bilder, grundsätzlich von den Wappendarstellungen unterscheiden.

### Zu den Wappendruckern als Gebrauchsgraphik

Die Wappendrucke lassen sich in drei Gruppen einteilen: Exlibris, Buchillustrationen und Belegungsplakate. Als Buchillustrationen dienen drei Wappenholzschnitte Dürers: Die fünf Schilde für Maximilian I., die Wappendreihheit der Reichsstadt Nürnberg und das Wappen für König Ferdinand I. Diese drei Blätter sind von völlig unterschiedlichem Stil: Die um 1500 entstandenen fünf Schilde für Maximilian I. (Abb. 2) ähneln Dürers Holzschnitt ‚Celtis vor Maximilian I.‘ (Abb. 3), der etwa um die gleiche Zeit entstanden ist. Die Darstellung ist flächenhaft, die Massen sind gleichmäßig verteilt und übriggebliebene Flächen wurden mit vegetabilem Zierat gefüllt. Die Ausgestaltung geht nicht sehr ins Detail. Ganz anders ist die Gestaltung der Wappendreihheit Nürnbergs (Abb. 27) im Jahr 1521: Zwar sind auch hier die Massen gleichmäßig verteilt, doch diese Darstellung geht über das Heraldische hinaus. Personifikationen kommen hinzu, die mit dem Inhalt des Buches in Beziehung stehen. Als zusätzliches Gestaltungselement setzt Dürer Hell-Dunkel-Kontraste ein. Die Wappenschilde werden durch das engagierte Halten der Engel in Szene gesetzt. Die Ausgestaltung ist ziemlich detailliert. Wiederum völlig anders ist die Optik des Wappens für König Ferdinand I. (Abb. 38) im Jahr 1527. Im Gegensatz zu den beiden anderen gibt es hier einen Hauptschild, der alle kleineren Schilde in sich vereint. Dürer verzichtet hier auf definierte Bildgrenzen. Die waagrechten Schriftzeilen und die gerade, symmetrische Form des Hauptschildes wirken stabilisierend und sorgen für eine ausgewogene Komposition. Besonders die dekorative Schrift läßt die Darstellung sehr graphisch und formelhaft erscheinen. Zusammenfassend kann man vom Formenreichtum und der Flächenhaftigkeit der ‚fünf Schilde‘ sprechen, von Aktion,

Figurenreichtum und sorgfältiger Ausgestaltung bei den Nürnberger Wappen und von einer Formenreduzierung und Formelhaftigkeit des Wappens für König Ferdinand I.

Als Exlibris werden nun das Holzschnitt-Exlibris und der Exlibris-Entwurf für Pirckheimer betrachtet, außerdem die Wappendarstellungen für Behaim und Tscherte und Pirckheimers Herzensschmiede. Die Blätter für Pirckheimer und Tscherte sind so klein, daß der Verwendungszweck offensichtlich ist. Das Behaimsche Blatt hingegen ist fast schon zu groß, doch wie bereits festgestellt wurde, gibt es gelegentlich Bucheignerzeichen dieses Ausmaßes (z.B. das große Exlibris für Pömer, Abb. 45, das sogar noch größer ist). Bei Behaim ist das Vorhandensein eines Beschriftungsfeldes ein Hinweis auf den Verwendungszweck als Exlibris. Das kurz nach 1500 entstandene Holzschnitt-Exlibris für Pirckheimer (Abb. 5) läßt sich trotz andersartiger Motive vom gestalterischen Aspekt her mit den fünf Schilden für Maximilian I. (Abb. 2) vergleichen: Beide verfügen über Formenreichtum und Flächenhaftigkeit. Der kurz danach entstandene Entwurf (Abb. 6) unterscheidet sich stark davon, da er bereits von den Gestaltungskriterien der Kupferstechkunst beeinflusst ist. Das bedeutet eine weitaus feinere Ausführung der Details. Ebenso zeigt die Wahl der Motive eine Verwandtschaft zu einem Kupferstich, nämlich den mit dem „Totenkopfwappen“ (Abb. 13; Frau und wilder Mann, definierter Boden bzw. Raum). Nur das heraldische Arrangement selbst und die Girlande oben ist vom Holzschnitt übernommen. Der Entwurf läßt sich mit folgenden Begriffen charakterisieren: Formen- und Figurenreichtum, Räumlichkeit und Detailtreue. Die zeitliche Distanz von fast zwanzig Jahren schlägt sich in der Gestaltungsweise des Wappenholzschnitts für Behaim (Abb. 15) nieder. Dieses Exlibris ist durch eine Reduzierung auf das Wesentliche charakterisiert. Es gibt keinerlei Rahmenmotive mehr. Dürer läßt hier die Bestandteile des Wappens und deren Formen für sich selber sprechen: Die Damaszierung des Schildes, die kunstvollen Helmdecken und die Natürlichkeit des Raubvogels. Beim ca. zwei Jahre später entstandenen Tscherte-Wappen (Abb. 30) erscheint wieder ein Rahmenmotiv. Diesmal ist es vegetabil und lenkt von dem Hauptmotiv, dem Wappen, kaum ab. Die dunkle Gestaltung des Hintergrunds und die damit verbundenen Hell-Dunkel-Kontraste erinnern an die ca. ein bis zwei Jahre früher entstandene Wappendreiheit der Reichsstadt Nürnberg. Tschertes Wappen zeichnet sich besonders durch die eingefangene Bewegung und die Momenthaftigkeit aus, was für einen an sich leblosen Gegenstand wie das Wappen bemerkenswert ist. Dürer nutzt die Präsenz lebender Figuren (die der Hunde und des Waldgotts) im Schild und auf dem Helm als Zentren bzw. Verursacher dieser Bewegung. Ob Dürers Zeichnung mit der Herzensschmiede (Abb. 39) als Entwurf für ein Exlibris dienen sollte, ist nicht bekannt, wie es bereits dargelegt wurde (siehe S. 75). Da aber der Meister I.B. im Jahr nach Dürers Tod ein Kupferstich-Exlibris nach dieser Vorlage machte, kann das Motiv unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. Mehr noch als das Blatt mit Nürnbergs Wappen geht diese Darstellung über das Heraldische hinaus. Pirckheimers Wappen, das kaum noch als solches zu erkennen ist, wird Bestandteil einer Allegorie mit einem gequälten Menschenherz.



Aufgrund ihrer Größe oder Gestaltung lassen die nun folgenden Wappenholzschnitte Dürers eine geplante Verwendung als Quartierbelegungsplakat annehmen. Das wahrscheinlich früheste Blatt ist jenes mit dem Stabius-Wappen und dem Lorbeerkranz (Abb. 14). Es ist nicht allzu groß, doch die Art der Gestaltung erzeugt eine Fernwirkung: Durch die breite Einrahmung, die regelmäßige Anordnung der beiden runden Abzeichen vor einem leeren Hintergrund mit dem großgeschriebenen Namen dazwischen und die heraldische Stilisierung der Adler. Besonders stechen die spitzen Flügelfedern vor dem hellen Hintergrund ins Auge. Der Raubvogel auf dem Helm im Behaim-Wappen wirkt im Vergleich dazu sehr natürlich und „augenfreundlich“. Ganz anders ist die Optik des riesigen Holzschnitts mit dem Rogendorf-Wappen (Abb. 18). Es enthält keinerlei Abzeichen oder sonstige Zusatzelemente, so daß der Künstler das Format allein mit dem Wappen füllen konnte. Im Gegensatz zum Stabius-Wappen sind hier die heraldischen Tiere, die Löwen und auch die Pfauenfedern, naturgetreu dargestellt. Es ist weniger die Komposition oder die Gestaltungsweise, die auf eine plakative Fernwirkung abzielt. Vielmehr erfüllt hier die beachtliche Größe diese Funktion. Der Rogendorf-Wappenholzschnitt entstand laut Dürers Tagebucheintrag im Jahr 1520. Aus dem gleichen Jahr stammt das Wappen für Staiber mit der Kette links oben (Abb. 22). Gestalterisch hat es jedoch kaum etwas mit dem Rogendorf-Wappen gemein, es ähnelt vielmehr dem für Behaim (Abb. 15). Das Staiber-Wappen ist viel kleiner als das für die Rogendorfs. Für ein Exlibris ist es jedoch zu groß. Dieses Blatt zeichnet sich durch die dargestellte Bewegung aus. Wie beim Tscherte-Wappen (Abb. 30) nutzt Dürer das Wappentier, den Hund im Schild, als Auslöser für diese Bewegung. Der Hund springt gegen den inneren Rand des rundlichen Schildes und scheint ihn mit seinen Pfoten unter sich wie ein Laufrad in eine Rollbewegung zu versetzen. Die restlichen Wappenbestandteile reagieren auf diese Aktion. Insbesondere die Helmdecken sind in einen „schwebenden Schwung“ versetzt, wie Glockner<sup>487</sup> sich ausdrückt. Für ein Quartierbelegungsplakat ist diese Darstellung eigentlich zu bewegt, man sollte sie vielmehr aus der Nähe betrachten, um diese Dynamisierung nachvollziehen zu können. Staibers zweiter Wappenholzschnitt (Abb. 23), der ein paar Monate später entstand, erfüllt diesen Verwendungszweck viel besser. Abgesehen von dem größeren Format verstärken auch die Gestaltungselemente die plakative Wirkung: Ein waagrechtes Schriftband, eine senkrechte Symmetrieachse im Wappen und dekorative Bänder, die vor einem leeren Hintergrund ihr Formenspiel vollführen. Diese zweite Lösung ist einprägsamer und repräsentativer, dafür aber auch starrer und lebloser. Der letzte erhaltene große Wappenholzschnitt von Dürers Hand ist der mit seinem eigenen Wappen (Abb. 34). Hier konnte der Künstler uneingeschränkt seinen eigenen Wünschen und Vorstellungen nachgehen. Der Charakter dieses Holzschnitts entspricht am ehesten dem des Rogendorf-Wappens. Die riesige Helmzier und die ornamentalisierten Helmdecken füllen das Format weitestgehend. Als zusätzliches Gestaltungselement dient ein dunkler Hintergrund, der die hellen Flügel auf dem

---

<sup>487</sup>Glockner (siehe Anm. 12), S. 113.

