

## MEISTER UM ALBRECHT DÜRER

Albrecht Dürers Bedeutung für die deutsche Kunst seiner Zeit ist nicht abzugrenzen. Es gab wohl keinen Maler, in dessen Werkstatt kein Holzschnitt oder Kupferstich von ihm lag, der nicht für seine eigene Kunst aus dem Werk des größten deutschen Künstlers gelernt hätte. Daneben bildete sich in Nürnberg ein Kreis von Schülern im eigentlichen Sinne, von Gehilfen, die für längere oder kürzere Zeit in Dürers Werkstatt arbeiteten, von ihm zur Ausführung großer Aufträge mit herangezogen wurden und als selbständige Meister die Stadt wieder verließen oder in ihr sesshaft wurden.

Die einzige schriftliche Quelle, die über das Verhältnis HANS VON KULMBACHS zu Albrecht Dürer berichtet, ist Joachim von Sandrarts 1675 erschienene „Akademie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“. Gestützt auf eine in Nürnberg wohl noch lebendige Tradition erzählt Sandrart: „Johann von Kulmbach ware ein Discipel Albrecht Dürers und wurde von seinem Lehrmeister wegen wol ergriffener Manier sehr geliebt und in allem befördert, weiln er ihme in seinen Werken trefflich an die Hand gieng. Seine Geburtsstadt ware der gemeinen Sage nach Kulmbach in dem Fürstenthum Barayt; er liesse viel in Holzschnitt ausgehen in unterschiedlichen Büchern, alles nach seines Lehrmeisters Weis.“ Der erste Biograph der Nürnberger Künstler, der Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer, erwähnt um 1550 von dieser Schülerschaft nichts und nennt Kulmbach einen „Lehrling des obgedachten Walchs“, des Jacopo de' Barbari, der spätestens 1503 Nürnberg verlassen hat. Beide Autoren kennen nur ein einziges Werk des Malers, die Gedächtnistafel für Propst Lorenz Tucher in St. Sebald. Als kostbaren Besitz hütete Sandrart als Werk Dürers die heute in Berlin aufbewahrte Vorzeichnung zu dem Bilde und dürfte aus der gemeinsamen Arbeit an *einem* Werke seine Vorstellung vom freundschaftlichen Verhältnis der beiden Künstler gewonnen haben. Was die schriftlichen Quellen andeuten, bestätigen die überkommenen Werke. Bereits um 1500 muß der junge Hans Suess, der seine Lehrjahre abgedient hatte, nach Nürnberg gekommen sein, angezogen vom Glanz und von den Möglichkeiten der Metropole und dem aufblühenden Ruhme Albrecht Dürers, der 1495 aus Venedig zurückgekehrt war und eine Werkstatt eröffnet hatte, in der Gesellen Beschäftigung fanden. 1498 war mit der Apokalypse auch die erste Folge von großen Holzschnitten erschienen, die mehr noch als die Gemälde in kurzer Frist den Namen Dürers bekannt werden ließ.

Die ersten Arbeiten, die Dürer dem neuen Gehilfen anvertraute, waren, wie F. Winkler nachgewiesen hat, Entwürfe für Holzschnitte in zwei Bänden der „sodalitas celtica“. Das Erscheinungsjahr 1501 der von Conrad Celtis besorgten Ausgabe der Komödien von Roswitha von Gandersheim gibt einen Anhalt für das Eintreffen Kulmbachs in Nürnberg. 1502 erschienen die „quatuor libri amorum“, in denen Celtis die Gegenden Deutschlands besingt, die er durchwandert hat, und die Huld der Frauen, die ihm dort zuteil geworden ist.

Die Zusammenarbeit mit Dürer und der Stil der Holzschnitte, die sich zwar als Ganzes schwer miteinander vergleichen lassen, aber durch genügend Einzelheiten verbunden sind, um als das Werk *eines* Reißers erkannt zu werden, bestätigen die Mitteilungen Sandrarts über das enge Verhältnis der beiden Künstler. Doch scheint auch die Nachricht Neudörfers von Beziehungen zu Barbari nicht aus der Luft ge-

griffen zu sein. Die Judithgeschichten, mit denen sich Kulmbach 1505 neben anderen Bildern an dem reichen Holzschnittschmuck von Ulrich Pinders „beschlossen gart des Rosenkranz Mariae“ beteiligt, lassen erkennen, daß der zwielichtige Venezianer nicht ohne Eindruck auf Kulmbach geblieben ist. Der Einfluß Barbaris auf die Ausbildung der weichen Frauentypen des Malers, die oft durch den leicht geöffneten Mund einen etwas dümmlichen Ausdruck erhalten, wird noch deutlicher in Malwerken aus späterer Zeit. Kulmbach mag sich auch nach dem Fortgang Barbaris noch an dessen Kupferstichen orientiert haben. Im Vollbild mit der Wanderung Christi und der Apostel nach Jerusalem in Pinders „speculum passionis“ (1507) und dem Kanonblatt aus einem Würzburger Missale (1509) ist Kulmbachs Stil voll ausgebildet und unverkennbar.

Die Holzschnitte, die durch das Erscheinungsjahr der Bücher datiert sind, geben einen Anhalt zur zeitlichen Ordnung der Gemälde, die Kulmbach im ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit in Nürnberg geschaffen hat. Der Maler ist erst 1511 Bürger der Stadt geworden, vielleicht im Zusammenhang großer Aufträge für Krakau. Arbeiten in Krakau oder wenigstens für die mit Nürnberg eng verbundene polnische Handelsmetropole ließen den Rechtsschutz, den der Rat seinem Bürger gewähren konnte, jedenfalls wünschenswert erscheinen. Eine organisierte Malerzunft gab es in Nürnberg nicht, wo man offenbar auch großzügig bei der Beschäftigung fremder Künstler verfuhr. Lange vor seiner Einbürgerung erhielt Kulmbach eine Fülle von Aufträgen zur Bemalung von Altarflügeln und für Entwürfe von Glasgemälden, die er selbständig, unter Heranziehung von Hilfskräften, wie die 1510 datierten, bisher kaum beachteten Altarflügel in Wendelstein erkennen lassen, ausführte.

Der Nikolausaltar in St. Lorenz, eine Stiftung des 1500 verstorbenen Jörg Koeler, steht am Beginn der malerischen Tätigkeit Kulmbachs in Nürnberg. Dürer und Barbari sind die Quellen für die langen Gestalten in dekorativ bewegten Gewändern, in deren Gesichtern sich die Weichheit Kulmbachscher Physiognomien noch nicht ganz gegenüber dem härteren Menschenschlag Dürers durchgesetzt hat. In dem vollständig gemalten Peter-und-Paul-Altar in Florenz erreicht der Maler die Freiheit seines Stils. Landschaft und Architektur werden räumlich klar erfaßt. Die verhältnismäßig kleinen, meist flächig im Vordergrund gereihten Figuren finden sich in dem großen Holzschnitt des „speculum passionis“ und dem 1508 datierten Flügel mit Marienszenen aus Cadolzburg, der bei Kriegsende dort verbrannte, wieder. Auch die Flügel des Annenaltars in St. Lorenz gehören noch dieser frühen Epoche an, wie die bei einer Reinigung zutage gekommene Jahrzahl 1510 auf der Predella beweist. Gegenüber dem Nikolausaltar hat sich die Faltensprache beruhigt. Die Farbe ist heller geworden und hat bereits etwas von dem weichen Glanz gewonnen, der die nachfolgenden Werke auszeichnet und Kulmbach als einen der bedeutendsten Koloristen der Nürnberger Malerei erscheinen läßt.

Erst nachdem Kulmbach Nürnberger Bürger geworden war, signierte er seine Werke durch die Anbringung des Monogramms, das aus den Buchstaben H und K ligiert ist. Zum ersten Male findet sich das Zeichen auf einem Altar, den Kulmbach für Krakau geschaffen hat. Das Mittelbild, eine Epiphanie, befindet sich im Berliner Museum, während die Flügelbilder, in verschiedenen polnischen Sammlungen aufbewahrt, bis auf die obere Hälfte einer Hl. Katharina in Krakau im zweiten Weltkrieg vernichtet wurden. Bei dem Entwurf der Anbetung der Könige standen Kulmbach Dürers Lösungen auf dem Mittelbild des Paumgartner-Altars und der

