

*Dann es muß gar ein spröder verstand
sein, der jene nit trawet auch etwas
weyters zu erfinden, sonder ligt
allwegen auff der alten pan, volgt
allein anderen nach / vnd vndersteet
sich nichten weiter nachzudenken.*

ALBRECHT DÜRER 1528

Das Werk Albrecht Dürers stellt ein unvorstellbar reiches und vielfältiges Schatzhaus „voller Figur“ dar, aus dem Maler, Schnitzer, Bildhauer, Erzgießer, Goldschmiede und andere Kunsthandwerker sich während eines langen Zeitraumes Vorbilder geholt haben, nicht nur deutsche, auch italienische, niederländische und französische Künstler. Ebenso sind die kunsttheoretischen Schriften Dürers von allen europäischen Nationen mehr als ein Jahrhundert lang gelesen und studiert worden. Diese Ausstrahlung seiner Kunst ins Weite ist nicht gemeint, wenn von einer Dürer-Schule gesprochen wird, diese umfaßt vielmehr nur diejenigen Künstler, die in Nürnberg bei dem Meister selbst seine Lehre genossen haben und seine Mitarbeiter gewesen sind. Unsere Ausstellung versucht, das Werk jedes einzelnen dieser *Schüler* abzugrenzen und seine Verbindungen mit dem Schaffen des Altmeisters aufzuzeigen. In der nachfolgenden Einführung gibt Dr. Strieder eine zusammenfassende Übersicht und Charakterisierung der Maler, die durch Albrecht Dürer ihre Meisterschaft erworben haben. Zur Ergänzung seiner Ausführungen möchte ich hier nach dem Verhältnis von Meister und Schülern fragen, wie sie zu ihm standen und wie er mit ihnen verbunden war, wieweit er sich ihrer als Mitarbeiter, als Gesellen oder Knechte, bedient hat, d. h. ob es eine Dürer-Schule im Sinne der Renaissance gegeben hat, oder ob die *Meister um Albrecht Dürer* noch in mittelalterlicher Tradition in seiner Werkstatt als Gesellen unter seiner Anweisung gearbeitet haben. Dank der Edition von Dürers schriftlichem Nachlaß durch H. Rupprich liegt das gesamte Urkundenmaterial gesammelt und erschöpfend interpretiert vor. Es kann deshalb von dem Literaturnachweis im einzelnen abgesehen werden.

Die früheste Nachricht von einem Werkstattbetrieb im Hause Dürers stammt aus dem Jahre 1502. Um Ostern gab Kurfürst Friedrich der Weise, der erste und treueste fürstliche Mäzen Dürers, einen Knaben namens Friedrich bei ihm in Lehre und Kost; zumindest bis zum Frühsommer des nächsten Jahres hat dieser sich gegen das ansehnliche Entgelt von 52 bzw. 72 fl in Nürnberg im Hause Dürers aufgehalten. Der Malerknabe erhielt auch wiederholt Geld für seine Kleidung überwiesen. Wie lange er bei Dürer gelernt hat und was aus ihm geworden ist, ist nicht bekannt. Vielleicht erklärt sich die große Anteilnahme des Kurfürsten für diesen Knaben dadurch, daß er sein unehelicher Sohn gewesen ist.

Zu dem fürstlichen Stipendiaten nahm Dürer nach dem Tode des Vaters (20. September 1502) den jüngsten, zwölfjährigen Bruder in sein Haus und seine Lehre auf. Bis zum Jahre 1509, also lange über die eigentliche Lehrzeit hinaus, ist Hans Dürer bei dem Bruder verblieben. Aus den Briefen an Willibald Pirckheimer geht hervor, wie besorgt sich Albrecht der charakterlichen wie künstlerischen Ausbildung seines Bruders annahm. Da er ihm während seiner Abwesenheit in Venedig keine Arbeit geben konnte, wollte er ihn an Wolgemut oder einen anderen Nürnberger Meister verwiesen wissen.