Helm, den Schild und die dekorativen Endstücke der Helmdecken betont. Als künstlerische Freiheit lassen sich zwei ungewöhnliche Aspekte deuten: Die Verschiebung des Wappens aus der Mitte heraus nach rechts mit einer damit verbundenen Rollbewegung des Schildes und seine Ausrichtung zur heraldisch linken Seite. Dies hätte wahrscheinlich keinem Auftraggeber gefallen, weil es unkonventionell ist und die Ausrichtung zur heraldisch minderwertigeren Seite im Grunde eine Abwertung des Wappens bedeutet. Vermutlich wollte Dürer hiermit demonstrieren, daß für ihn nicht die Repräsentation und Zurschaustellung seiner Person im Vordergrund stand, sondern seine Wappenkunst und er als Künstler. Dadurch fiel sein Quartierbelegungsplakat unter den anderen in den Herbergen auf Reisen sicherlich auf, falls er es tatsächlich verwendete.<sup>488</sup>

Die kleineren Blätter, also die Exlibris, enthalten meist einen bürgerlichen Stechhelm im Wappen. Bei den großen Wappenholzschnitten hingegen handelt es sich in der Regel um Spangenhelme für Adelige. Eine Ausnahme ist das große Blatt mit Dürers eigenem Wappen. Hierzu äußert sich auch Hupp<sup>489</sup>, der darauf hinweist, daß die übergroßen Schnitte stets für Personen bestimmter Gesellschaftsklassen (geistliche und weltliche Fürsten, Räte und Sachverwalter) sind. Auf ihren Amtsreisen verwendeten sie üblicherweise Quartierbelegungsplakate mit ihrem Wappen darauf. Kein Gelehrter oder Privatmann habe solch einen Riesenwappenholzschnitt, so Hupp, dafür hätten letztere die meisten Exlibris. Die von Dürer gestalteten großen Wappendrucke mit Adelshelm sind dementsprechend für Männer der von Hupp genannten Gesellschaftsklassen: Die Brüder Rogendorf waren im Dienst des Kaisers Maximilian I. unterwegs, wahrscheinlich auch der Hofhistoriograph Stabius. Staiber führte den Bügelhelm wahrscheinlich seit er in England zum Ritter geschlagen wurde.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Dürer daran gelegen war, der Wappenkunst Leben einzuhauchen. In seinem Frühwerk bewerkstelligte er dies, indem er unheraldische Motive zur Hilfe nahm, zum Beispiel die Weinranken bei den fünf Schilden für Maximilian I. (Abb. 2), die spielenden Putti und die nackte Frau und den wilden Mann in den Exlibris für Pirckheimer (Abb. 5 u. 6). Der Formenreichtum und die Kleinteiligkeit ist besonders für Bucheignerzeichen geeignet, da man sie zwangsläufig aus der Nähe betrachtet. Später gelang es ihm, die heraldischen Bestandteile selbst in ihrer Ausdruckskraft zu steigern, wie er es beispielsweise bei dem Exlibris für Tscherte (Abb. 30) tat. Falls vorhanden, läßt Dürer die heraldischen Tiere im Schild eine Bewegung auslösen, wie bei Tscherte und Staiber (Abb. 30 u. 22). Mit den Löwen im Rogendorfschen Schild (Abb. 18) versuchte er ähnliches zu bewerkstelligen, doch die beiden Felder mit dem Kastell hemmen die Bewegung. Wenn das Schildmotiv ein leblo-

<sup>488</sup>Von den zweifelhaften Zuschreibungen an Dürer sei das Wappen für Castilla (Abb. 44) als ein gutes Beispiel für ein Quartierbelegungsplakat erwähnt. Das Blatt ist sehr groß und der Künstler erzielt trotz fehlender Umrahmung eine stabile Komposition. Mit den waagrechten Schriftzeilen und dem senkrecht gestellten Schild ähnelt die Gestaltung der zweiten Fassung des Staiber-Wappens von Dürer.

<sup>489</sup>Hupp (siehe Anm. 45).

ser Gegenstand ist, wie bei Behaim (Abb. 15), seinem eigenen Wappen (Abb. 34) und zum Teil bei Rogendorf, dann scheint der Künstler diesen „Mangel“ durch besonders kunstvolle Helmdecken und große naturgetreue Helmzierden ausgleichen zu wollen.

Daß die zweite Fassung des Staiber-Wappens (Abb. 23) und das für Stabius (Abb. 14) aus der Reihe fällt, mag an den Wünschen der Auftraggeber liegen. Nürnbergs Wappen (Abb. 27) haben weder Helmdecken noch Helmzierden, daher geht die Dynamisierung von den schildhaltenden Engeln aus. Beim Wappen für König Ferdinand I. (Abb. 38) scheint Dürer eine für den König gefällige Lösung angestrebt zu haben, um dessen Gunst zu gewinnen, was auch aus der Widmung auf der Rückseite des Holzstocks (siehe Anm. 385) hervorgeht. Aber vielleicht gefiel Dürer in diesem Fall eine graphischere Lösung auch besser. Das Motiv der Herzensschmiede (Abb. 39) hat wohl Pirckheimer erfunden. Dieser wünschte als Humanist sein Wappen ohne den mittelalterlichen Schild und Helm dargestellt zu haben, weshalb auch dieses Blatt aus der Reihe fällt.

### Zur Kolorierung

Bei der Gestaltung aller Wappenholzschnitte muß eines berücksichtigt werden: Ein Wappen ist ohne seine heraldischen Farben unvollständig – deshalb wurden die Blätter nachträglich oftmals koloriert. Bei dieser Gelegenheit wurden dann meist auch Rahmenmotive und Hintergrund farbig ausgemalt. Damit hatte Dürer höchstwahrscheinlich nichts zu tun, denn in seinem Tagebuch schreibt er zum Beispiel über das Wappen der Rogendorfs, daß er es ‚aufs Holz gerissen habe, daß mans schneiden mag‘ (vgl. S. 41). Also war Dürer nach der Vollendung des Entwurfsrisses an dem weiteren Verlauf der Fertigstellung nicht mehr beteiligt. Dennoch spielt die Sitte der Kolorierung bei der Gestaltung eine Rolle: Sie erklärt womöglich, warum manche Holzschnitte eine so geringe Detailtreue haben. Zu viele Schraffurlinien, Details, etc. würden eine Kolorierung erschweren. Wo Schraffierungen und dergleichen vorhanden sind, werden sie einfach übermalt. Das bedeutet jedoch nicht, daß die meisten Wappenholzschnitte in den graphischen Sammlungen farbig sind. Im Gegenteil – viele haben sich im „Rohzustand“ erhalten. Eine mögliche Erklärung hierfür wäre, daß dem Auftraggeber des Wappenholzschnitts das Ergebnis nicht zusagte, er das Blatt eventuell nicht verwenden wollte und deshalb keine weitere Mühe einer farbigen Ausgestaltung unternahm. Dies wäre zum Beispiel bei der ersten Fassung des Staiber-Wappens (Abb. 22) und bei Behaim (Abb. 15), der andere Helmdecken haben wollte, denkbar. Alle anderen möglichen Gründe können aber auch eine Rolle gespielt haben. Von Dürers Wappenholzschnitten scheint nur der mit König Ferdinands und Rogendorfs Wappen koloriert worden zu sein<sup>490</sup>. Das Blatt mit den fünf Schilden für Maximilian I. (Abb. 2), das Holzschnitt-Exlibris für Pirckheimer (Abb. 5), die Staiber-Wappenholzschnitte (Abb. 22 u. 23) und die Wappen für Ferdinand I. (Abb. 38), Behaim (Abb. 15) und Stabius (Abb. 14) scheinen für eine Kolorierung besonders gut geeignet, da

<sup>490</sup>Jedenfalls erwähnt Meder (siehe Anm. 66, S. 261 u. 264) nur bei diesen beiden Blättern eine Kolorierung.

deren Ausführung relativ undetailliert ist. Die anderen Wappenholzschnitte, der für Tscherte (Abb. 30), der mit Nürnbergs Wappen (Abb. 27), der für die Rogendorfs (Abb. 18) und der mit Dürers eigenem Wappen (Abb. 34), sehen auch ohne Farben „fertig“ bzw. vollständig aus. Vielleicht wurde aus diesem Grund eine Kolorierung von Dürers Wappendruckten häufig unterlassen.