Epiphanie in Florenz vor Augen. Während Dürer sich um eine räumlich klare Anordnung der Ruinenarchitektur und der Figuren bemühte, entspricht bei dem Schüler einer Vermehrung der Figuren auch ein dekoratives Häufen von Architekturteilen im romantischen Zustand des Verfalls. Darüber, ob die Aufträge für Krakau an Ort und Stelle oder in Nürnberg ausgeführt wurden, ist ohne eindeutiges Ergebnis öfters debattiert worden. Jedenfalls sprechen Anklänge an die polnische Tracht, die sich auch bereits auf dem Peter-und-Paul-Altar finden, dessen Weg nach Florenz im Dunkel liegt, und die Porträtzüge des Mannes rechts neben dem stehenden König auf der Berliner Tafel, in dem der Stifter erkannt werden darf, für einen Aufenthalt Kulmbachs in Krakau. 1515 und 1516 wurden weitere Arbeiten für Krakau vollendet: ein Katharinen- und ein Johannesaltar, beide von Bürgermeister Jan Boner wohl für die Kapelle seiner Familie in der von Veit Stoß' Hochaltar beherrschten Marienkirche bestimmt. Auch hier hat Saturn seine eigenen Kinder gefressen. Vom Katharinenaltar gingen zwei Tafeln verloren, vom Johannesaltar blieb lediglich die Predella mit der letzten Messe des Evangelisten erhalten. In diesen Tafeln verbindet Kulmbach den Stimmungsgehalt von Wald- und Gebirgslandschaften in einer für die Dürerschule ganz ungewöhnlichen Weise mit dem Bildgeschehen. Die dreiteilige Gedächtnistafel für Propst Lorenz Tucher mit unbeweglichen Flügeln, 1513 zwischen den Arbeiten für Krakau geschaffen, hängt noch an ihrem Bestimmungsort, der Tucherschen Grablege in St. Sebald. Die Sacra Conversazione italienischer Vorbilder ist zur horizontalen Reihung von Heiligen geworden, die, vor einer tiefen Landschaft stehend, den Propst der thronenden Gottesmutter empfehlen. Makellose Erhaltung hat der Farbe ihre südliche Schönheit belassen. Mit Recht hat Winkler die Tuchertafel das italienischste Malwerk der deutschen Kunst der Dürerzeit genannt. Konnte Dürer, dem ein 1511 datierter Entwurf für die Tafel zugeschrieben wird, einen solch starken Eindruck von der venezianischen Malerei vermitteln oder war Kulmbach selbst im Süden? Die Forschung ist der Frage, die durch J. Muczkowski und J. Zdanowski aufgeworfen wurde, nicht nachgegangen. Das plötzliche Auftreten intensiver italienischer Einflüsse auf Form und Farbe, deren Bedeutung für den Künstler ebenso schnell in den nachfolgenden Werken wieder schwindet, spricht für ein unmittelbares, persönliches Erlebnis.

Einen weiteren großen Auftrag, der bisher unbeachtet geblieben ist, hat Kulmbach von den Tucher nach Abschluß der Arbeiten für Krakau erhalten. Unter den Ansichten der „Tucherschen Monumenta“, einem im Besitz der Familie befindlichen Sammelband von Zeichnungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, befindet sich die Wiedergabe einer heute nicht mehr existierenden Kapelle, die durch vier Wappenscheiben 1517 datiert werden kann. Sechs spitzbogige Wandfelder sind mit Szenen aus der Legende der Hl. Katharina geschmückt. Die Figuren sind in eine Landschaft gestellt, die auf beiden Seiten hinter den Pilastern und Gewölbeanfängern durchläuft. Polnische Trachten, Landschaft und Gesichtszüge der Katharina an der Geißelsäule lassen die Hand Kulmbachs auch in der späten Nachzeichnung noch deutlich erkennen. Ein Wandgemälde mit Christus und Magdalena, das Kulmbach zugeschrieben wurde, befand sich noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts an einer Mauer im Hof des ehem. Klaraklosters.

In diesen Jahren, in denen der Meister den Höhepunkt seiner künstlerischen Möglichkeiten erreichte, scheint er auch durch Werke des Veit Stoß stark beeindruckt worden zu sein. Die undatierte Verkündigung auf zwei Flügeln in Wien erinnert in

den bewegten, tief ausgehöhlten, die Figur räumlich umgreifenden Gewandfalten unmittelbar an die 1516 entstandene Raphael-und-Tobias-Gruppe des Schnitzers, deren Einfluß auch noch in der Wiedergabe der Hll. Sebastian und Rochus als Wanderer auf einer 1518 datierten Tafel in Hannover erkannt werden darf.

Neben der Arbeit an den großen Altären, zu denen sich noch einige kleineren Formats mit Szenen aus dem Marienleben gesellen, geht die Erfüllung von Aufträgen von Entwürfen für Kirchenfenster und Kabinettscheiben weiter. Mit dem Markgrafen-Fenster in St. Sebald, zu dem sich ein 1514 datierter Entwurf in Dresden erhalten hat, tritt das Glasgemälde an die Stelle des mosaikartig gefügten Fensters.

Am Ende von Kulmbachs Tätigkeit stehen die Flügel des Ritteraltares in Limbach (Filialkirche von Pommersfelden) und ein Tabernakelaltar in Schwabach, Werke, die nicht mehr auf der künstlerischen Höhe der vorangehenden stehen. Dafür entschädigen zwei Jünglingsbildnisse in Berlin und Nürnberg, das eine 1520 datiert, in satten rotbraunen Tönen, das andere heller in der Farbe, aber wohl gleichzeitig entstanden. Kulmbach war auch als Porträtist gesucht. Er sah nicht wie Dürer bis auf den Grund der Seele. Seine Modelle träumen mit offenen Augen. Trotzdem gehören Bildnisse wie der Nürnberger Jüngling oder das schon 1511 geschaffene des Markgrafen Kasimir von Brandenburg-Kulmbach mit der Verbindung von Schwefelgelb, Gold und Zinnober nicht nur zu den bedeutendsten Werken von Kulmbachs Hand, sondern zu den hervorragenden deutschen Porträtleistungen überhaupt.

Die Frage nach dem künstlerischen Verhältnis Kulmbachs zu Dürer ist in jüngster Zeit von Lisa Oehler in zwei umfangreichen Aufsätzen über die „Grüne Passion“ und das „geschleuderte Dürer-Monogramm“ unter neuen Gesichtspunkten behandelt worden. An Hand von Vergleichen der Monogrammformen und der Handschrift des Zeichenstils versucht die Verfasserin, den Beweis dafür zu erbringen, daß nicht nur die „Grüne Passion“ mit allen zugehörigen Vorzeichnungen, sondern auch alle Blätter mit dem „geschleuderten“ Monogramm Dürers bis auf eine Zeichnung Baldungs (ehem. Bremen) und die Zeichnungen des „Meisters der Gewandstudien“, die sie dem jungen Baldung vor seiner Nürnberger Zeit zuschreibt, Arbeiten Kulmbachs seien, der auch einen großen Teil der Blätter gezeichnet habe, die mit einer anderen als der von Dürer selbst verwendeten Form des Monogramms, häufig in Verbindung mit der Jahrzahl 1514, signiert sind. Die von Lisa Oehler aufgeworfenen Probleme können in der Ausstellung nur angedeutet werden.

Als Kulmbach 1523 in Nürnberg starb, war er wohl kaum mehr als 45 Jahre alt. Die Stadt, in die er als junger, unerfahrener Geselle gekommen war, um sich dem großen Meister anzuschließen, hatte ihn mit einer Fülle von Aufträgen verwöhnt und festgehalten.

Knapp vier Jahre nach der Ankunft Kulmbachs suchten zwei weitere junge Künstler den Weg zu Dürer: HANS BALDUNG GRIEN, 1484/85 in Schwäbisch-Gmünd geboren, aber in Straßburg aufgewachsen, und HANS SCHAUFELEIN aus Nördlingen. Urkunden und Quellen bringen keine direkten Belege für den Aufenthalt Baldungs in Nürnberg, doch sprechen Eintragungen in Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise, die vom Verkauf und vom Verschenken von Holzschnitten Baldungs berichten, und die Tatsache, daß Baldung nach dem Tode Dürers eine Locke zum Andenken erhielt, für enge Beziehungen und hohe Wertschätzung zwischen den

beiden Künstlern. Den eindeutigen Beweis für seine Tätigkeit in der Werkstatt Dürers bringen Werke Baldungs, die aus stilistischen wie auch aus äußeren Gründen in Nürnberg geschaffen sein müssen. Am Holzschnittschmuck der beiden Bücher Ulrich Pinders von 1505 und 1507 war Baldung mit zahlreichen Rissen beteiligt. Dürers große Holzschnittfolgen und das einfachere, auf einem Täfelchen signierte „schlechte Holzwerk“ bilden das natürliche Vorbild, doch sind die von dem Meister geschaffenen Möglichkeiten durchaus selbständig verwendet. Gleichzeitig mit den Buchillustrationen entstand eine Gruppe von zwölf Einblattholzschnitten, von denen einige in späteren Drucken als Zeichen der Werkstatt das dem Stock nachträglich eingefügte Monogramm Dürers zeigen. Wahrscheinlich handelt es sich bei den Blättern Baldungs, die Dürer in den Niederlanden abgegeben hat, um solche Arbeiten.