Als die Lehrlinge Hans und Friedrich bei ihm waren, arbeitete Albrecht Dürer an dem Dreikönigsaltar für Friedrich den Weisen und an dem Paumgartneraltar. Bei Ablieferung des Helleraltars im Oktober 1509 quittiert Dürer neben einem Geschenk für Frau Agnes ein Trinkgeld für seinen Bruder Hans in Höhe von 2 fl. Dessen Mitarbeit an dem Altarwerk ist wahrscheinlich, läßt sich aber aus Mangel an bezeugten Arbeiten seiner Hand nicht nachweisen. So ist und bleibt noch immer die Gestalt dieses Schülers, dessen Ausbildung vom ersten Tage an der ältere Bruder gelenkt, der über sechs Jahre an seiner Seite gearbeitet hat, ohne Umriß und ohne Leben.

Aus dem Jahre 1504 ist in den Rechnungsbüchern der Stadt Nürnberg eine Aufzeichnung zu finden, nach welcher der Ratsherr Hans Harsdörfer als städtischer Delegierter zu König Wladislaw von Böhmen und Ungarn nach Ofen reiste und dieser vermerkte folgendes: „eine huebsche gelumynierte taffel so mir Alb. Torer und sein diner gemacht haben, hab ich dem konig geschenkt, die sein g(naden) Zw großem gefallen angenommen hat.“ Hans Harsdörfer hat Dürer dafür 45 fl gezahlt, ein beträchtliches Honorar, verglichen mit den Preisen, die Dürer für seine Marienbilder in dieser Zeit erhalten hat. Das Geschenk des städtischen Gesandten ist nicht bekannt, vermutlich war es eines der Andachtsbilder, die Dürer auf Vorrat gemalt und auch zum Verkauf nach Venedig mitgenommen hat.

Aus Aufzeichnungen des Sebald Schreyer geht hervor, daß Dürer, als er an dem Helleraltar arbeitete, einen regelrechten Werkstattbetrieb unterhalten hat. Im März und April 1508 schreibt Dürer an Jakob Heller, daß mit den Flügeln seines Auftrages begonnen worden ist, und stellt gleichzeitig Sebald Schreyer für den von ihm gestifteten Sebaldaltar der Heilig-Kreuz-Kirche zu Schwäbisch-Gmünd zwei Knechte für die Dauer von sieben Wochen zur Verfügung. Sie arbeiteten an den Flügeln, ein dritter wurde für eine Woche eingesetzt, und ein Geselle malte drei Wochen an der Predella. Die Abrechnung schließt mit der Eintragung: „Dem Albr. Tüerer für sein muh und versaumnus seiner knecht zu liebung geben 7 fl 5 pfd 12 dl. Seiner hausfrawen zu einer vererung geben 2 fl. Den gesellen zu trinkgelt ½ fl vnd sunst unkost 1 Ort.“ Albrecht Dürer hat danach Sebald Schreyer seine Knechte und einen Gesellen ausgeliehen. Mit der „*muh*“ wird wohl nicht eine eigene künstlerische Beteiligung, wie etwa der Entwurf, gemeint sein, denn auf den Flügelbildern ist kein Zug zu finden, der von seiner Erfindung geprägt sein könnte. Dürer vermochte sich der Bitte Sebald Schreyers, der als Kirchenmeister von St. Sebald seinem Vater manches liturgische Gerät zur Ausbesserung übergeben hatte, nicht zu entziehen und mußte den ungeduldig auf seinen großen Altar wartenden Frankfurter Handelsherrn vertrösten.

Erst aus späterer Zeit ist der Name eines Knechtes im Dienste Dürers überliefert. Es ist Georg Schlenck, der 1524 die Magd Susanna heiratet, die vom Ehepaar Dürer auf die Reise nach den Niederlanden mitgenommen wurde. Er erwirbt damit das Bürgerrecht. Nach dem Tode des Meisters wird er 1532 städtischer Torzöllner. In Georg Schlenck haben wir wohl nur einen Gehilfen und Handlanger zu sehen, der vielleicht die Grundierung, das Farbenreiben, die Herstellung von Druckabzügen und ähnliche Arbeiten besorgte. Er ist es wohl gewesen, der im März 1525 den Ratsherren „etliche contrafetsche pillder sehen ließ“ und dafür ein Trinkgeld erhielt.