**Die Kolorierung des Rogendorf-Wappens** (Abb. 18) besteht vorwiegend aus roter und gelber Aquarellfarbe. Schatten zwischen den Helmdecken und vor allem rechts unter dem Schild sind mit einem Brauntönen, die Äste der Pfauenfedern mit Grau bemalt. Die rote Farbe wurde für die heraldisch roten Löwen (zwei im Schild und einer auf dem Helm) und für Teile der Helmdecken auf der heraldisch linken Seite eingesetzt. Für eigentlich goldfarbene Bestandteile wurde die gelbe Farbe eingesetzt: Die unteren Hälften der „Hörner“, alle vorhandenen Kronen, Teile der Helmdecken auf der heraldisch rechten Seite und die Zinnenmauern mit dem Stern im Schild. Merkwürdigerweise ist auch der ganze Helm gelb ausgemalt, als sei er aus Gold. Desweiteren wurden einige Details koloriert: Die Pfauenaugen, die Krallen und Pupillen des Helmzier-Löwen mit Gelb und seine Zunge mit Rot. Im Rogendorf-Wappen gibt es jedoch noch mehr heraldische Farben (siehe Anm. 237), die hier fehlen: Der Hintergrund der Zinnenmauer im Schild, die oberen Hälften der „Hörner“ und Teile der Helmdecken auf der heraldisch rechten Seite müßten blau sein. Die Äste der Pfauenfedern und die Dreiberge im Schild hingegen sind eigentlich grün. Warum derjenige, der die Kolorierung vornahm, diese beiden Farben wegließ, ist nicht zu beantworten. Eine unvollständige Bemalung war nichts Ungewöhnliches. Das Kolorit des Rogendorf-Wappens ist nicht kräftig leuchtend, denn die Farben sind im Laufe der Zeit etwas abgestumpft und der Originaleindruck ist nicht mehr nachvollziehbar. Dennoch verstärken die Farben die aufgrund der Größe ohnehin schon vorhandene plakative Wirkung des Holzschnitts.

Um einen besseren Eindruck von der Kolorierung der Wappenholzschnitte zu gewinnen, seien noch zwei bemalte Blätter aus der Reihe der zweifelhaften Zuschreibungen vorgestellt. **Das kleine Exlibris für Pömer** (Abb. 47) existiert ebenfalls in einer kolorierten Version. Die Farben im Hauptschild sind vollständig wiedergegeben (siehe Anm. 433). Der Helm ist metallfarben bzw. grau. Die schwarzen Hähne der Familie Rummel erscheinen auf einem gelben Schild und die Farben des Schmidmaier-Wappens sind Rot und Gelb. Die beiden Gänse im Bergmeister-Wappenschild sind gelb bemalt und befinden sich vor blauem Grund. Die Kleidung des Mohren auf dem Helm und die Helmdecken sind rot und weiß wie vorgeschrieben. Das Gesicht der Mannpuppe ist mit brauner Farbe koloriert. Die Architektur ist bräunlich bemalt und die flankierenden Säulen sind blau. Der Hintergrund ist grün wiedergegeben. Die das Beschriftungsfeld flankierenden Engelsköpfe enthalten zarte Grün-, Rosa- und Beigetöne. Diese Darstellung ist vollständig koloriert und sehr viel bunter als die des Rogendorf-Wappens.

Weniger bunt ist wiederum die Kolorierung des Wappens von Erasmus **Strenberger** (Abb. 48). Der weiße Adler im Schild wurde stellenweise mit einer blau-grauen Farbe bemalt. Die Schildfläche erscheint gelblich-beige, ebenso Teile der Helmdecken, die Helmkrone, die Säulenbasen und Wulstringe, die Kapitelle, die Bogenzwickel, der Bogenfries und der nackte Mann auf dem Drachen. Der Kolorist bemühte sich auch um die Details: Die Zungen der Adler sind dunkelrot wie auch die einzelnen Edelsteine an der Helmkrone. Der Helm selbst enthält abgestufte Grautöne, so daß er aufgrund der Lichtreflexe tatsächlich metallener erscheint.

Eine gut durchgeführte Kolorierung ist eine Bereicherung für die Darstellung und steigert ihre dekorative oder plakative Wirkung.

### Zu den Kupferstichen als heraldische Bilder

Die drei heraldischen Kupferstiche Albrecht Dürers sind voneinander grundverschieden: Einmal spielen Putti in einem Raum mit einem leeren Schild und einem Helm (Abb. 7), im sogenannten „Löwenwappen mit Hahn“ (Abb. 10) erscheinen zwei lebendig wirkende Tiere in einer Darstellung, die formal einem Vollwappen gleicht und im sogenannten „Totenkopfwappen“ (Abb. 13) agieren zwei Figuren in einem Raum, die einen wappenähnlichen Gegenstand mit sich führen. Doch eines verbindet alle drei Blätter: Sie enthalten kein Wappen. Ein Wappen ist ein rechtlich geschütztes Personenabzeichen (oder einer Personengemeinschaft, z.B. Städte, Zünfte, etc.)<sup>491</sup>, mit dem zum Beispiel in Form eines Siegels Urkunden beglaubigt wurden. Das Wappen selbst ist ebenfalls beglaubigt in Gestalt eines Wappenbriefs. Ein Wappen ist also gewissermaßen ein Abstraktum. Wenn jemand einen offiziell beglaubigten Wappenbrief hatte, in dem das Aussehen seines Wappens mit Worten beschrieben war, so besaß derjenige offiziell ein Wappen, auch wenn es niemals zum Einsatz kam oder bildlich dargestellt wurde. Dürers wappenähnlichen Motiven in seinen Kupferstichen fehlt nach dem Wissen der Forschung diese Beglaubigung. Pirckheimers Herzensschmiede (Abb. 39) zum Beispiel sieht nicht aus wie ein Wappen, enthält aber eines. Das „Löwenwappen mit Hahn“ sieht aus wie ein Wappen, ist aber keines. Daher sind die Bezeichnungen „Löwenwappen mit Hahn“ und „Totenkopfwappen“ eigentlich falsch und wurden in dieser Arbeit nur deswegen verwendet, weil die Kupferstiche unter diesen Namen bekannt sind. Noch etwas elementares unterscheidet diese heraldischen Kupferstiche von allen Wappendruckern: Es sind keine Gebrauchsgraphiken.<sup>492</sup> Sie enthalten kein Wappen und sind daher an keine Person (oder Personengemeinschaft) gebunden und haben keinen speziellen Verwendungszweck. Wenn letzterer fehlt, bleibt nur ein Grund, der die Existenz dieser Stiche erklärt: Sie wurden als (möglicherweise gut zu verkaufende) Kunstwerke von Dürer um ihrer selbst willen geschaffen. Das ist bei allen Wappendarstellungen, die in dieser Arbeit thematisiert wurden, nicht der Fall. Es ist nicht einfach, für die Kupferstiche,

<sup>491</sup> Vgl. hierzu Leonhard (siehe Anm. 18), S. 13-27.

<sup>492</sup> Wappen, Siegel, Geldscheine und Postwertzeichen gelten als „amtliche Gebrauchsgraphik“ (vgl. Der Kunstbrockhaus, 10 Bde., Mannheim 1987 (2. Auflage), Bd. 4, S. 82 („Graphik-Design“)). Ihnen liegt allen ein abstrakter Wert zugrunde, der in irgendeiner Form sichtbar gemacht wird.

deren Motive wie Wappen aussehen, eine Bezeichnung zu finden. In der Literatur werden sie gelegentlich ‚Phantasiewappen‘ genannt<sup>493</sup>. Diese Benennung ist nicht ganz unproblematisch, weil erstens der wesentliche Teil dieses Wortes ‚Wappen‘ ist und zweitens auch ein anderer Gegenstand so genannt wird, für den dieser Begriff zutreffender ist: Leonhard<sup>494</sup> erläutert, daß ‚Phantasiewappen‘ erfundene Wappen für mythische oder biblische Personen (Könige etc.) sind. Auch dies sind keine Wappen im strengen Sinn, aber immerhin beziehen sie sich auf eine bestimmte (wenn auch mythische) Person und erscheinen sogar in Wappenbüchern. Jeder Autor umschreibt Dürers heraldische Kupferstiche ein wenig anders. Strieder beispielsweise spricht von ‚freier Verwendung der heraldischen Formen‘, Lippmann von einer ‚thematischen Sonderstellung der Wappenstiche, die über das Heraldische hinausgingen‘ und zum Teil eine allegorische Bedeutung haben. Neubecker nennt sie ‚allegorische Wappen‘.<sup>495</sup> In der vorliegenden Arbeit werden die Stiche **heraldische Bilder** genannt. ‚Heraldisch‘ weil heraldische Formen vorhanden sind<sup>496</sup>. Der Begriff ‚Bild‘ wurde gewählt, weil er zum Ausdruck bringen soll, daß es sich ausschließlich um Kunstwerke handelt, da der Gebrauchsgraphik-Charakter entfällt. Die Bezeichnung ‚heraldische Kupferstiche‘ wäre auch nicht falsch, doch ein heraldischer Kupferstich könnte ein Wappen sein bzw. eines enthalten und das ist bei Dürers Stichen nicht der Fall.<sup>497</sup> Das Wort ‚Bild‘ veranschaulicht außerdem den bildhaften Charakter der heraldischen Stiche. Eine bildhafte Wirkung ist mit der Kupferstichtechnik besser zu erzielen als mit dem Holzschnitt, weil feinste Details und Helligkeitsabstufungen fast schon malerisch erscheinen. Abgesehen von der Technik haben die Stiche aufgrund ihrer Motive einen bildhaften Charakter: Die drei Putti mit Schild und Helm (Abb. 7) und der wilde Mann und die edle Frau im „Totenkopfwappen“ (Abb. 13) agieren in einem Raum – letztere haben sogar ein Eigenschicksal. Dergleichen fehlt zwar im „Löwenwappen mit Hahn“ (Abb. 10), dafür sieht besonders der Hahn sehr lebendig und ‚unheraldisch‘ aus. All dies ist grundverschieden von der formelhaften und stilisierten Wappenkunst, wie zum Beispiel beim Holzschnitt mit dem Wappen König Ferdinands (Abb. 38).