Eine Reihe von datierten Handzeichnungen gibt die Möglichkeit, die Entwicklung Baldungs während seiner Tätigkeit in Nürnberg zu verfolgen. Die Blätter, mit der Feder gezeichnet und sorgfältig durchgeführt, sind selbständige Kunstwerke. Soviel er Dürer verdankt, er imitiert ihn nicht. Er besitzt eine eigene kalligraphische Handschrift. Carl Koch hat in seiner Veröffentlichung der Zeichnungen Baldungs den Frühstil treffend charakterisiert und auf die „Bestimmtheit führender Linien und eine klangvolle, den Aufbau klärende Modellierung“ hingewiesen. Es scheint, als ob Baldung sich zunächst mehr an den Kupferstichen als an den Zeichnungen Dürers geschult hätte. Drei Blätter tragen das Datum 1503 und bestätigen die Ankunft in Nürnberg für dieses Jahr. Aristoteles und Phyllis (Louvre), eine Madonna auf der Mondsichel (London, Slg. Schilling) und Tod und Landsknecht (Modena). Sie dürften in dieser Reihenfolge entstanden sein und deuten bereits den Themenkreis an, der den Künstler weiter beschäftigen wird. Auch für die nächsten zwei Jahre geben Jahreszahlen einige Gewißheit über die Ansetzung der Zeichnungen. In den Blättern von 1504 und 1505 wird der Strich freier, die Gewandfalten gewinnen an Ausdruckskraft, Licht und Schatten umspielen die Figuren. Dabei bewahrt Baldung die Eigenart seiner Themengestaltung auch dort, wo er sich enger an ein Vorbild Dürers anschließt. Versuche, durch Tönung des Papiers und Weißhöhung den bildmäßigen Charakter der Zeichnungen zu verstärken, dürften ebenfalls durch gleichartige Bemühungen Dürers in den Entwürfen für den Ober-St.-Veiter Altar (Frankfurt) angeregt sein. Die Zeichnung eines betenden Apostels von 1505 (Budapest) trägt als Signatur ein Weinblatt, dem sich auf dem Kreuzesstamm eines Schächers (Erlangen) das ligierte Monogramm HB zugesellt. C. Koch schließt daraus auf die Selbständigkeit Baldungs, nachdem Dürer im Spätsommer 1505 nach Venedig abgereist war.

Die Jahreszahlen der Zeichnungen erlauben es auch, die 12 Einblattholzschnitte in eine überzeugende Reihenfolge zu bringen und in die Jahre 1504/05 zu datieren.

Verloren sind die Entwürfe für das Löffelholz-Fenster in St. Lorenz, das in jüngster Zeit von Karl Adolf Knappe als Werk Baldungs erkannt wurde. Das ortsfeste Denkmal gibt einen letzten Beweis für den Aufenthalt und das Wirken des Malers in Nürnberg. In der gleichen Veröffentlichung verweist Knappe auf Scheiben in Großgründlach, von denen eine 1505 datiert ist.

Bis vor kurzem fehlten Tafelbilder, deren Entstehung in Nürnberg gesichert war. 1958 erkannte Karl Öttinger in zwei von der Forschung als Dürerschule angesprochenen Tafeln mit den Hll. Barbara und Katharina die Hand Baldungs. Die von

C. Koch veröffentlichte und durch treffende Vergleiche erhärtete Zuschreibung wurde allgemein akzeptiert. Die Bilder tragen kein Datum und waren mit dem Paumgartner-Altar in Verbindung gebracht worden, da die Maße übereinstimmen und Christoph Murr bei der Beschreibung des Altares Darstellungen der beiden Heiligen erwähnt. Von C. Koch wurden Baldungs Tafeln unter Hinweis auf die Holzschnitte des „speculum passionis“ um 1506 datiert und damit an das Ende der Tätigkeit Baldungs in Nürnberg gesetzt, doch entsprechen Gesichtstyp, Faltengebung und die Art, wie die Figur vom Mantel wie von einer Schale umgeben wird, noch so sehr der Zeichnung der Madonna auf der Mondsichel von 1503, daß eine frühere Ansetzung möglich erscheint. Damit nähern sich die Standflügel zeitlich dem Paumgartner-Altar, der aus stilistischen Gründen 1503 entstanden sein muß. Die Verkündigungsmadonna auf der Außenseite des linken Flügels dieses Altares zeigt ein ähnliches Verhältnis zwischen Körper und Mantel wie die Schwabacher Katharina. Die kräftigen Buntfarben wie auch die Landschaft verbinden das kleine Bild von Reiter, Tod und Mädchen bereits mit dem Sebastiansaltar von 1507 (Nürnberg). Dieses erste mit dem Monogramm und durch das Selbstbildnis des Malers bezeichnete Altarwerk wurde zusammen mit einem Dreikönigsaltar wahrscheinlich von dem Vorgänger Kardinals Albrecht von Brandenburg, dem Wettiner Erzbischof Ernst, für das geplante Stift in Halle bestellt. Einflüsse der Kunst Cranachs, die spürbar werden, lassen darauf schließen, daß der Altar nicht mehr in Nürnberg entstand. Die Debatte über die Frage, wann Baldung die Stadt endgültig verlassen hat, ob er vielleicht nach Ausführung der Arbeiten für Halle noch einmal zurückkehrte, ehe er Ostern 1509 in Straßburg das Bürgerrecht erwarb, ist durch einen Aufsatz von Winfried Guthmann wieder in Fluß gekommen. Der Autor sieht einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen einer Kopfstudie Baldungs in Kopenhagen und Dürers vorbereitenden Zeichnungen für den Heller-Altar. Demnach hätte also Baldung 1508 in enger Verbindung mit Dürer die Entstehung des Heller-Altars erlebt. So erhebt sich die Frage, ob sich nicht auch in einigen Zeichnungen, wie dem Christuskopf oder der stillenden Maria (beide Paris), etwas von Dürers neuem, in Venedig geformtem Stil widerspiegelt.

Als Mitarbeiter an den Holzschnitten des „beschlossen gart“ tritt HANS SCHAUFELEIN im Kreis der Künstler um Dürer auf. Wo er um 1483 geboren wurde, ist unbekannt. Nach unveröffentlichten Forschungen des Leiters des Stadtarchivs von Nördlingen, Dr. Georg Wulz, steht er auf keinen Fall in näherer verwandtschaftlicher Beziehung zu der Kaufmannsfamilie Scheufelein, die erst in Nördlingen, dann in Nürnberg und Genf ansässig war. Dem Charakter seiner Kunst nach war er Schwabe. Auch er ist wohl erst, nachdem er seine Lehrlingszeit abgedient hatte, nach Nürnberg gekommen. Zu Unrecht ist er mit dem zweiten Vornamen Leonhard in die Kunstgeschichte eingegangen. Wulz wies darauf hin, daß er stets nur unter dem Vornamen Hans vorkomme. Sandrart, der ihn nur Hans nennt, hat von seinem Leben nur so wenig erfahren können, daß er am liebsten ganz über ihn geschwiegen hätte. Er kennt allerdings Werke von ihm in Nördlingen und betont, daß er „in den Zeichnungen Albrecht Dürer so genau (hat) wissen zu imitieren, daß vielmals bäste Kunstverständige im Zweifel gestanden, ob solche von Dürer oder Scheuffelein gemacht seyen, wie dann in den meisten Büchern der Liebhaber von Scheuffelein Holzschnitten mit unterlauffen und vor Dürers Arbeit gehalten werden“.

Über Charakter und Entwicklung von Schäufeleins Kunst geben seine Holzschnitte Auskunft. Bereits die schlichten, in dem Verzicht auf Kreuzschraffuren altertümlich