Damit sind alle Urkunden herangezogen, die bezeugen, daß Dürer eine Werkstatt betrieben hat. Seine Mitarbeiter werden Diener, Knechte oder Gesellen genannt. Zur Zeit des Helleraltares waren es mindestens vier, den Bruder Hans mitgerechnet. Ob die drei verschiedenen Bezeichnungen der Mitarbeiter deren künstlerisch-handwerkliche Ausbildung betrifft und eine Bewertung ihres Könnens enthalten, wird sich schwer ermitteln lassen. Aus Bemerkungen Dürers an Jakob Heller scheint hervorzugehen, daß der Werkstattbetrieb noch mittelalterlich gehandhabt wurde: das Mittelbild hat der Meister eigenhändig gemalt, die Flügel dagegen nur entworfen, vielleicht in den Umrissen selbst gezeichnet, die Ausführung aber den Gehilfen überlassen. Die fremden Hände werden denn auch deutlich sichtbar.

Auch bei anderen Altären setzt sich der Anteil von Meister und Gesellen voneinander ab. Bei dem Paumgartneraltar sind die Außenseiten mit der Verkündigung nicht von Dürer selbst, sondern wohl von Baldung gemalt, dessen Art sich auch noch in den Kopien erkennen läßt. Die beiden Tafeln Baldungs mit den Hll. Katharina und Barbara in Schwabach dürften die Standflügel des Paumgartneraltares gewesen sein. Dürer hat seinem Mitarbeiter recht große Freiheit in der Zeichnung der Figuren und in der Malweise gelassen, so daß die vier Flügelbilder dessen persönliche Prägung zeigen.

Neben Baldung und zur gleichen Zeit sind noch Hans von Kulmbach und Hans Schäufelein bei Albrecht Dürer tätig. Ein Gefühl künstlerischer Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit scheint die drei miteinander verbunden zu haben. Wie soll es sonst zu der gemeinsamen Arbeit bei der Illustrierung von Pinders „beschlossen gart“ und 1507 bei der des Speculum passionis durch Schäufelein, Baldung und Kulmbach gekommen sein? Da Dürer wenigstens bei dem ersten Buch beteiligt war, ist zu fragen, ob er etwa die Leitung der gesamten Arbeit in den Händen hatte und die Mitarbeiter eingesetzt hat, wie es später bei der Triumphpforte der Fall war. Die frühen Zeichnungen der drei lassen erkennen, daß sie ungefähr zur gleichen Zeit mit Dürer verbunden waren. Sie bewundern seine verwegenen Landsknechtsgestalten, dessen Modelle um 1504 die Straßen Nürnbergs bevölkerten, als für den Bayerischen Erbfolgekrieg gerüstet wurde. Es sind bei ihnen allen die gleichen Riesen mit langen Beinen und Armen zu sehen.

Was läßt sich über das Verhältnis jedes einzelnen zu Albrecht Dürer erschließen? Hans Baldung zeichnete zwölf Einblattholzschnitte, und Albrecht Dürer dichtete dafür Versgebete, die mit der lateinischen Übersetzung unter den Holzschnitt gesetzt wurden. Benedictus Chelidonium, Verfasser der Texte für das Marienleben und die Kleine Passion, übertrug die Gedichte seines Freundes. Es sind zwar nicht von allen zwölf Drucken vollständige Exemplare auf uns gekommen, doch ist anzunehmen, daß auch unter den beschnittenen Holzschnitten Dürers Verse gestanden haben. Diese Einblattdrucke sind ein typisches Erzeugnis des religiösen Nürnberger Humanismus und gehen auf Conrad Celtis zurück, der im Auftrag von Sebald Schreyer 1495 ein Blatt für den Stadtpatron Sebald in Basel drucken ließ. Der Holzschnitt der ersten Auflage stammt von Wolgemut, der zweiten von Albrecht Dürer.