In den Kupferstichen gibt es gewisse „Kunstgriffe“, die in Wappendarstellungen nicht zu finden sind: Im „Totenkopfwappen“ zum Beispiel ließ Dürer einen Teil der Helmdecken weg, damit der Helm in Profilansicht nicht verdeckt wird (siehe S. 33). Auch das Künstlermonogramm auf dem Täfelchen macht das Blatt zu einem „Kunstwerk“ – ein so deutlich plaziertes Monogramm kommt in der Wappen-Gebrauchsgraphik nicht vor, weil es

<sup>493</sup>Z.B. von Flehsig (siehe Anm. 108), Bd. 1, S. 313 u. von Waetzoldt, Wilhelm: Dürer und seine Zeit, Wien 1935, S. 261.

<sup>494</sup>Leonhard (siehe Anm. 18), S. 30.

<sup>495</sup>Strieder. In: Dürer-Katalog (siehe Anm. 71), S. 236, Lippmann (zitiert bei Kruse, siehe Anm. 5, S. 6) u. Neubecker (siehe Anm. 6), S. 198 u. 200.

<sup>496</sup>Im Duden für Fremdwörter ist der Begriff ‚Heraldik‘ mit ‚Wappenkunde‘ und ‚Heroldskunst‘ erläutert. ‚Wappenkunde‘ ist hier problematisch, ‚Heroldskunst‘ ist in Dürers heraldischen Stichen jedoch vorhanden. (Duden. Fremdwörterbuch (Hrsg.: Drosdowski, Günther, u.a.), Mannheim 1990 (5. Auflage), 10 Bde., Bd. 5, S. 305f.)

<sup>497</sup>Warnecke (siehe Anm. 39, S. 2) beispielsweise nennt die Wappenholzschnitte „heraldische Kunstblätter“.

darin um die Person des Wappenbesitzers geht und weniger um den Künstler.

Vor Dürer haben bereits der Meister hw, der Hausbuchmeister und Martin Schongauer heraldische Formen frei verwendet. Bei Schongauer wird angenommen, daß er nur Vorlagen für Wappen schaffen wollte (siehe S. 98). Pauli<sup>498</sup> ist der Ansicht, dies sei auch bei Dürers Stichen der Fall. Das ist jedoch nur bei dem Blättchen mit den drei Putti (Abb. 7) möglich. Die Tölpel in den Stichen des Hausbuchmeisters sind laut Raupp<sup>499</sup> als Bauernsatiren aufzufassen. Das Blatt mit dem kopfstehenden Bauern (Abb. 52) etwa wird interpretiert als Darstellung einer ‚verkehrten Welt‘, in der sogar Bauern Wappen führen. „Als Standeszeichen repräsentiert es (das Wappen, d. Verf.) die Zugehörigkeit zum Stand der Freien und die damit verbundene Waffenfähigkeit. Gleichzeitig ist das Wappen ein Sinnbild ritterlicher Lebensweise und Haltung (...)“, so Leonhard<sup>500</sup>. Wenn man dies bedenkt, leuchtet es ein, daß die Adelligen mit altem Familienwappen damals empört waren, als seit dem 14. Jahrhundert<sup>501</sup> immer mehr reiche Bürger Wappen annahmen. Es ist nicht auszuschließen, daß unter diesem Gesichtspunkt nicht nur die heraldischen Satiren des Hausbuchmeisters entstanden sind, sondern auch Dürers „Löwenwappen mit Hahn“. Neben einer möglichen Deutung – der Angst des Löwen vor dem Hahn (siehe S. 28) – drängt sich der Verdacht auf, daß auch hier eine Art ‚verkehrte Welt‘ gemeint sein könnte: Ein eher unedles Tier wie der Hahn (bzw. „Göker“, vergleichbar mit den Tölpeln des Hausbuchmeisters) überragt den Löwen, ein Herrschafts- bzw. Machtsymbol. Vielleicht erfolgte auch deshalb die Wahl eines bürgerlichen Stechhelms. Ganz anders ist die Aussage des „Totenkopfwappens“, dessen Vanitas-Gedanke sich motivisch und sogar in der Labilität des Festhaltens des „Wappens“ spiegelt.

Nach wie vor ist die Frage offen, warum Dürer die allegorischen Aussagen in ein heraldisches Gewand steckt. Eine Aussage Neubeckers könnte für die Beantwortung hilfreich sein:

„Während der Blütezeit der Heraldik gehörte in Europa ein Wappen zum gehobenen Lebensstil. Sogar den unsichtbaren überirdischen Gestalten dichteten die Menschen eigene Wappen an. Die Bildersprache der Heraldik war besonders gut geeignet, abstrakte Mächte sinnfällig zu machen. (...) Häufiger noch werden die Werkzeuge von Christi Leidensweg einzeln in mehreren Wappenschilden dargestellt oder erscheinen in einem einzigen Wappenschild, ja sogar in Form eines Vollwappens auf Schild und Helmzier verteilt.“<sup>502</sup>

Auch Dürer nutzte die Bildersprache der Heraldik, um abstrakte Ideen auszudrücken.

Neben dem Sinngehalt der heraldischen Bilder gab es für Dürer wahrscheinlich eine weitere Motivation, diese Kupferstiche zu machen: Es gab hierfür keine Auftraggeber, de-

<sup>498</sup>Vgl. Pauli (siehe Anm. 10), S. 42.

<sup>499</sup>Vgl. Raupp (siehe Anm. 475), S. 103ff.

<sup>500</sup>Leonhard (siehe Anm. 18), S. 17.

<sup>501</sup>Vgl. Leonhard, ebd., S. 353.

<sup>502</sup>Neubecker (siehe Anm. 407), S. 222.

ren Wünsche berücksichtigt werden mußten. Zu der Zeichnung „Wappen mit Mann hinterm Ofen“ (Abb. 51) äußert sich Neubecker: „Gerade dieses Blatt kann als typisch für die von fast allen Wappenzeichnern durchgemachte Epoche angesehen werden, in der die traditionellen Fesseln gesprengt werden sollen und dies am ehesten bei allegorischen Wappen ausprobiert werden kann.“<sup>503</sup> Diese Zeichnung und natürlich auch die drei Kupferstiche ließen Dürers persönlichen Stil, ein Wappen zu gestalten, reifen. In seinen späteren Wappenholzschnitten finden sich immer wieder Elemente bzw. Gestaltungskriterien, die der Künstler in seinen heraldischen Bildern entwickelte. Der natürlich wirkende Raubvogel auf dem Helm in Behaims Wappen (Abb. 15) ähnelt mit seinem Standmotiv und den halbgeöffneten Flügeln dem Hahn im „Löwenwappen“. Die riesige Helmzier im Rogendorf-Wappen (Abb. 18) erinnert an den großen Flug des „Totenkopfwappens“ und an den ausladenden Phantasievogel in der Zeichnung „Wappen mit Mann hinter dem Ofen“. In dem Blatt für Staiber mit der Kette links oben (Abb. 22) ist der Hund im Schild an der Gesamtbewegung des Vollwappens beteiligt. Dies entwickelte Dürer im „Löwenwappen mit Hahn“, in dem der Löwe im Schild durch seine Schreitbewegung den Halbrundschild unter sich ins Rollen bringt. In der „Wappendreiheit der Reichsstadt Nürnberg“ (Abb. 27) sorgen die Engel mit ganzem Körpereinsatz für einen festen Halt des Hauptschildes und der Krone – sie tun genau das Gegenteil wie die „Wappenhalter“ im Kupferstich mit dem Totenkopf. Mit seinen flatternden Seilen wirkt Tschertes Wappen (Abb. 30, siehe S. 61) fast wie ein eventuell losgelassenes „Totenkopfwappen“, nur daß es in der Lage ist, alleine zu stehen. Bei Dürers eigenem Wappen (Abb. 34) verhält es sich ähnlich wie bei dem für die Rogendorfs: Die großen Helmzier-Flügel erinnern noch stärker an die im zwanzig Jahre zuvor entstandenen Kupferstich mit dem Totenschädel. Die Helmdecken schmiegen sich bis an die Bildränder – das gab es auch schon beim „Löwenwappen mit Hahn“. Bewegung und Naturtreue – das sind wohl die beiden wesentlichsten Merkmale der heraldischen Bilder, an denen Dürer gelegen war. Davon zeugen noch die späteren Wappendrucke.

---

<sup>503</sup>Neubecker (siehe Anm. 6), S. 198.