wirkenden Illustrationen zum „beschlossen gart“ zeigen ihn als einen lebendigen Erzähler. Das Bemühen, Dürers bildmäßig ausgeführten Holzschnitten nahezukommen, zeigt sich zuerst in einer Kreuzigung Christi, die dem gleichen Buch auf einem unpaginierten Blatt eingefügt wurde. Das Vollbild steht stilistisch auf der gleichen Stufe wie die sorgfältig ausgeführten ganzseitigen Illustrationen des 1507 erschienenen „speculum passionis“. Während der Arbeit am Buchschmuck entstand auch eine Reihe von Einblattdrucken, von denen einige mit dem Zeichen des Meisters, der Schaufel, versehen, andere zusätzlich mit einer frühen Form des Monogramms, bei der sich das S um den zweiten Vertikalstrich des H windet, bezeichnet sind. Schäufolein hat sich gründlich mit dem Werk des Meisters vertraut gemacht. Die Kreuzigung des „beschlossen gart“, die im „speculum passionis“ wiederholt ist, schließt sich der Darstellung des gleichen Themas in der Tafelchenfolge Dürers an, während ein etwas späterer monogrammierter Einblattholzschnitt die Reitergruppe rechts neben dem Kreuzesstamm der Großen Passion entnimmt und ein ebenfalls mit dem Monogramm gezeichneter Sebastian auf den frühen unbezeichneten Holzschnitt Dürers zurückgeht. Ein nur mit der Schaufel bezeichneter Christophorus ist wieder der Darstellung des gleichen Heiligen in der Tafelchenserie verpflichtet, wobei Dürers stürmisch vorwärtsschreitender Riese zu einem müde mit dem Stock im Wasser rudern den Wanderer geworden ist. Daß sich aber auch Dürer noch nach seiner Rückkehr aus Venedig nicht gescheut hat, von dem Gesellen für das „speculum passionis“ geschaffenes Werkstattgut in seine Kleine Holzschnittpassion zu übernehmen, hat F. Winkler nachgewiesen, der zugleich die Leistung Schäufoleins eindringlich gewürdigt hat. Mit einer Serie von 24 Holzschnitten, von denen 19 Szenen aus dem Leben Christi zeigen, hat der Meister bereits einen Höhepunkt in seinem Werk erreicht. Die Blätter tragen das neue Monogramm mit dem S zwischen den Vertikalstrichen des H, zwei der stilistisch reifsten sind 1510 datiert. Die Arbeit wird sich über einen längeren Zeitraum hingezogen haben. Die späteren Blätter geben schon in der Verwendung von Renaissanceornamentik einen Hinweis auf Schäufoleins neue Wirkungsstätte, auf Augsburg. Hier unter Schwaben hat sich der Schwabe von Dürers übermächtigem Vorbild Schritt für Schritt zu lösen verstanden. Das Bemühen, es dem gewaltigen Pathos des Lehrers in starken Kontrasten gleichzutun, weicht einer malerischen Verteilung von Schwarz und Weiß in kleineren Flächen. Wohl noch vor Dürers Rückkunft aus Italien wird Schäufolein seine Wanderung nach dem Süden angetreten haben. Eine Kreuzigung, angeblich aus Mailingen (Nürnberg), die als erstes Gemälde ein Datum, 1508, trägt, ist wahrscheinlich nicht mehr in Nürnberg entstanden. Der Aufenthalt in Augsburg konnte aus künstlerischen Einflüssen, der Illustrierung mehrerer bei J. Otmar und H. Schönsperger erschienener Bücher und der Zusammenarbeit mit Augsburger Künstlern bei Holzschnitten für Kaiser Maximilians „Theuerdank“ und „Triumphzug“ geschlossen werden. In jüngster Zeit wurde es durch die Veröffentlichung von drei Zeichnungen aus der Werkstatt Hans Holbeins d. Ä., die E. Schilling in einer Privatsammlung aufgespürt hatte, möglich, den Beginn von Schäufoleins Tätigkeit in Augsburg zu präzisieren. Die nach den Entwürfen mit wenigen Veränderungen ausgeführten Tafeln haben sich in England erhalten. Sie gehören zu einem Altar mit Passions- und Marienszenen, von dem sich ein weiterer, gespaltener Flügelteil in Hamburg befindet. Er wurde von E. Buchner als Frühwerk Schäufoleins erkannt, der den Ölberg und die Marienszenen nach eigenen Entwürfen ausgeführt und sich auch an der Vollendung der Geißelung, Verspottung und Kreuztragung in Holbeins Werkstatt beteiligt hat. Nach Fertigstellung dieses Altares war der Maler 1509 in

Niederlana bei Meran mit der Bemalung der Flügelaußenseiten des Schnatterbeck-Altars beschäftigt, doch war er, wie das Datum auf der genannten Holzschnittserie beweist, 1510 bereits wieder in Augsburg. Es ist das Verdienst E. Buchners, die frühen Gemälde und Zeichnungen Schäufoleins geordnet und zum Teil erst erkannt zu haben. Am Anfang stehen einige sorglos gemalte Täfelchen, in denen der junge Maler zwar Anleihen aus Dürers Kompositionen macht, die aber noch nichts von den Bemühungen zeigen, dem großen Atem Dürerscher Kompositionen zu folgen. Zu der Altarpredella mit den traditionell gereihten Figürchen des knienden Stifters Hans Unbehaun und seiner beiden Frauen nebst sieben Söhnen und vier Töchtern (ehem. Berlin; verbrannt) ist die in sorgsamer Reinschrift ausgeführte Vorzeichnung der zweiten Gemahlin Magdalena Kötzer mit ihren Kindern in Berlin erhalten. Eine Flucht nach Ägypten lehnt sich an das entsprechende Blatt im Marienleben an, während in einer fröhlich bunten Anbetung der Könige (Innsbruck) Paumgartner-Altar und Florentiner Epiphanie vereinigt werden. Die unbeschwerte Erzählerfreude entspricht dem Charakter von Holzschnitten für den „beschlossen gart“ wie der Einhornjagd. Auch die Gemälde müssen vor 1505 entstanden sein. Nach diesen ersten Arbeiten scheint es erstaunlich, daß Dürer bei seiner Abreise nach Venedig gerade Schäufolein für die Ausführung eines Passionsaltars von großen Ausmaßen, eine Bestellung des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen, ausersehen hat. Für die Flügel des Altars (Wien, Diözesanmuseum), der seinen Namen nach dem langjährigen Aufstellungsort, der fürstbischöflichen Residenz in Ober-St. Veit, trägt, haben sich wohl von Dürer selbst angefertigte Entwürfe auf bläulichgrau grundiertem Papier mit Weißhöhung und schwarzer Lavierung erhalten (Frankfurt), während eine Studie für das Mittelbild (Frankfurt) sicher von Schäufoleins Hand stammt. Die Stellung einer in der Technik den Flügelentwürfen ähnlichen Gesamtwiedergabe der Kreuzigung auf der Mitteltafel (Basel) ist umstritten. Der Ober-St.-Veiter Altar zeigt ebenso wie die Arbeiten für das „speculum passionis“ und die gleichzeitigen Einblattholzschnitte Schäufolein, ganz im Banne des Meisters, bemüht, die eigene, weichere Natur zu verleugnen.

Als schönste Frucht der Nürnberger Jahre entstanden einige Männerbildnisse, von denen die in Washington und Warschau aufbewahrten des Namens Dürers, den sie bis zu ihrer Zuweisung an Schäufolein durch Buchner trugen, nicht unwert sind.

Kulmbach, Baldung und Schäufolein waren die Künstler, die Dürer in den Jahren vor seiner zweiten venezianischen Reise am nächsten standen und zeitweise auch als Gesellen in seiner Werkstatt beschäftigt wurden. Erst nach der Rückkehr aus Italien trat er auch mit WOLF TRAUT, der wahrscheinlich zunächst in der Werkstatt Kulmbachs tätig war, in engere Verbindung und zog ihn 1512/15 zur Mitarbeit am größten Holzschnitt der europäischen Kunst, an der Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I., heran. Im Gegensatz zur älteren, zugewanderten Gruppe von Schülern und Gehilfen Dürers war Traut in Nürnberg geboren, wenn auch nicht aus fränkischem Geschlecht. Neudörfer berichtet, daß er der Sohn des „alten Trauten Hannsen“ war, „der den Kreuzgang zu den Augustinern gemalt“. Über den Vater ist in der Forschung viel diskutiert worden. Anscheinend sind zwei Maler Hans Traut in Nürnberg Bürger geworden. Der ältere erwarb 1477 das Bürgerrecht und starb 1487. Er war wohl der Vater des Wolf. Der jüngere wurde 1491 als Hanns von Speyer Bürger und starb 1516. Bei diesem dürfte Wolf gelernt haben und als Mitarbeiter am Hochaltar des Münsters zu Heilsbronn tätig gewesen sein. So ließe sich die helle Farbigkeit seiner Tafeln als mittelrheinisches Erbe und Schulgut erklären.



Auch Wolf Traut begann als Reißer für Buchholzschnitte. C. Dodgson hat als erster sein Werk zusammengestellt. Die frühesten ihm zugeschriebenen Illustrationen in den Komödien der Roswitha und im „speculum passionis“ wurden als Arbeiten Kulmbachs von F. Winkler erkannt, der andererseits einige Bilder des „beschlossen gart“, darunter eine Maria im Rosenhag, überzeugend für Traut in Anspruch nahm. Unbestritten sind die Holzschnitte in Jakob Lochers „varia carmina“, 1506 bei Weißenburger in Nürnberg gedruckt, die im Verzicht auf Kreuzschraffuren wie in der Flächigkeit der Strichlagen an Holzschnitte des 15. Jahrhunderts anknüpfen. In der Folgezeit hat Traut eine große Zahl von Buchillustrationen, vor allem für die Nürnberger Drucker Hölzel und Weißenburger, sowie eine Reihe von Einblatt-holzschnitten geschaffen, aber nur wenig mit seinem ligierten Monogramm WT gezeichnet. Das Vorbild Dürers und die Zusammenarbeit mit Kulmbach zeigen sich in der Technik der Schnitte, die ihren altertümlichen Charakter verlieren, in der Zunahme einer freien Beweglichkeit der Linie und der Einbeziehung einer in die Tiefe führenden Landschaft. In dieser Zeit, in der Traut seinen eigenen Stil findet, entstanden auch die ersten Malwerke, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden können. Der Hochaltar der Johanniskirche in Nürnberg wurde zum Gedächtnis des 1511 verstorbenen Fritz Holzschuher wohl bald nach dessen Tod errichtet. Traut hat sechs Flügel mit stehenden Heiligen und Szenen aus dem Leben Mariae wie der beiden Johannes bemalt. Dabei übernimmt er die beiden 1510 und 1511 datierten Holzschnitte Dürers, die Enthauptung des Hl. Johannes und das Gastmahl des Herodes, weitgehend getreu, schöpft auch sonst ungeniert aus Dürers Graphik, greift aber in der Taufe Christi auch auf Schongauers Kupferstich zurück. Seit 1512 wurde er als Nachfolger seines ersten Lehrers durch den Abt Sebald Bamberger für die Klosterkirche zu Heilsbronn beschäftigt. Die stehenden Märtyrerinnen des Jungfrauenaltars schließen sich unmittelbar an die Figuren der Standflügel in St. Johannis an.