Auch die Federzeichnung für Christoph Scheurl ist ein Dokument für den Aufenthalt Baldungs in Nürnberg und seiner Beziehung zu dem humanistischen Freundeskreis Dürers. Wenn nachgewiesen ist, daß der Sebastiansaltar für Halle in Nürnberg entstanden ist, dann kann die Begegnung der beiden Freunde und Verehrer Dürers nach der Rückkehr Christoph Scheurls aus Bologna erfolgt sein. Am 21. März 1507 ritt der junge Doktor beider Rechte in seine Vaterstadt ein. Baldungs Federzeichnung ist wohl als ein Scheibenriß anzusehen. Der Scheibenzyklus in Großgründlach und Wöhrd ist nach Frenzel eine Stiftung der patrizischen Familien für die Karmeliterkirche und wurde zu der Zeit begonnen, als Dürer in Venedig war. In ihm tritt uns die große gespannte und leidenschaftliche Zeichnung des jungen Baldung überzeugend entgegen.

Dürer und Baldung blieben während ihres ganzen Lebens miteinander verbunden. Es war eine Freundschaft, die nicht zuletzt auf gegenseitiger Hochachtung des künstlerischen Schaffens beruhte. Dürer hat Baldung eine Anzahl von Handzeichnungen zum Geschenk gemacht und nahm seine gedruckte Kunst mit in die Niederlande, wo er sie verschenkte und verkaufte. Die Versgebete am Beginn der Freundschaft, die Locke am Ende des Lebens, die Baldung wohl auf Wunsch des Verstorbenen übersandt wurde, legen Zeugnis von dem tiefen geistigen Einverständnis der beiden großen Charaktere ab.

Als erster — und dann ebenfalls für die Dauer seines Lebens — hat Hans von Kulmbach an Dürers Seite gestanden. Ist er ein *Diszipel* von Jakob Walch (Jacopo de' Barbari) gewesen, wie Neudörfer angibt, so ist dessen Einfluß gegenüber dem Dürers kurz und gering. In der Zeit, als Barbari sich in Nürnberg aufhielt, arbeitete Hans von Kulmbach schon mit Dürer zusammen an den Illustrationen der Schriften von Conrad Celtis. Es war Dürer, der Kulmbach mit Pollaiuolo bekannt gemacht hat — durch die Nachzeichnungen, die er während der ersten italienischen Reise angefertigt, und durch das große Herkulesbild, das 1500 entstanden war. Im Celtisholzschnitt „Apoll und Daphne“ (Kat. Nr. 226) wirkt sich der Hinweis bei Kulmbach aus. Dürer hat ihm weiter auch Einblick in seine Proportionsstudien gewährt, die ihn seit Beginn des Jahrhunderts beschäftigten, und Kulmbach hat sich dann selbst an „Mann und Weib aus der Maß“ versucht. Ebenso hat er Dürers perspektivische Demonstrationsmittel verwendet. Daß er dem Meister recht nahe gestanden hat, bekunden auch die zahlreichen Zeichnungen, die sich in seinem Besitz befunden haben.

Im Jahre 1511 hat Dürer auf Wunsch des Testamentsvollstreckers Martin Tucher einen eingehenden Entwurf für das Epitaph des Propstes Dr. Lorenz Tucher gezeichnet, mit dessen Ausführung Hans von Kulmbach betraut wurde. Der Jüngere ist den Intentionen des Altmeisters verehrend getreu nachgekommen. So stehen die drei Tafeln abseits von seinem übrigen Werk und spiegeln das Italienerlebnis Dürers in klassischer Form leuchtend wider und sind zugleich ein Denkmal der gegenseitigen Schätzung von Lehrer und Schüler.