## 11. Resümee

Insgesamt wurden sechzehn Werke vorgestellt, die für Albrecht Dürer gesichert oder ihm zugeschrieben sind. Dabei handelt es sich um elf Wappenholzschnitte, zwei Zeichnungen und drei Kupferstiche. Die Zeichnungen (Abb. 6 u. 39) gelten als Exlibris-Entwürfe – genauer gesagt erfüllt der Entwurf für Pirckheimer dieses Kriterium gewiß, die Herzensschmiede nur bedingt. Es wurde festgestellt, daß die Kupferstiche keine Wappen sind, sondern heraldische Bilder. Außerdem fand eine stilistische Untersuchung von zehn Wappenholzschnitten statt, welche oftmals Dürer zugeschrieben wurden. Es gibt jedoch plausible Argumente, daß diese Blätter wahrscheinlich nicht von diesem Künstler stammen. Dürers Werke wurden in einer chronologischen Reihenfolge präsentiert, damit eine Entwicklung verfolgt werden kann. Diese Reihenfolge ist zwar nicht als sicher zu betrachten, doch im großen und ganzen dürfte sie stimmen. Im Gegenzug wurden im Kapitel ‚Charakteristika und Gestaltungskriterien‘ die Blätter nach dem vermuteten Verwendungszweck zusammengefaßt und dementsprechend beleuchtet. Es konnte festgestellt werden, daß Dürer Wappen mit bewegten und naturgetreuen Motiven schätzte, was er in seinen heraldischen Bildern, die zum Teil von Vorbildern älterer Künstler angeregt wurden, erstmalig richtig ausprobieren konnte. Daß manche Wappenholzschnitte von dieser Intention abweichen, läßt sich wahrscheinlich mit den speziellen Wünschen bzw. mit dem Geschmack des Wappeninhabers erklären.

Es konnten nicht alle Fragen geklärt werden – zum Beispiel warum machte Dürer diese Wappen, wann genau und wo? Das liegt daran, daß weder Rechnungen noch schriftliche Bestellungen bekannt sind, wie etwa bei Lucas Cranach d.Ä. (siehe S. 12). Lediglich ein paar Tagebuchnotizen bestätigen, daß Dürer das eine oder andere Wappen gemacht hat.<sup>504</sup> Deshalb vermuten viele Forscher, daß Dürer die Holzschnitte oft als Geschenk oder aus Gefälligkeit entwarf. Ausschlaggebend für die Entstehung der späten Wappen, welche gegenüber den frühen in der Überzahl sind, ist auf jeden Fall Dürers Reise in die Niederlande und der Besuch zweier Reichstage. Zu diesen Gelegenheiten dürfte er viele Wappenholzschnitte als Quartierbelegungsplakate gesehen haben und wurde als Künstler eventuell mit Wünschen konfrontiert, er möge dem einen oder anderen sein Wappen darstellen, oder aber der Wunsch kam ganz von alleine. Der Holzschnitt mit seinem eigenem Wappen dürfte ja auch aus Dürers eigener Motivation entstanden sein.

Die Wappen spielen in Dürers gesamtem druckgraphischen Werk nicht gerade eine Hauptrolle. Dennoch waren sie gewiß keine leichte künstlerische Aufgabe, weil ihre Gestal-

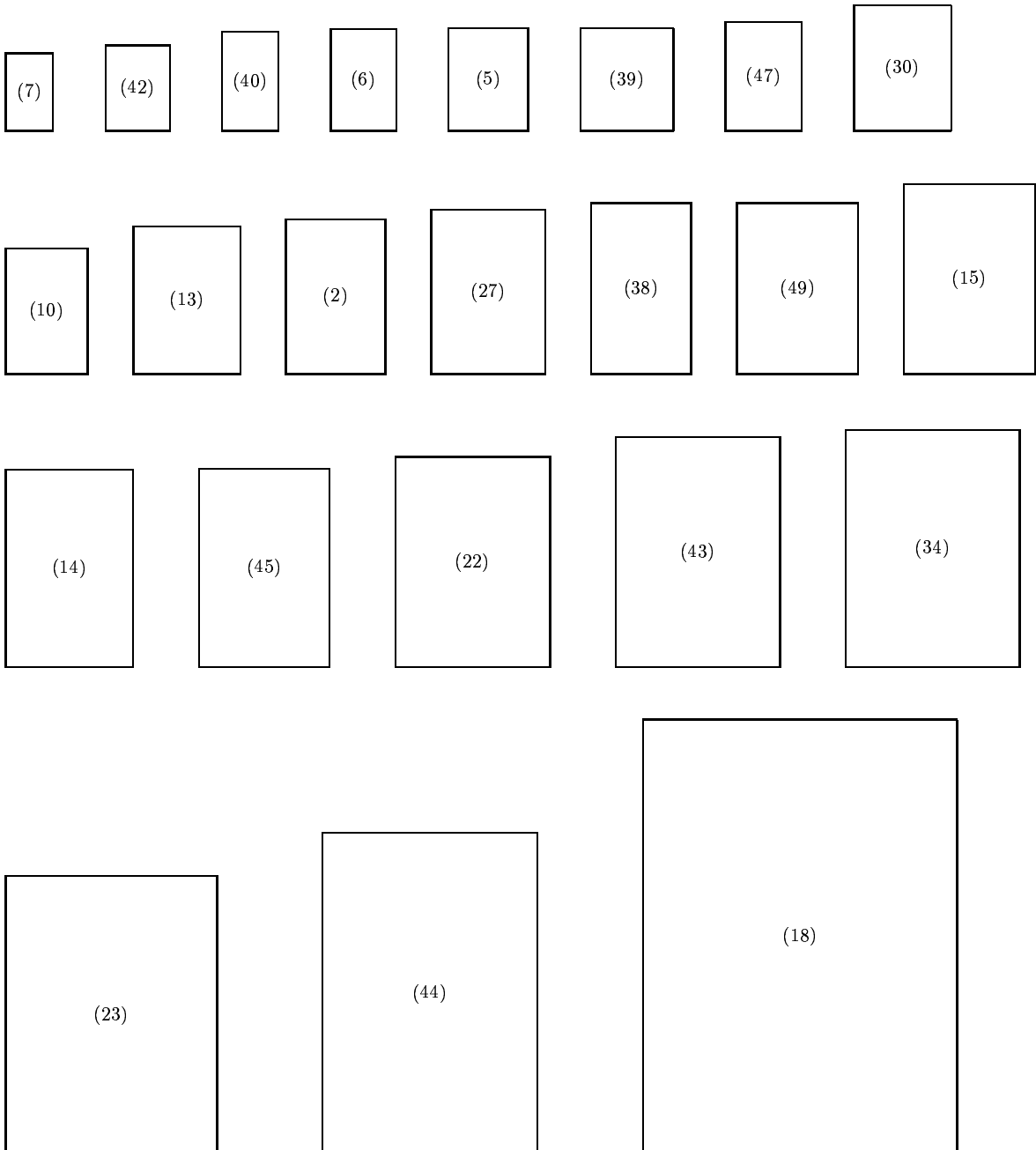
<sup>504</sup>Neubecker (siehe Anm. 6, S. 207) weist darauf hin, daß Dürer mehr Wappen gemacht haben muß, als sich bis heute erhalten haben, da er im Reisetagebuch mehr als die den Forschern bekannten Wappen erwähnt.

Hierfür kommen zwei Erwähnungen in Frage: 1.: „*Des Stabers und noch ein ander wappen gemacht*“ (1.1.-10.2. 1521, vgl. Staiber S. 46); für wen das andere Wappen war, ist nicht bekannt. 2.: „*Jch hab dem englischen mann sein wappen mit farben gemacht, der hat mir 1 gulden geben*“ (26.5.1521, vgl. Rupprich, siehe Anm. 221, Bd. 1, S. 173); Winkler und Rupprich sehen hier eine Verbindung zu dem Skizzenblatt ‚Entwürfe zu Wappen und einem Hängeleuchter‘ (W. 829, Rückseite von W. 798; Rupprich, ebd., Winkler, siehe Anm. 111, Bd. 4, S. 44).

tung dem Geschmack oder Stolz des Wappeninhabers gerecht werden mußte. Ein Wappen diente einerseits schließlich repräsentativen Zwecken, da es für die Person des Besitzers steht – sei es im Buch als Exlibris oder auf einem großen Quartierbelegungsplakat. Andererseits ließ Dürer es sich nicht nehmen, die „tote“ Heraldik zu beleben. Dabei kamen so verblüffende Ergebnisse wie zum Beispiel Tschertes Wappen heraus – ein Blatt, welches aufgrund seiner Schönheit von den Autoren gelobt wird und zugleich einen bewegten Inhalt hat. Daß dies den Wappenbesitzern nicht immer zusagte, zeigen die Staiber-Wappenholzschnitte. Staiber bevorzugte letztlich eine unbewegtere repräsentativere Variante.

Es wäre interessant herauszufinden, von wem die Wappenholzschnitte stammen, welche Dürer nicht zugeschrieben wurden. In der Literatur gibt es hierzu oft nur vage Vorschläge. Es hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt, die anderen Künstler wie zum Beispiel Sebald Beham in stärkerem Maße zu berücksichtigen. Dafür wurde versucht, die Zuschreibung an Dürer mit Hilfe stilistischer Untersuchungen und überlieferter Quellen wie Tagebucheinträgen, sonstigen handschriftlichen Notizen, Skizzen, etc. in jedem einzelnen Fall abzuwägen. Hier lassen neue Beobachtungen gewisse Problemfälle in einem neuen Licht erscheinen.