Trauts reife Meisterzeit beginnt 1514, der Zeit seiner Mitarbeit an der Ehrenpforte und des sog. Artelshofener Altars (München, Bayer. Nationalmuseum). Der buntfarbige, vollständig gemalte Altar verrät den starken Eindruck, den Kulmbachs Gedächtnisbild für Lorenz Tucher auf Traut gemacht hat. In den nächsten Jahren entstanden in rascher Folge für Heilsbronn die Altäre des Hl. Mauritius, Johannes d. T., von dem sich nur die Mitteltafel mit der Taufe Christi im Germanischen Museum erhalten hat, einst Kaiser Rudolf II. als Werk Dürers geschenkt, und der Hll. Petrus und Paulus. In den gleichen Jahren gewinnt Traut auch in Holzschnitten, wie dem signierten Abschied Christi (1516), dem Hl. Augustinus am Meere (1518) und den Illustrationen zum Halleschen Heiltumsbuch (1520), seinen reifen Stil. Mitten in dieser letzten Arbeit starb er 1520, wie das Totengeläutbuch von St. Sebald angibt.

Neben diesen Meistern, die Dürer in erster Linie künstlerisch verpflichtet waren, von denen aber nicht mit Bestimmtheit ausgesagt werden kann, wieweit sie als Gehilfen an Malwerken Dürers in dessen Werkstatt tätig waren, als seine „Knechte“ nach dem Sprachgebrauch der Zeit, stehen einige andere Maler, bei denen diese Rolle feststeht. 1508 stiftete Sebald Schreyer für eine von ihm errichtete Kapelle in der Pfarrkirche U. L. Frau in Schwäbisch-Gmünd einen Altar zu Ehren des Hl. Sebaldus. Nach der erhaltenen, genauen Aufstellung der entstandenen Kosten erhielt „Albr. Türer für sein muh und versaumnis seiner knecht zu liebung“ 7 Gulden. Von diesen Knechten waren, wie ebenfalls aus den Zahlungen hervor-

geht, drei mit der Bemalung der Altarflügel und der Predella beschäftigt, ein weiterer mit einfacheren Arbeiten. Offen bleibt dabei die Frage, wieweit diese Hilfskräfte für längere Zeit bei Dürer beschäftigt waren und wieweit sie ad hoc zur schnellen Vollendung des Schreyerschen Auftrages herangezogen wurden. Die Maleereien der Flügel erzählen volkstümlich breit mit zahlreichen Nebenszenen im Hintergrund die Legende des Nürnberger Lokalheiligen Sebald. Die Hand wenigstens eines der ausführenden Maler läßt sich in den Flügelbildern des Heller-Altars, an dem Dürer 1508/09 arbeitete, wiedererkennen. Aus seinem Briefwechsel mit dem Besteller, dem Frankfurter Kaufmann Jakob Heller, kann geschlossen werden, daß nur das verbrannte Mittelbild des Altars bis ins letzte von Dürer ausgeführt wurde, an den Flügeln aber andere Hände tätig waren. Die großen, nur durch wenige gespannte Falten gegliederten Gewandflächen und die Gesichtstypen mit tiefliegenden Augen der in Grisaille ausgeführten Gestalten der Flügelaußenseiten sind auf dem Schreyer-Altar wiederzufinden.

Während der Arbeiten am Heller-Altar war auch Dürers 1490 geborener Bruder Hans in der Werkstatt tätig, denn er erhielt von Jakob Heller ein Trinkgeld von 2 fl. Albrecht vermittelte am 12. Oktober 1509 den Dank in seinem letzten Schreiben an den Frankfurter Kaufmann. In welcher Form Hans am Altar, insbesondere an den Flügeln, mitgearbeitet haben könnte, läßt sich nicht mehr erkennen. Erst die Reduktion des vermuteten Werkes HANS DÜRERS, die H. Beenken 1935 ohne Rücksicht auf eigene ältere Forschungen vornahm, auf wenige gesicherte Arbeiten, ergab ein klares, wenn auch enttäuschendes Bild vom Schaffen des Malers. Ausgangspunkt wurde ein mit HD signiertes und 1526 datiertes Bild des büßenden Hieronymus, das sich in Krakau befindet, wo Hans von 1527-1535 als Hofmaler König Sigismunds I. Zahlungen empfing. Um diese Tafel ließen sich weitere stilverwandte, mit der gleichen Monogrammform bezeichnete Werke gruppieren. Eine 1524 datierte Madonna mit den 14 Nothelfern in der Pfarrkirche zu Neiße/Oberschlesien bezeichnet den Weg, den der Künstler nach Krakau genommen hat. Mit einer Ruhe auf der Flucht von 1526 (Seattle, USA), einem Fragment mit Badenden mit der Jahrzahl 1527 (ehem. Slg. Goldsche, Berlin) und einem Hieronymus in Venedig, der dem Krakauer Bild sehr verwandt, aber erst 1532 entstanden ist, hat sich das gesicherte Oeuvre bereits erschöpft. Stilistisch weist wenig auf die Herkunft des Malers aus dem Kreis der Meister um Albrecht Dürer. Die zerfließenden Figuren lassen nichts von des Bruders lebenslänglichem Bemühen um die Wiedergabe der menschlichen Gestalt erkennen. Ausgeprägter ist das Gefühl für die Landschaft, in der sich die Menschen bewegen. Der Maler hat ein den Meistern der Donauschule verwandtes Naturgefühl besessen, ohne daß direkte Beziehungen zu Altdorfer bestanden haben müssen. Nicht im Widerspruch zu den späteren Arbeiten steht ein HD bezeichnetes Bildnis eines jungen Mannes von 1511 in der Galleria Spada in Rom, dessen Rückseite mit kleinen Zeichnungen im Stile Albrecht Dürers beklebt ist. In dem Porträt scheint sich doch wenigstens ein Werk Hans Dürers aus der Zeit erhalten zu haben, in der er noch in der Werkstatt des Bruders beschäftigt war.

Gegen Ende des ersten Jahrzehntes wird auch der Züricher HANS LEU D. J. für kürzere Zeit auf seiner Gesellenfahrt bei Dürer gewilt haben. Zeugnis für diesen Aufenthalt ist der von Dürer abhängige Stil einer Zeichnung mit Maria am Webstuhl in London. Das 1510 datierte und mit dem Monogramm bezeichnete, im Räumlichen noch unklare Blatt ist die früheste erhaltene Arbeit des Künstlers. Eine Berührung mit der Kunst Altdorfers, die eine malerisch ausgeführte Hell-

dunkelzeichnung mit dem Drachenkampf des Hl. Georg aus dem Jahre 1513 (Berlin) wahrscheinlich macht, könnte noch in Nürnberg erfolgt sein. In der gleichen Zeit macht sich auch in Zeichnungen Springinklees der Einfluß des Regensburger Meisters bemerkbar. 1515 ist Leu in Zürich wieder nachweisbar und steht in den nächsten Jahren unter dem Eindruck der Werke Baldungs. In dieser Zeit entstanden auch die wenigen, feingrätigen Holzschnitte, sämtlich 1516 datiert, und die Zeichnung des Martyriums des Hl. Sebastian von 1517 in Nürnberg, auf deren Zusammenhang mit Baldungs Sebastiansholzschnitt von 1512 bereits W. Hugelshofer, der Leus Werk klärend beschrieben hat, hinwies. Baldungs bewegtes Pathos in Form und Aussage wird von Leu auf schlichte Linienführung und besinnliche Stille zurückgeführt.