Auch Hans Schäufelein kommt als junger Meister zu Dürer. Er ist, wie schon gesagt, 1505 und 1507 an den Holzschnitten für Pinder beteiligt. Die Anerkennung, die Dürer ihm entgegenbringt, bekundet sich darin, daß er ihm vor seiner Abreise nach Italien die Entwurfszeichnungen für den Flügelaltar von Ober-St. Veit — der wohl auch auf einen Auftrag Friedrichs des Weisen zurückgeht — übergibt. Schäufelein gelingt es allerdings nicht ganz, den außerordentlichen graphischen Reiz der Helldunkelblätter auf das große Format des Altares zu übertragen. Unter seinen Zeichnungen aus der Nürnberger Zeit finden sich Kopien nach Blättern Dürers, die dieser ihm also zugänglich gemacht hat. Seine zahlreiche Druckgraphik nimmt er neben der Baldungs nach den Niederlanden mit und verkauft sie dort. Also war auch die Verbindung dieses ehemaligen Schülers mit dem Meister zwölf Jahre, nachdem er Nürnberg verlassen hatte, noch lebendig.

Wenn das Ansbacher Kelterbild auch nicht von Dürer selbst gemalt ist — Flechsig hält es für eigenhändig —, so hat Dürer dem Maler, wie im Falle des Tucher-Epitaphs und des Ober-St.-Veiter Altares, den Entwurf geliefert. Aus seinen erhaltenen Bemerkungen geht hervor, daß er mit dem Auftraggeber die Komposition besprochen hat und sich von ihm das Wappen des Stifters geben ließ.

Durch die Briefe an Jakob Heller ziehen sich die Klagen Dürers über Mühe und Arbeit, die ihm der Auftrag bereitet, und daß diese in keinem Verhältnis zu dem vereinbarten Honorar stehen. Nach Fertigstellung des Landauer Altares ist Dürer dann auch sofort an die größeren und leichteren Gewinn bringenden Editionen seiner Druckgraphik gegangen.

Damit findet die erste Epoche der künstlerischen Gemeinschaft um Dürer ihr Ende. Baldung und Schäufelein haben Nürnberg verlassen, von ihrer Generation bleibt nur Hans von Kulmbach zurück.

Die nachfolgende Gruppe war jüngeren Alters, und Dürer stand ihr distanzierter gegenüber. Er holte sie sich zur Mitarbeit bei den Aufträgen für Kaiser Maximilian, vor allem bei der Ehrenpforte, nach deren Abschluß sie wieder auseinandergingen: Springinklee, Wolf Traut und Erhard Schön. Wolf Traut hatte sich schon 1505 an der Illustrierung des „beschlossen gart“ beteiligt. Er arbeitete von da an für den Holzschnitt und schloß sich dabei eng an Dürers graphischen Stil an. Doch läßt sich eine unmittelbare Verbindung zu dem Meister nicht finden, was vielleicht auf die verhältnismäßig geringe Begabung Wolf Trauts, die Dürer zweifellos gesehen hat, zurückzuführen ist. Springinklee hat, wie Neudörfer vermeldet, im Hause Dürers gewohnt, „da erlanget er seine Kunst“. Wenn er 1510 und 1511 in Konstanz tätig war, muß er seine Lehre bei Dürer um 1507, zur Zeit der Altarproduktion, begonnen haben. Dürer hat ihm Zeichnungen, wie das Frauenbad oder die Hl. Anna Selbdritt, für Einblattholzschnitte zur Verfügung gestellt. Springinklee folgt in seinen Rissen treu dem Vorbild des Meisters. Er wurde dann als einziger Nürnberger von Hans Burgkmair zum Triumphzug herangezogen. Dürer, dessen Entwürfe für den Triumphzug bis auf den burgundischen Wagen vom Kaiser verworfen wurden, hat seinerseits Hans von Kulmbach mitbeteiligt, dessen Entwürfe Maximilian anscheinend auch nicht zusagten.

Erhard Schön beginnt seine Tätigkeit erst mit der Ehrenpforte. Später wird er zum Massenproduzenten von Nürnberger Einblattholzschnitten recht wechselnder Qualität. Für das Bildnis Dürers, das er bei dessen Tode als Holzschnitt verfertigte, vergrößerte er die Medaille von Matthes Gebel, was nicht für eine besonders nahe Stellung zu seinem Meister spricht. Immerhin hat wohl Dürer das Interesse für Geometrie, Perspektive und Astronomie in ihm geweckt.