## 12. Graphik



Die Graphik dient dazu, die Größenverhältnisse der Blätter, bzw. einer Auswahl davon, auf einen Blick sehen zu können. Die Seitenlängen wurden maßstabsgetreu um den Faktor 10 verkleinert. Die Fläche zeigt also nur ein Hundertstel der Originalfläche. Die Numerierung entspricht der des Abbildungsteils.

- |                                 |                      |
|---------------------------------|----------------------|
| (2) 5 Schilde für Maximilian I. | (30) Tscherte        |
| (5) Exlibris Pirckheimer        | (34) Dürer           |
| (6) Entwurf Pirckheimer         | (38) Ferdinand I.    |
| (7) 3 Putti                     | (39) Herzensschmiede |
| (10) Löwenwappen                | (40) Meister I.B.    |
| (13) Totenkopfwappen            | (42) Ebner           |
| (14) Stabius                    | (43) Scheurl         |
| (15) Behaim                     | (44) Castilla        |
| (18) Rogendorf                  | (45) Pömer groß      |
| (22) Staiber (1)                | (47) Pömer klein     |
| (23) Staiber (2)                | (49) Bannissis       |
| (27) Nürnbergs Wappen           |                      |

## 13. Literatur- und Quellenverzeichnis

### Literatur:

- Ankwicz-Kleehoven, Hans: Das Wappen des Johannes Stabius. In: Österreichisches Jahrbuch für Exlibris und Gebrauchsgraphik (1924/25). Wien 1926, S. 5-6.
- Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums: Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums 1966. Nürnberg 1967, S. 204-06 (zum Staiber-Wappenholzschnitt).
- Anzelewsky, Fedja: Dürer-Studien. Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen, Berlin 1983 (zum „Totenkopfwappen“).
- Appuhn, Horst und von Heusinger, Christian: Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance, Unterschneidheim 1976.
- Bach, Friedrich Teja: Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst, Berlin 1996.
- Bartsch, Adam von: Le Peintre-Graveur (19 Bde., Dürer: Bd. VII), Würzburg 1920 (1. Auflage: Wien 1808).
- Bernhard, Marianne (Hrsg.): Martin Schongauer und sein Kreis. Druckgraphik, Handzeichnungen, München 1980.
- Bernheimer, Richard: Wild Men in the Middle Ages. A study in art, sentiment, and demonology, Cambridge 1952.
- Bosl, Karl (Hrsg.): Bayerische Biographie. 8000 Persönlichkeiten aus 15 Jahrhunderten, Regensburg 1983.
- Cornill d'Orville, H.A.: Mittheilungen über Holzschnitte von Albrecht Dürer, oder solche, welche diesem Meister zugeschrieben werden. In: Archiv für die zeichnenden Künste, Leipzig 1863.
- Dielitz, J.: Die Wahl- und Denksprüche, Feldgeschreie, Losungen, Schlacht- und Volksrufe. Besonders des Mittelalters und der Neuzeit, Frankfurt a.M. 1884.
- Dodgson, Campbell: Heraldische Skizzen Dürers in den Londoner Manuskripten. 1. Skizzen zu dem Holzschnitte „Das Wappen des Stabius“. 2. Skizzen zum Wappen Lorenz Staibers. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 26, 3/4. Wien 1903, S. 57-60.
- Doepler, Emil, d.J.: Die Ex-Libris des Johannes Stabius. In: Ex-Libris. Zeitschrift für Bücherzeichen, Bibliothekskunde und Gelehrten Geschichte. 5, Görlitz 1895 (2), S. 33-34.
- Donin, Richard Kurt: Stilgeschichte des Exlibris, Wien 1949.
- Dornik-Eger, Hanna: Albrecht Dürer und die Druckgraphik für Kaiser Maximilian I. (Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für angewandte Kunst. 6), Wien 1971.
- Duden, Bd. 5: Fremdwörterbuch. Hrsg.: Drosdowski, Günther u.a. Mannheim 1990 (5. Auflage, 10 Bde.).
- Duden, Bd. 7: Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Hrsg.: Drosdowski, Günther u.a. Mannheim 1989 (2. Auflage, 10 Bde.).
- Dülberg, Angelica: Privatportraits. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.
- Eisenhardt, A. von: Das Bücherzeichen des Passauer Kanonikus Rosinus. In: Ex-Libris. Zeitschrift für Bücherzeichen, Bibliothekskunde und Gelehrten Geschichte. 4, 1894 (1), S. 3-4.
- Essenwein, August von: Die Helme aus der Zeit vom 12. bis zum Beginne des 16. Jahrhunderts im germanischen Museum. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1892, S. 25-86.
- Flechsig, Eduard von: Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung, 2 Bde., Berlin 1928/31.
- Friedländer, Max J.: Albrecht Dürer, Leipzig 1921.
- Frimmel, Theodor: Zur Kritik von Dürers Apokalypse und seines Wappens mit dem Todtenkopfe, Wien 1884.
- Fuhse, Franz: Dürer. Kleine Mitteilungen. Das Behaim'sche Wappen. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1895, S. 9-10.

- Funke, Fritz: Die Wandlung der Rahmenform in der alten Exlibris-Kunst. In: Festschrift für Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1958, S. 281-286.
- Geisberg, Max: Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Bilderkatalog (Hrsg.: Schmidt, Hugo), 1600 verkleinerte Wiedergaben, München 1930.
- Glockner, Marie: Lorenz Stauber, Nürnberger Kaufherr und Ritter Heinrichs VIII. von England. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 52, 1963/64, S. 163ff.
- Glockner, Marie: Zur Entstehungsgeschichte der Staiberwappenholzschnitte Albrecht Dürers. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1965, S. 110-115.
- Göschen, Oskar: Entstehung und Bedeutung der Wappenbilder. In: Jahrbuch der k. k. heraldischen Gesellschaft Adler in Wien, Bd. 16, Wien 1906.
- Grenser, Alfred: Albrecht Dürer in seinem Verhältnisse zur Heraldik. In: Heraldisch-genealogische Zeitschrift. Organ des heraldisch-genealogischen Vereins Adler in Wien. 2, 1872 (5-10), S. 67f., 85ff., 101ff., 119ff., 135ff., 155ff.
- Gründel, Paul: Die Wappensymbolik, Leipzig 1907.
- Hanusch, Gerhard: Von Dürer bis Picasso. Exlibris großer Meister. (Das Exlibris. Kleine Drucke für Bücherfreunde. 2) Würzburg 1959.
- Hartmann, Plazidus: Ein Wappen des Todes. In: Schweizerisches Archiv für Heraldik, Bd. 54, Basel 1940, S. 13f.
- Hausmann, B.: Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwandten Papiere und Wasserzeichen, Hannover 1861.
- Heinemann, Otto von (Einleitung): Die Ex-Libris-Sammlung der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. 160 ausgewählte Bücherzeichen des XV. bis XIX. Jahrhunderts, Berlin 1895.
- Hetzer, Theodor: Dürers Bildhoheit, Frankfurt a.M. 1939.
- Hildebrandt, Adolf Matthias: Wappenfibel. Handbuch der Heraldik (Hrsg: Herold, Verein für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften), Neustadt a.d. Aisch 1991.
- Höfler, Otto: Zur Herkunft der Heraldik. In: Festschrift für Hans Sedlmayr, München 1962, S. 134-200.
- Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700 (47 Bde.), Bd. VI: Lucas Cranach d.Ä., Amsterdam 1960.
- Hupp, Otto: Heraldische Erläuterungen. Zu: Heraldische Einblatt-Holzschnitte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 100 Faksimile-Wiedergaben (Hrsg.: Geisberg, Max), München 1929.
- Hupp, Otto: Die Wappenbücher des deutschen Mittelalters. In: Beiträge zur Geschichte der Heraldik. Schriftenreihe der Reichsstelle für Sippenforschung, Bd. 3, Berlin 1939 (2. Auflage).
- Hussmann, Heinrich: Deutsche Wappenkunst, Leipzig 1942.
- Hutchison, Jane C.: The Master of the Housebook, New York 1972.
- Ilg, Albert: Johannes Tscherte's Wappen. Ein Beitrag zum Formschnitt von Albrecht Dürer. In: Die graphischen Künste. 1, Wien 1879, S. 74-76.
- Katalog Amsterdam/Frankfurt a.M.: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, Amsterdam 1985.
- Katalog Brügge: Het gulden Vlies. Vijf Eeuwen Kunst en Geschiednis, Brügge 1962.
- Katalog Göttingen: Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen (Hrsg.: Unverfehrt, Gerd), Göttingen 1997.
- Katalog Nürnberg: 1471 – Albrecht Dürer – 1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, München 1971.
- Katalog Schweinfurt II: Dürer. Die Kunst aus der Natur zu „reysenn“. Welt, Natur und Raum in der Druckgraphik. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung Otto-Schäfer-II, Schweinfurt 1997.
- Knappe, Karl-Adolf: Dürer. Gravures. Œuvre Complet, Wien, München 1964.
- Knötel, Paul: Bürgerliche Heraldik, Tarnowitz 1903.
- Koschatzky, Walter und Strobl, Alice: Die Dürerzeichnungen der Albertina, Salzburg 1971.