Noch ein weiterer Mitarbeiter muß gegen 1510 in Dürers Werkstatt tätig gewesen sein, der Maler, der nach einem flüchtigen, in Berlin aufbewahrten Entwurf des Meisters das Epitaph mit Christus in der Kelter des Dechanten Matthias von Gulpen von St. Gumbertus in Ansbach ausführte. Der altertümliche Charakter der vor Goldgrund stehenden Komposition läßt, in Zusammenhang mit dem länger zurückliegenden, bereits 1475 erfolgten Tod des Chorherrn, die Anlehnung an ein älteres Vorbild vermuten. Die Tätigkeit des nach dem Ansbacher Kelterbild benannten Malers, der keines seiner Bilder signiert oder datiert hat, läßt sich an Hand einiger ihm zugeschriebener Tafeln, einer Geburt Christi in Cleveland, einer Hl. Familie in Nürnberg und einer zeitlich schwer einzuordnenden Beweinung Christi in Venedig, bis gegen 1520 verfolgen. Er kompiliert nicht nur Figuren und Motive aus Dürers malerischem und graphischem Werk, sondern ist auch bemüht, der Entwicklung von Dürers Stil zu folgen. Dabei erweist er sich bei einem Bild wie der Hl. Familie als feiner Kolorist. Die Frage, ob dem Maler auch die 1527 datierten Bildnisse des Johann Neudörfer und seiner Frau (Kassel) zugeschrieben werden können, wird vielleicht die Konfrontierung auf der Ausstellung klären.

Sucht man den Meister mit einem der namentlich bekannten Künstler zu identifizieren, so wäre vor allem an HANS SPRINGINKLEE zu denken. Er ist der einzige Künstler, dessen Schülerverhältnis zu Dürer Neudörfer ausdrücklich erwähnt. „Dieser Springinklee war bei Albrecht Dürer im Haus, da erlanget er seine Kunst, daß er im Malen und Reissen berühmt ward.“ Über seine Herkunft schweigen die Quellen. Mit der Nürnberger Gürtlerfamilie gleichen Namens scheint er nicht verwandt gewesen zu sein.

H. Rott hat eine archivalische Nachricht, daß 1510/11 ein Springinklee in Konstanz als Illuminist tätig war, auf Hans Springinklee bezogen und diesem einen Teil der Miniaturen in einem 1510 datierten Missale des Konstanzer Bischofs Hugo von Hohenlandenberg im Freiburger Diözesanarchiv zugeschrieben. So verlockend die These ist, im Stil der Illustrationen, die sich weder mit Dürer noch mit Nürnberger Miniaturen in Verbindung bringen lassen, findet sie keine Stütze. 1520 erhielt Hans Springinklee vom Rat der Stadt Nürnberg einen Auftrag zu dekorativen Malereien auf der Burg. Bei diesem Anlaß wird er „der junge Springinclee“ genannt, doch ist diese Bezeichnung zu vieldeutig, um aus ihr Schlüsse auf das Geburtsdatum und den Arbeitsbeginn zu ziehen. Deutlich faßbar ist Springinklee bisher nur als Reißer für den Holzschnitt. Sein umfangreiches Werk an Einblattdrucken und Buchillustrationen beginnt mit einer 1513 datierten und signierten Darstellung der Hl. Wilgefortis und einem gleichzeitigen Frauenbad nach Dürers Zeichnung von 1496

(ehem. Bremen). Die noch wenig befriedigenden Einblattdrucke mit Schraffuren, die zur Gewinnung einer raumschaffenden Tonigkeit das ganze Bildfeld überziehen, schließen sich an Dürers größere Holzschnitte von 1510/11, den „Büßenden“ und die Johannesszenen, an. 1512/15 unterstützte Springinklee Dürer in der Ausarbeitung der Ehrenpforte, teils durch eigene Entwürfe, die von diesem nicht immer gebilligt und übernommen wurden, teils durch Umzeichnungen nach den Rissen des Meisters und war mit einer Reihe von Blättern auch am Triumphzug Kaiser Maximilians beteiligt. Mit den feingratigen Schnitten zu der Ausgabe des „hortulus animae“ von 1516 fand Springinklee einen selbständigen Stil, der diesen kleinformatigen Andachtsbüchern gemäß war.

Die Jahre 1518–1520 kann man als die reife Meisterzeit innerhalb der Möglichkeiten, über die Springinklee verfügt, ansehen. Die glückliche Verteilung von Licht und Schatten läßt die Figuren plastisch hervortreten, Räume und Architektur gewinnen an Tiefe. Neben den Illustrationen einer „hortulus animae“-Ausgabe von 1518 und einer 1520 und 1521 datierten Serie von Aposteln in Renaissancearchitektur stehen unsignierte Arbeiten wie der Einblattholzschnitt einer Anna Selbdritt von 1518, der eine aquarellierte Zeichnung Dürers (?) spiegelbildlich wiederholt. Die traditionelle Zuschreibung an den Meister ist von Flehsig und Winkler wohl zu Unrecht angezweifelt worden. Dürer selbst sehr nahe steht ein Hl. Sebald in einer von zwei Säulen flankierten Nische aus dem gleichen Jahr. Kurz nach dem Tode Kaiser Maximilians am 22. Januar 1519 werden die Empfehlung des Kaisers an Gott durch seine Schutzheiligen und die Trauer der kaiserlichen Familie entstanden sein, im gleichen Jahr auch die in einer Lyoner Koberger-Bibel verwendete Geburt Christi.

In diesem glücklichsten Abschnitt von Springinklees Schaffen erscheint auch die Verschmelzung seines Werkes mit dem des Meisters des Ansbacher Kelterbildes am einleuchtendsten. In einigen späteren Werken wendet sich Springinklee mehr von Dürer ab. Im Einblattholzschnitt mit Adam und Eva werden die Schatten hart und aufdringlich, Muskeln und Falten der Leiber betont herausgestellt. Gleichzeitig wird das Bemühen sichtbar, dem Holzschnitt etwas von der Wirkung von Kalandararbeiten zu geben, was besonders im Holzschnitt einer Bacchantin von 1522, der letzten bekannten Arbeit Springinklees, deutlich wird. Eine Reihe von Zeichnungen, die z. T. als selbständige Kunstwerke signiert sind, zeigen die Grenzen Springinklees noch deutlicher als die Holzschnitte. Am interessantesten sind einige Helldunkelarbeiten, von denen eine Ruhe auf der Flucht (London) Monogramm und Jahrzahl 1514 trägt. Eine Margaretha (Leipzig) und ein Schmerzensmann (Basel) dürften wenig später gefolgt sein. Diese Versuche, der Natursicht der Donauschule nahezukommen, fallen in die Jahre der Arbeit an der Ehrenpforte, zu der Albrecht Altdorfer die beiden flankierenden Rundtürme beigesteuert hat.

Am Ende des zweiten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts kam eine neue, um 1500 geborene Generation von Nürnberger Künstlern zu Worte, unter denen das Dreigestirn SEBALD BEHAM - sein angeblicher zweiter Vorname Hans ist wiederum eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts -, BARTHEL BEHAM, der jüngere Bruder des Sebald, und JÖRG PEN CZ hervorrangen. Die Form ihrer künstlerischen Aussage hat Dürers Werk zur Grundlage, vor allem dessen Schaffen für die vervielfältigenden Techniken der Graphik. Auf diesem Gebiet liegt das Schwergewicht der kulturellen und kunstgeschichtlichen Bedeutung der drei Künstler, auch wenn sich Barthel

Beham und Jörg Pencz in späteren Jahren in größerem Umfang dem gemalten Porträt zuwenden. Wenn Dürer das religiöse Thema, insbesondere die Passion Christi, und das Porträt als die Aufgaben der Kunst nennt, so kündigt sich bei den jüngeren Meistern eine neue Zeit schon in der Stoffwahl an. E. Waldmann hat in seinem Buch über die als „Nürnberger Kleinmeister“ bezeichneten Künstler die kulturgeschichtlichen Grundlagen des kleinen Formates und des „kleinen Stoffes“ ausführlich dargelegt. Vor den religiösen Themen gewinnen Vorwürfe aus der antiken Mythologie und Geschichte neben sittenbildlichen Darstellungen, die oft eine saftig derbe Note besitzen, entscheidende Bedeutung. Zwar findet sich kaum eines der neuen Themen, das nicht bereits auch Dürer beschäftigt hätte, doch bleiben sie bei ihm Randerscheinungen aus der Fülle der Gesichte. Jetzt aber werden sie zum Stoff für die wesentliche Aussage der Künstler.

Neben der gemeinsamen Verbindung mit Dürer und einem gleichgerichteten Kunstschaffen verband die drei Kleinmeister eine übereinstimmende, radikale Einstellung zu religiösen und sozialen Problemen, die, bekanntgeworden, 1525 den Rat der Stadt zum Eingreifen und zur Verbannung der „gottlosen Maler“ aus Nürnberg zwang. In Anbetracht der atheistischen und anarchistischen Überzeugung, zu der sich die Maler in dem gegen sie angestregten Prozeß bekannten, scheint es erstaunlich, daß noch im gleichen Jahre Sebald Beham und Pencz nach Nürnberg zurückkehren durften und Barthel Beham in München Hofmaler werden konnte. Infolge eines neuen Prozesses, in dem ihm vorgeworfen wurde, Dürers hinterlassenes Werk über die menschliche Proportion in unerlaubter Weise für seine eigene Schrift über die Proportion der Pferde benützt zu haben, mußte Sebald Beham 1528 erneut die Stadt verlassen und ließ sich nach Aufenthalt in Aschaffenburg oder Mainz, wo er für Kardinal Albrecht von Brandenburg als Buchmaler tätig wurde, in Frankfurt nieder.