Von der letzten Schülergeneration, die etwa 1520 mit Dürer in Verbindung tritt — die Brüder Beham und Georg Pencz, die als Kleinmeister bezeichnet werden —, ist nur bei dem Letztgenannten ein persönlicher Kontakt erwiesen. Georg Pencz überträgt die Entwürfe Dürers zur Ausmalung des großen Rathaussaales auf die Wände, wobei dieser zweifellos die Arbeit überwacht haben wird.

Die Glockendonsche Familienwerkstatt, die Dürer auf Wunsch des Kardinals Albrecht von Brandenburg zur Fertigstellung antreibt, wurde von ihm mit Entwürfen für die Miniaturen versehen, die er im Auftrag des Kardinals angefertigt hat. Die Glockendon entnahmen auch seiner Druckgraphik Vorlagen — aber sie waren nicht mehr als Handwerker und hatten keine eigene künstlerische Entwicklung.

Dürer fühlte sich als *praeceptor Germaniae* und war von seiner pädagogischen Mission für die deutsche Kunst erfüllt. In dem wissenschaftlichen Charakter der italienischen Renaissancekunst — ihrer Proportionslehre und ihrem geometrischen Konstruktivismus — sah er die Gewähr objektiver Richtigkeit und Vollkommenheit. Er war von der Notwendigkeit, bei der Kunst den Verstand zu gebrauchen, überzeugt. Die Frage ist, ob er seine Lehrlinge, seine Knechte und Gehilfen oder seine Mitarbeiter mit der „*Speis der Malerknaben*“ bekannt gemacht hat. Unter den Zeichnungen Hans von Kulmbachs befinden sich dafür Zeugnisse, auch bei Baldung sind sie vorhanden. Es können dann noch die kunsttheoretischen Schriften von Sebald Beham angeführt werden, wobei es in diesem Zusammenhang ohne Belang ist, daß dieser des Diebstahls von Dürers Nachlaß beschuldigt wurde. Erhard Schön gab erst 1538 seine „*Unterweisung der Proportion vnnnd stellung der boßen*“ heraus, so daß es zweifelhaft ist, ob er von Dürer selbst in die Proportionslehre eingeführt worden ist. Auch die Aufgabenstellung weist auf eine andere, italienische Quelle.

Dürer war zweifellos ein ausgezeichnete Lehrer. Bei dem Lesen der theoretischen Schriften und ihren ästhetischen Exkursen glaubt man an den Gesprächen in seinem Atelier teilzunehmen. Sie betreffen das Wesen der Kunst, das Verhältnis von Wahrheit und Schönheit, aber auch die richtige Methode zur praktischen Ausbildung durch Studien nach dem Modell. Wie klar erkennt er in der Erhaltung der Originalität des Schülers — das Grundproblem aller künstlerischen Erziehung: *Deshalb ist fast nitz dem, der mit solchem umgeht, daß er mancherley guter Bild sich und oft, die von berühmten Meistern gemacht sind worden, abmach, und daß man auch dieselbigen davon hör reden . . . Und laß dich nit wie ob geredt allein zu einer Art reden, die ein Meister führt. Dann ein Jedlicher macht geren ihm geleich was ihm wolgefällt.*

Sind nun die Schüler zu Dürer gekommen, weil sie diese seine Lehre suchten? War Dürer der erste moderne Lehrer diesseits der Alpen und seine Werkstatt die Keimzelle einer Akademie? Von den Meistern um Albrecht Dürer gehörten der ersten Generation die größten und stärksten Künstlerpersönlichkeiten an. Baldung, Kulmbach und Schüeflein haben Dürer am nächsten gestanden. Sie waren ihm auch geistig verwandt, und ihre Stellung zu ihm entsprach nicht mehr dem mittelalterlichen Arbeitsverhältnis von Meister und Knecht.

Die Kunst Albrecht Dürers bestimmte für Jahrzehnte das künstlerische Klima Nürnbergs. Sein Werk war so überwältigend, daß es alle Maler in seinen Bann zwang.

LUDWIG GROTE