- Kruse, Hans: Exlibris und Wappen von Albrecht Dürer. Ein Überblick zum 500. Geburtstag am 21. Mai 1971. In: Jahrbuch für Exlibriskunst. Exlibriskunst und Gebrauchsgraphik, Frankfurt a.M. 1971, S. 3-9.
- Kurth, Willi (Hrsg.): Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte, München 1927.
- Lehrs, Max: Der Meister des Amsterdamer Kabinets (Internationale chalkographische Gesellschaft), Berlin 1893/94.
- Leiningen-Westerburg, Karl Erich Graf zu: Exlibris Willibald Pirckheimer. In: Zeitschrift für Bücherzeichen, Bibliothekskunde und Gelehrten-geschichte. 15, 1905, S. 65f. u. 104.
- Leitner, Quirin von: Über das Wappen mit den drei Löwenköpfen von Albrecht Dürer. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 5, 1887, S. 339-342.
- Leonhard, Walter: Das große Buch der Wappenkunst. Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung. München 1984 (3. Auflage).
- Lexikon der Christlichen Ikonographie (Hrsg.: Kirschbaum, Engelbert u.a., 8 Bde., Sonderausgabe, 1. Auflage 1968), Freiburg im Breisgau 1994 (,Caritas': Bd. 1, ,Justitia': Bd. 2).
- Lippe, Ernst August Prinz zu: Orden und Auszeichnungen in Geschichte und Gegenwart, Heidelberg 1958.
- Meder, Joseph: Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932.
- Mende, Matthias: Dürer-Bibliographie, Wiesbaden 1971.
- Mende, Matthias: Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte (Beilage zur Kasette: Zum Leben. Zum Holzschnittwerk. Chronologisches Verzeichnis der Holzschnitte), München 1976.
- Messerer, Wilhelm: Kinder ohne Alter. Putten in der Kunst der Barockzeit, Regensburg 1962.
- Neubecker, Ottfried: Heraldik. Wappen, ihr Ursprung, Sinn und Wert, Augsburg 1990.
- Neubecker, Ottfried: Heraldik zwischen Waffenpraxis und Wappengraphik. Wappenkunst bei Dürer und zu Dürers Zeit. In: Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971. Nürnberger Forschungen, Bd. 15. Nürnberg 1971, S. 193-219.
- Neubecker, Ottfried: Die ideologische Funktion des Wappenschildes. In: Der Tappert 1968, Mitteilungen des Wappen-Herold, Deutsche Heraldische Gesellschaft e.V., Darmstadt 1968, S. 1-28.
- Neubecker, Ottfried und Rentzmann, Wilhelm: 10 000 Wappen und Embleme, München 1974.
- Pallmann, Heinrich: Das Pirckheymer'sche Exlibris vom Meister I.B. In: Zeitschrift für Bücherzeichen, Bibliothekskunde und Gelehrten-geschichte. 5, 1895, S. 43f.
- Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers (ins Deutsche übersetzt von Lise Lotte Möller), München 1977.
- Panofsky, Erwin: The Life and Art of Albrecht Dürer, 2 Bde., Princeton 1948.
- Pauli, Gustav: Bücherzeichen von Albrecht Dürer. In: Imprimatur, 4, Hamburg 1933, S. 40-43.
- Raupp, Hans-Joachim: Bauernsatiren, Niederzier 1986.
- Retberg, Ralf von: Dürers Kupferstiche und Holzschnitte. Ein kritisches Verzeichnis, München 1871.
- Rettberg-Wettbergen (hieß vorher Retberg), Ralf von: Dürer's Wappen mit den drei Löwenhäuptern. In: Heraldisch-genealogische Zeitschrift. Organ des heraldisch-genealogischen Vereins Adler in Wien. 3, 1873, S. 175.
- Rödel, Klaus: Nürnberger Exlibris. 28 ausgewählte Bucheignerzeichen von Albrecht Dürer bis zur Jahrhundertwende, Frederikshavn 1979.
- Rosenthal, Erwin: Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Beiheft zum 49. Bd., Berlin 1929.
- Röttinger, Heinrich: Dürers Doppelgänger (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 235), Straßburg 1926.
- Rupprich, Hans: Dürer und Pirckheimer. Geschichte einer Freundschaft. In: Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971. Nürnberger Forschungen, Bd. 15. Nürnberg 1971, S. 78-100.

- Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste. Nürnberg 1675-1680 (3 Bde., neu gedruckt in Nördlingen, 1994), Bd. 1.
- Schade, Werner: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974.
- Schaffer, Reinhold: Die Siegel und Wappen der Reichsstadt Nürnberg. In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte. 10, München 1937, S. 157-203.
- Schramm, Albert: Der Bilderschmuck der Frühdrucke, 23 Bde., Leipzig 1920-43, Bd. 17, 1934.
- Schreyll, Karl Heinz: Dürers Pirckheimer-Exlibris. In: Dürer im Exlibris. Katalog des Frederikshavner Kunstmuseums und der stadtgeschichtlichen Museen der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1986.
- Schultheiß, Werner: Albrecht Dürers Beziehungen zum Recht. In: Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971. Nürnberger Forschungen, Bd. 15. Nürnberg 1971, S. 220ff.
- Schultheiß, Werner: Ein Vertrag Albrecht Dürers über den Vertrieb seiner graphischen Kunstwerke. In: Scripta Mercaturae, 1969 1/2, S. 77-81.
- Seyler, Gustav A.: Geschichte der Heraldik. Wappenwesen, Wappenkunst und Wappenwissenschaft, Nürnberg 1885-89.
- Seyler, Gustav A.: Illustriertes Handbuch der Exlibriskunde, Berlin 1895.
- Siebmacher, Johann: Wappenbuch, Nürnberg 1605 (Hrsg.: Appuhn, Horst, 2 Bde., Dortmund 1988.)
- Steglich, Angelika: Dürers Bücherzeichen für Willibald Pirckheimer. In: Marginalien. Blätter der Pirckheimer-Gesellschaft. 19, Berlin 1965, S. 50-58.
- Steinbrucker, Charlotte: Wappendarstellungen Albrecht Dürers. In: Familiengeschichtliche Blätter. 38, 4/5. Leipzig 1940, Sp. 49-54.
- Stiebel, Heinrich Eduard: Das kleine Bücherzeichen Hektor Poemer's, von Albrecht Dürer. In: Ex-Libris. Zeitschrift für Bücherzeichen, Bibliothekenkunde und Gelehrtengegeschichte, Görlitz 1896 (3), S. 78.
- Strauss, Walter Louis (Hrsg.): The Complete Drawings of Albrecht Dürer (6 Bde.), New York 1974.
- Strauss, Walter Louis (Hrsg.): The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer, New York 1972.
- Strauss, Walter Louis (Hrsg.): The Illustrated Bartsch (164 Bde., Dürer: Bd. 10 und 10.2, früher Bd. VII), New York 1980.
- Ströhl, Hugo Gerard: Heraldischer Atlas. Eine Sammlung von heraldischen Musterblättern für Künstler, Gewerbetreibende, sowie für Freunde der Wappenkunde, Stuttgart 1899.
- Tauber, Henry: Der Deutsche Exlibris-Verein, 1891-1943. Seine Geschichte im Kontext von Exlibrisbewegung und Exlibriskunst vornehmlich in Deutschland. Jahrbuch der deutschen Exlibris-Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1995.
- Thausing, Moriz: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst (2 Bde.), Leipzig 1884 (2. Auflage).
- Tietze, Hans und Tietze-Conrat, Erika: Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers (2 Bde.), Leipzig 1928/37.
- Veit, Ludwig: Das Herz. Symbol, Allegorie und Emblem. In: Von ganzem Herzen. Kleine Kulturgeschichte des Herzens (Hrsg.: Bott, Gerhard), Nürnberg 1984.
- Waetzoldt, Wilhelm: Dürer und seine Zeit, Wien 1935.
- Warnecke, Friedrich (Hrsg.): Bücherzeichen (Ex libris) des 15. und 16. Jahrhunderts von Dürer, Burgmair, Beham, Virgil Solis, Jost Amman u.a., Berlin 1894.
- Warnecke, Friedrich: Wappendarstellungen Dürers. In: Zeitschrift des deutschen Graveur-Vereins zu Berlin. 1, 1876, S. 4f.
- Winkler, Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürers (4 Bde.), Berlin 1936-39.
- Wirth, Karl-August: Das Herz. Eine Monographie in Einzeldarstellungen, Biberach an der Riss, 1968.
- Wölfflin, Heinrich (Hrsg.): Albrecht Dürer. Handzeichnungen, München 1923 (10. Auflage).
- Wussin, Johann: Ein kleiner Beitrag zur Literatur über Dürer. In: Archiv für die zeichnenden Künste. 10, Leipzig 1864, S. 369-371.  
(Nachtrag von Berlepsch, G. von: ebd. 11, 1865, S. 79f.)

- Zur Westen, Walter von: Drei Exlibris von Albrecht Dürer in Nachbildungen der Reichsdruckerei. Mit einem Geleitwort von W. von Zur Westen. Dem Deutschen Verein für Exlibriskunst und Gebrauchsgraphik, Berlin 1928.
- (unbekannter Autor): Ein angezweifelter Dürerischer Holzschnitt. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. 1, Nürnberg 1879, S. 95-98.
- (unbekannter Autor): Beiträge zur Geschichte des Ordens vom goldenen Vliese. In: Heraldisch-genealogische Zeitschrift. Organ des heraldisch-genealogischen Vereins Adler in Wien, 1871, (1) S. 2f., (3) S. 22f.
- (unbekannter Autor): Ein neuentdecktes Bücherzeichen des Johannes Stabius. In: Ex-Libris. Zeitschrift für Bücherzeichen, Bibliothekskunde und Gelehrtengegeschichte. 5, Görlitz 1895 (1), S. 8-9.