Seine frühesten Stiche tragen das Datum 1519 und zeigen SEBALD BEHAM bereits im vollen Besitz der von Dürer erlernten technischen Mittel. So eng er sich auch dem Meister in der reichen Produktion bis 1525 anschloß, so deutlich zeigt sich aber bereits in den ersten Arbeiten der Wille einer jungen Generation zur selbständigen künstlerischen Aussage, der sich auch in dem Verhältnis zu den noch überwiegend biblischen und kirchlichen Stoffen bemerkbar macht. Der Sündenfall wird auf den Blättern von 1519 zum mythologischen Ereignis. Ohne den zugehörigen Stich mit Eva und der Schlange würde der sitzende Adam, der den Apfel fragend emporhebt, als Paris gedeutet werden. Gebückt und verdrossen schleichen die Apostel der Serie von 1520 einer ungewissen Zukunft entgegen; als ruhelos Verfolgter hat St. Sebald sich zwischen zwei Bäumen niedergelassen, ängstlich um sich blickend, bereit aufzuspringen. Diese Angst vor Überraschung empfinden auch der gebückte Fahrenträger, der Dudelsackpfeifer, den eine dralle Dirne stürmisch umarmt, das kosende Paar am Gartenzaun. Unter den mythologischen Stoffen ziehen Sebald Beham die Selbstmordszenen der Lucretia und Dido an. Ein unruhiges Licht zuckt über die meisten der früheren Blätter, auch dort, wo sich der Künstler wie in der Madonna mit der Birne Stichen Dürers unmittelbar anschließt. Diese gesteigerte Bedeutung des Lichtes führte Beham auch zu Dürers Versuchen mit dem Ätzverfahren. Bereits 1519 radierte er zwei Platten, denen 1520 neun weitere folgten. Neben den Anregungen Dürers werden Vorbilder Albrecht Altdorfers und italienischer Künstler, vor allem Marc Antons, für Beham von Bedeutung. Den Italienern verdankt Sebald Beham die straffere Bildung seiner Akte nach den weich fließenden,

gequollenen Formen des ersten Eva-Stiches. Für die Radierung der Frau mit den zwei Schwämmen, die Stiche der Dido auf dem Scheiterhaufen und des Adams von 1527 sind Stiche Marc Antons verwendet. Altdorfers Bedeutung für den Künstler wird schon 1519 in dem Stich der Maria mit dem Schmerzensmann deutlich. 1520 wiederholte er die „Schöne Madonna“ des Regensburgers und folgt in den kleinen Radierungen mit der Verkündigung an Joachim und der Begegnung an der goldenen Pforte den Holzschnitten aus dessen Passion.

Auch als Reier für Holzschnitte und Scheiben hat sich Sebald Beham bewährt. Die Holzschnitte behandeln fast ausschließlich religiöse Stoffe. Kreuzigung und Grablegung Christi im Anschluß an Altdorfer, der Hl. Christophorus, die Muttergottes mit dem Kind und die Hl. Familie sind die Themen, die Beham in großer Form gestaltet, wobei ihm Blätter von wahrhaft volkstümlicher Wirkung gelingen.

„Als Sebald seine Vaterstadt im Jahre 1525 verließ, änderte sich sein Wesen. Erst jetzt merkt er, wieviel er eigentlich Dürers Nähe und der künstlerischen Atmosphäre Nürnbergs verdankt“ (Waldmann).

Nach seinem endgültigen Weggang aus Nürnberg schuf Beham eine Reihe von Miniaturen für Albrecht von Brandenburg, die zwei in Nürnberg von NIKOLAUS GLOCKENDON für den Kardinal illuminierten Handschriften (Aschaffenburg) eingefügt wurden. Glockendon, das bedeutendste Mitglied einer weitverzweigten Nürnberger Miniatorenfamilie, zeigt sich in seinem ersten Werk für Albrecht von Brandenburg, einem 1524 vollendeten, reich mit Voll- und Initialbildern geschmückten Missale (Aschaffenburg), als Nachfolger Jakob Elsners und beeinflusst durch die ebenfalls für den Kardinal arbeitenden niederländischen Miniatoren aus der Werkstatt des Simon Bening. Dürer hat wenigstens für ein Vollbild des Missale, die „missa reliquiarum“, den heute in Berlin befindlichen Entwurf geliefert. Im übrigen dienten Glockendon, wie auch in seinen übrigen Arbeiten, die Holzschnitte des Meisters und anderer Künstler als Vorlagen.

Die ersten Stiche des 1502 geborenen BARTHEL BEHAM tragen das Datum 1520. Eine rasche Entwicklung von ersten noch unsicheren Versuchen zu so geglückten Blättern wie dem Putto, der auf einer Kugel reitend über ein Gehöft hinwegfliegt, oder einem ermüdet rastenden Christophorus, ist in diesem ersten Jahr erkennbar. Sein Themenkreis ist bis auf einige zusätzliche Portrtstiche der gleiche wie der des Bruders, aber das Gewicht verschiebt sich zugunsten der Darstellungen aus der antiken Mythologie und Geschichte. Dürers Kunst wurde auf Barthel zunächst durch die Werke des Bruders, der wahrscheinlich sein Lehrer war, wirksam. Es scheint, als ob er den direkten Zugang zu Dürer erst später, vielleicht über das Porträt gefunden hätte.

Als Künstler hat ihn die Ausweisung aus Nürnberg nicht so schwer getroffen wie seinen Bruder, und nicht zufällig hat er auf eine Rückkehr verzichtet. Noch in der Heimatstadt, etwa 1523/24, begann er, sich in bewegten Figurenfriesen nicht nur nach dem Inhalt, sondern auch nach der Form intensiv mit antiken Vorwürfen zu beschäftigen, wie sie ihm durch italienische Künstler, vor allem durch Marc Anton, vermittelt wurden. Sandrart berichtet von einem längeren Aufenthalt in Rom und Bologna. Für diese Nachricht gibt es keine Bestätigung. Jedenfalls gewinnt in den ersten Münchener Jahren die große italienische Kunst für den Künstler wachsend an Bedeutung. Jetzt entstehen die Reihe der Madonnendarstellungen,

die größeren Kampffriese, die ornamentalen Vorlagen, Stiche, in denen Beham nicht nur der Form, sondern auch dem Wesen italienischer Kunst gerecht wird, ohne dabei seine Nürnberger Wurzeln zu verleugnen. Dürers geflügelter Genius der Melancholie oder seine Maria an der Mauer haben ganz unmittelbar auf einen Stich wie die Madonna mit der Birne eingewirkt.

Als Maler war Barthel Beham fast ausschließlich Porträtist. Sein Ausgangspunkt ist Dürers Bildnisstil der Zeit nach 1520. Noch in Nürnberg könnte das ehem. in Bremen befindliche Brustbild eines Jünglings entstanden sein, das auch in der Herbheit des Menschenbildes Dürer noch nahesteht. Der Frauentypus mit dem starren Blick bestätigt die Zuverlässigkeit des Monogramms HP auf dem 1527 datierten, leider sehr stark übermalten Brustbild einer jungen Frau in der Slg. Lotzbeck. In München hat Beham schnell Auftraggeber von Bedeutung gefunden. 1527 porträtierte er den bayerischen Kanzler Leonhard Eck (New York) und ein Jahr später den Rentamtman Ruprecht Stüpf und seine Gattin Ursula (Castagnola, Slg. Thyssen). Mit diesen Bildnissen verläßt er das Schema des Brustbildes und geht, wie L. v. Baldass ausgeführt hat, als erster in Deutschland zum Hüftbild über, vielleicht angeregt durch Dürers Stich des schreibenden Erasmus. Einen Höhepunkt erreicht Behams Porträtkunst in den 1529 entstandenen Bildnissen eines unbekanntes Paares in Wien. Ein mit Früchten und einem gefüllten Weinglas bestellter, durchlaufender Tisch verbindet die beiden Tafeln. Weich über die Figuren spielendes Licht verleiht den Gewändern Glanz. Die Gesichter besitzen zwar noch die „scharfe Klarheit dürererischer Form“, doch ermangelt ihnen in der Reduktion der Durchführung die Aussagekraft dürererischer Physiognomien. Auch die „Erprobung des Hl. Kreuzes“, 1530 für Herzog Wilhelm IV. gemalt, bezeugt noch in der Farbe wie in den zahlreichen Porträt- und Charakterköpfen Behams Herkunft von Dürer.