### Quellen:

- Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem (Hrsg.: Fischer, B. u.a.), Stuttgart 1994 (4. Auflage).
- Die Bibel. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers (revidierter Text 1964), Köln 1996.
- Dürers Äußerungen über das Bücherzeichen des Michael Behaim. In: Ex-Libris. Zeitschrift für Bücherzeichen, Bibliothekskunde und Gelehrtengegeschichte. 4, 1894, S. 47.
- Faensen, Hubert (Hrsg.): Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlaß. Eine Auswahl, Berlin 1962.
- Horapollo: Zwei Bücher über die Hieroglyphen (Lateinisch/Deutsch. In der lateinischen Übersetzung von Jean Mercier nach der Ausgabe Paris 1548. Hrsg.: Weingärtner, Helge u. Specht, Thomas, Erlangen 1997, 1. Auflage).
- Montaigne, Michel de: Journal de voyage de Michel de Montaigne (Hrsg.: Rigolot, François), Paris 1992.
- Montaigne, Michel de: Tagebuch einer Badereise (Hrsg.: Narciss, Georg A., übersetzt von Flake, Otto), Stuttgart 1963.
- Philostratos: Die Bilder (griech./dt., hrsg. u. übers. von Schönberger, Otto), München 1968.
- Plinii Secundi: Historiae naturalis, 1511.  
(Die Naturgeschichte des Cajus Plinius Secundus; hrsg. u. ins Deutsche übers. von Wittstein, Georg C., Leipzig 1881).
- Rupprich, Hans (Hrsg.): Dürer. Schriftlicher Nachlass (3 Bde.), Berlin 1956, 1966 u. 1969.
- Thausing, Moriz (Hrsg.): Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime (Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. 3), Wien 1872 (Neudruck nach der Originalausgabe, Bad Honnef a.Rh., o.J.).

### Abgekürzt zitierte Literatur:

- B.: Bartsch, Adam von: Le Peintre-Graveur, 19 Bde., Würzburg 1920 (1. Auflage: Wien 1808).
- G.: Geisberg, Max: Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Bilderkatalog (Hrsg.: Schmidt, Hugo), 160 verkleinerte Wiedergaben, München 1930.
- H.: Heinemann, Otto von (Einleitung): Die Ex-Libris-Sammlung der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. 160 ausgewählte Bücherzeichen des XV. bis XIX. Jahrhunderts, Berlin 1895.
- L.: Lehrs, Max: Der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Berlin 1893/94.
- M.: Meder, Joseph: Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932.
- Strauss: Strauss, Walter Louis (Hrsg.): The Complete Drawings of Albrecht Dürer, 6 Bde., New York 1974.
- Wa.: Warnecke, Friedrich (Hrsg.): Bücherzeichen (Ex libris) des 15. und 16. Jahrhunderts von Dürer, Burgmair, Beham, Virgil Solis, Jost Amman u.a., Berlin 1894.
- W.: Winkler, Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936-39.



## 14. Abbildungsnachweis und anschließender Abbildungsteil

- Abb. 1: Leonhard, Walter: Das große Buch der Wappenkunst, München 1984, S. 53.
- Abb. 2: Knappe, Karl-Adolf: Dürer. Gravures. Œuvre Complet, Wien, München 1964, Abb. 206.
- Abb. 3: Knappe, Abb. 210.
- Abb. 4: Leonhard, S. 188.
- Abb. 5: Faensen, Hubert (Hrsg.): Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlaß. Eine Auswahl, Berlin 1962, S. 85.
- Abb. 6: Strauss, Walter Louis (Hrsg.): The Complete Drawings of Albrecht Dürer (6 Bde.), New York 1974, Bd. 2, S. 657, Nr. 1503/2.
- Abb. 7: Strauss, Walter Louis (Hrsg.): The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer, New York 1972, S. 63.
- Abb. 8: (siehe Abb. 7), S. 61.
- Abb. 9: Bach, Friedrich Teja: Struktur und Erscheinung, Berlin 1996, S. 240.
- Abb. 10: Strauss, Walter Louis (Hrsg.): The Illustrated Bartsch (164 Bde.) New York 1980, Bd. 10.1, S. 87.
- Abb. 11: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Complete Drawings of A. Dürer, Bd. 1, S. 359, Nr. 1495/49.
- Abb. 12: Winkler, Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936-39, Bd. 1, Abb. 257.
- Abb. 13: Knappe, Abb. 41.
- Abb. 14: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 10.1, S. 263.
- Abb. 15: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 10.1, S. 256.
- Abb. 16: Hussmann, Heinrich: Deutsche Wappenkunst, Leipzig 1942, S. 12.
- Abb. 17: Katalog Nürnberg: 1471 – Albrecht Dürer – 1971 (Ausst. d. Germanischen Nationalmuseums Nürnberg), München 1971, S. 160/61.
- Abb. 18: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 10.2, S. 485.
- Abb. 19: Warnecke, Friedrich: Wappendarstellungen Dürers. In: Zeitschrift des deutschen Graveur-Vereins zu Berlin, 1, 1876, Blatt 1.
- Abb. 20: Ankwicz-Kleehoven, Hans: Das Wappen des Johannes Stabius. In: Jahrbuch für Exlibris und Gebrauchsgraphik (1924/25), Wien 1926, S. 6.
- Abb. 21: siehe Abb. 20.
- Abb. 22: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 10.2, S. 441.
- Abb. 23: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 10.1, S. 264.
- Abb. 24: Glockner, Marie: Zur Entstehungsgeschichte der Staiberwappenholzschnitte Albrecht Dürers. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1965, S. 113.
- Abb. 25: siehe Abb. 24.
- Abb. 26: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 10.1, S. 265.
- Abb. 27: Dürer-Katalog Nürnberg, 1971, S. 132.
- Abb. 28: Schramm, Albert: Der Bilderschmuck der Frühdrucke, 23 Bde., Leipzig 1920-43, Bd. 17, 1934, Abb. 46.
- Abb. 29: Bilderkatalog zu Max Geisberg: Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, München 1930, S. 68, Nr. 321.
- Abb. 30: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 10.1, S. 267.
- Abb. 31: Rupprich, Hans (Hrsg.): Dürer. Schriftlicher Nachlass (3 Bde.), Bd. 3, Berlin 1969, S. 37, Nr. 134.
- Abb. 32: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 13.1 (1984), S. 73.
- Abb. 33: Ilg, Albert: Johannes Tscherte's Wappen. In: Die graphischen Künste, 1, Wien 1879, S. 74.
- Abb. 34: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 10.1, S. 257.

- Abb. 35: Schultheiß, Werner: Albrecht Dürers Beziehungen zum Recht. In: A. Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geb. A. Dürers, Nürnberg 1971, S. 240.
- Abb. 36: siehe Abb. 35.
- Abb. 37: Neubecker, Ottfried: Heraldik zwischen Waffenpraxis und Wappengraphik. Wappenkunst bei Dürer und zu Dürers Zeit. In: A. Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geb. A. Dürers, Nürnberg 1971, Abb. 7.
- Abb. 38: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Complete Drawings of A. Dürer, Bd. 4, S. 2348.
- Abb. 39: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Complete Drawings of A. Dürer, Bd. 4, S. 2387, Nr. 1528/1.
- Abb. 40: Zeitschrift für Bücherzeichen, Bibliothekskunde und Gelehrten-geschichte, Görlitz 1905 (2), Beilage.
- Abb. 41: Neubecker, Ottfried: Heraldik. Wappen, ihr Ursprung, Sinn und Wert, Augsburg 1990, S. 219.
- Abb. 42: Knappe, Abb. 336.
- Abb. 43: Deguer, André, Heffels, Monika (Hrsg.): Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte, Ramerding 1981, Abb. 143.
- Abb. 44: (siehe Abb. 43), Abb. 161.
- Abb. 45: Hanusch, Gerhard: Von Dürer bis Picasso. Exlibris großer Meister, Würzburg 1959, Abb. 2.
- Abb. 46: Ströhl, Hugo Gerard: Heraldischer Atlas, Stuttgart 1899, Taf. XXXV, Nr. 2.
- Abb. 47: Stiebel, Heinrich Eduard: Das kleine Bücherzeichen Hektor Poemer's, von Albrecht Dürer. In: Zeitschrift für Exlibris, Görlitz 1896 (3), farbige Beilage.
- Abb. 48: Ein neuentdecktes Bücherzeichen des Johannes Stabius (Autor unbekannt). In: Zeitschrift für Exlibris, Görlitz 1895 (1), farbige Beilage.
- Abb. 49: Knappe, Abb. 354.
- Abb. 50: Ströhl, Taf. XXXV, Nr. 4.
- Abb. 51: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Complete Drawings of A. Dürer, Bd. 1, S. 179, Nr. 1493/22.
- Abb. 52: Hutchison, Jane C.: The Master of the Housebook, New York 1972, Abb. 89.
- Abb. 53: (siehe Abb. 52), Abb. 87.
- Abb. 54: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 8 (1980), S. 298.
- Abb. 55: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 8, S. 300.
- Abb. 56: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 9.2 (1991), S. 109.
- Abb. 57: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 9.2, S. 110.
- Abb. 58: Strauss, W.L. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch, Bd. 9.2, S. 111.