Zum ersten Male wird JÖRG PENCZ 1523 im Verzeichnis der Nürnberger Neubürger erwähnt. Um 1500 muß er geboren sein. Das früheste mit seinem aus den Buchstaben GP ligierten Monogramm versehene Gemälde, eine Judith in München, trägt die Jahrzahl 1531, der früheste Kupferstich ist erst 1535 datiert. Das fehlende Frühwerk wurde dem Meister durch M. J. Friedländer zurückgegeben, der eine Gruppe von Kupferstichen mit dem Monogramm IB und Jahrzahlen von 1523 bis 1530 als Arbeiten von Pencz erkannte. Trotz des Widerspruches von G. Pauli, E. Waldmann u. a. haben sich die Überlegungen Friedländers durchgesetzt, zumal dieser ein Gemälde im Stile des Meisters IB nachweisen konnte, das sich ohne Schwierigkeiten mit Bildern verbinden läßt, die für Pencz gesichert sind. Das kleine, in Berlin aufbewahrte Täfelchen, eine Venus mit Amor, war für den gleichen Kreis humanistisch gebildeter Kenner bestimmt wie die kleinen Kupferstiche mit mythologischem Inhalt. Ein Gebäude im Hintergrund, durch einen gewaltigen, aufgestapelten Holzvorrat als Schmiede gekennzeichnet, war für den Wissenden ein Hinweis auf den betrogenen Gatten der Schönen, den Schmiedegott Vulkan. Wie F. Zink festgestellt hat, findet sich die gleiche Hütte auf dem Blatt der Fides aus der IB bezeichneten Folge der christlichen Tugenden, die auch stilistisch, in der Bildung der Akte, dem Gemälde am nächsten steht. Die frühen Stiche gehören in der Gestaltung des Themas wie in der Brillanz der Ausführung zum Besten, was von den Kleinmeistern geschaffen wurde. Stilistisch ist das Frühwerk von Pencz an Dürer, technisch an den Stichen Sebald Behams orientiert. In einem Triumphzug des Bacchus greift Pencz auf Dürers Holzschnitt des Triumph-

wagens Kaiser Maximilians I. zurück, für eine Allegorie, die als „Neidhardts Werkstatt“ von Pirckheimer erfunden wurde, benützt er eine jetzt in London aufbewahrte Zeichnung des Meisters. In seinem Bacchustriumph, dem Fries der kelternden Kinder, der meisterlichen Serie der Planeten, den blühenden Ornamentstichen steht Pencz, von Dürer inspiriert, unter den Kleinmeistern der Welt der Renaissance am nächsten. Der Tod Dürers bedeutete für Pencz einen Schock, den er nicht überwinden konnte. Das Studium italienischer Kunst an den Stichen Marc Antons und aller Wahrscheinlichkeit nach auch im Lande selbst, in Mantua an den Fresken Giulio Romanos und an Bildnissen Bronzinos, haben ihn wenigstens als Stecher die ursprüngliche Frische in Erfindung und Ausführung gekostet.

Pencz' Tätigkeit als Maler begann um 1522 mit der Ausführung der Entwürfe Dürers für die Wandgemälde im großen Saal des Nürnberger Rathauses. Die Malereien gingen mit dem Saal im letzten Kriege zugrunde, nachdem sie bereits vorher durch mehrere Restaurierungen ihren ursprünglichen Charakter verloren hatten. Die in Erlangen aufbewahrte Umzeichnung der Hauptgruppe aus Dürers Entwurf für die Verleumdung des Apelles (Wien) ist das einzige, was sich erhalten hat. So dürften die frühesten erhaltenen Malwerke vier kleine Täfelchen in Köln sein, die Buchner als Werke von Pencz erkannt hat. In Form und Farbe bestätigen sie den Einfluß Dürers. Die Anlehnung an Vorbilder von Dürers Hand unter gleichzeitiger Einführung italianisierender Figuren kennzeichnet die am Anfang des dritten Jahrzehnts entstandenen Bilder. An die graphischen Passionszyklen Dürers schließen sich die 1532 gemalten Flügelaußenseiten des Silberaltares der Jagellonen in der Kathedrale auf dem Wawel zu Krakau an, die T. Kruszynski, alte Irrtümer verbessernd, als Arbeiten von Pencz erkannte. Von einer signierten Anbetung der Könige haben sich nur drei Fragmente erhalten (Dresden), in denen immer noch das große Vorbild des Paumgartner-Altars aufleuchtet. Dann wandte sich Pencz nahezu ausschließlich dem Porträt zu, das nach Einführung der Reformation zur bedeutendsten Aufgabe für einen in Nürnberg ansässigen Maler geworden war. Noch ganz unter dem Eindruck der Bildniskunst Dürers steht das Brustbild eines jungen Mannes in Wien, das aber trotz der stilistischen Verwandtschaft nicht mehr zu Dürers Lebzeiten gemalt sein kann. Die spätere Form des Monogrammes mit hochgestelltem P belegt eine Entstehung nach 1531. Das Datum 1534 auf dem Berliner Bildnis eines jüngeren Mannes (Bode-Museum) gibt einen Hinweis auf die Zeit des entscheidenden Zusammentreffens mit italienischer Bildniskunst. Wie das Berliner Porträt zeigt, aber auch noch das Bildnis eines bärtigen Mannes in Wien, das wohl 1543 entstanden ist, stand Pencz zunächst unter dem Eindruck von Bildnissen oberitalienischer Maler aus dem Kreise um Giorgione und Tizian. Seit der Mitte der vierziger Jahre wird ihm dann die volle Leiblichkeit der Menschen Bronzinos zum Vorbild.

Eindrücke, die Pencz in Mantua vor den Fresken Giulio Romanos und Andrea Mantegnas gesammelt hatte, wurden von ihm in illusionistischen Deckenbemalungen Nürnberger Häuser verwertet. Auf Leinwand gemalt, schmückte ein Sturz des Phaeton die Decke des 1534 errichteten Hirschvogelsaales. Das Deckengemälde wurde wegen der Zerstörung des Saales im zweiten Weltkrieg in das Altstadtmuseum im Fembohaus übertragen, eine Entwurfszeichnung befindet sich im Germanischen Museum. Die von unten gesehene olympische Szene setzt in den stürzenden oder auf Wolken stehenden Pferde- und Menschenleibern die Kenntnis von Giulio Romanos Gigantenschlacht im Palazzo del Tè voraus, ohne



allerdings deren gewaltiges Pathos zu erreichen. Der illusionistische Effekt war noch gesteigert in der Deckenbemalung eines Volckamerschen Gartenhauses, die durch die Beschreibung Sandrarts und einen Entwurf von Pencz im University College in London bekannt ist. Der im Saale Stehende schien der Fertigstellung des über ihm befindlichen Daches beizuwohnen. Zu diesen und ähnlichen, etwas trockenen perspektivischen Kunststücken werden Pencz nicht nur die italienischen Vorbilder befähigt haben, sondern auch Dürers theoretische Studien. Als letzter der Dürerschüler starb Pencz 1550 in Leipzig oder Breslau.

Albrecht Dürer war als Lehrer so bedeutend wie als Mensch und Künstler. Er hat die Schüler, die ihn suchten, geformt, hat sie mit dem hohen Ethos seiner Auffassung vom Wesen der Kunst erfüllt und sie nach ihrem eigenen Temperament und nach ihren eigenen Anlagen gefördert. Als der größte deutsche Handwerker hat er ihnen die handwerklichen Grundlagen ihrer Kunst vermittelt, den sorgfältigen Aufbau des Tafelbildes, das die Zeiten überdauern sollte, die Technik des Holzschnittes und des Kupferstiches, von ihm selbst erst zur Fülle der Möglichkeiten entwickelt. Er hat sie angeregt, ihm zu folgen, und die vollständig durchgeführte Handzeichnung zum Range eines selbständigen Kunstwerkes zu erheben. Was er sich erarbeitet hatte, um die spätgotische Kunst zu vorher nicht gekannter Ausdruckskraft zu steigern, seine Sicht der neuen Kunst Italiens, hat er an die Schüler weitergegeben. Als sich kurz vor der Reformation die Nürnberger Kirchen noch einmal mit neuen Altären füllten, als große Glasfenster geschaffen werden sollten, als die Nürnberger Verleger nach Holzschnittillustrationen für ihre wachsende Produktion riefen, Kupferstich und Holzschnitt einen weiten Kreis von Sammlern gefunden hatten, konnten die Schüler Dürers die gestellten Aufgaben übernehmen, konnten auch geringere Talente Achtbares leisten. Dürers Wirken als Lehrer ist es zu danken, wenn die Nürnberger Kunst des frühen 16. Jahrhunderts auf breiter Front hohes Niveau erreichte, wenn aus dem Zusammentreffen verschiedenartiger Talente mit dem großen Meister der deutschen Malerei für einige Jahrzehnte europäische Geltung erwuchs. PETER STRIEDER