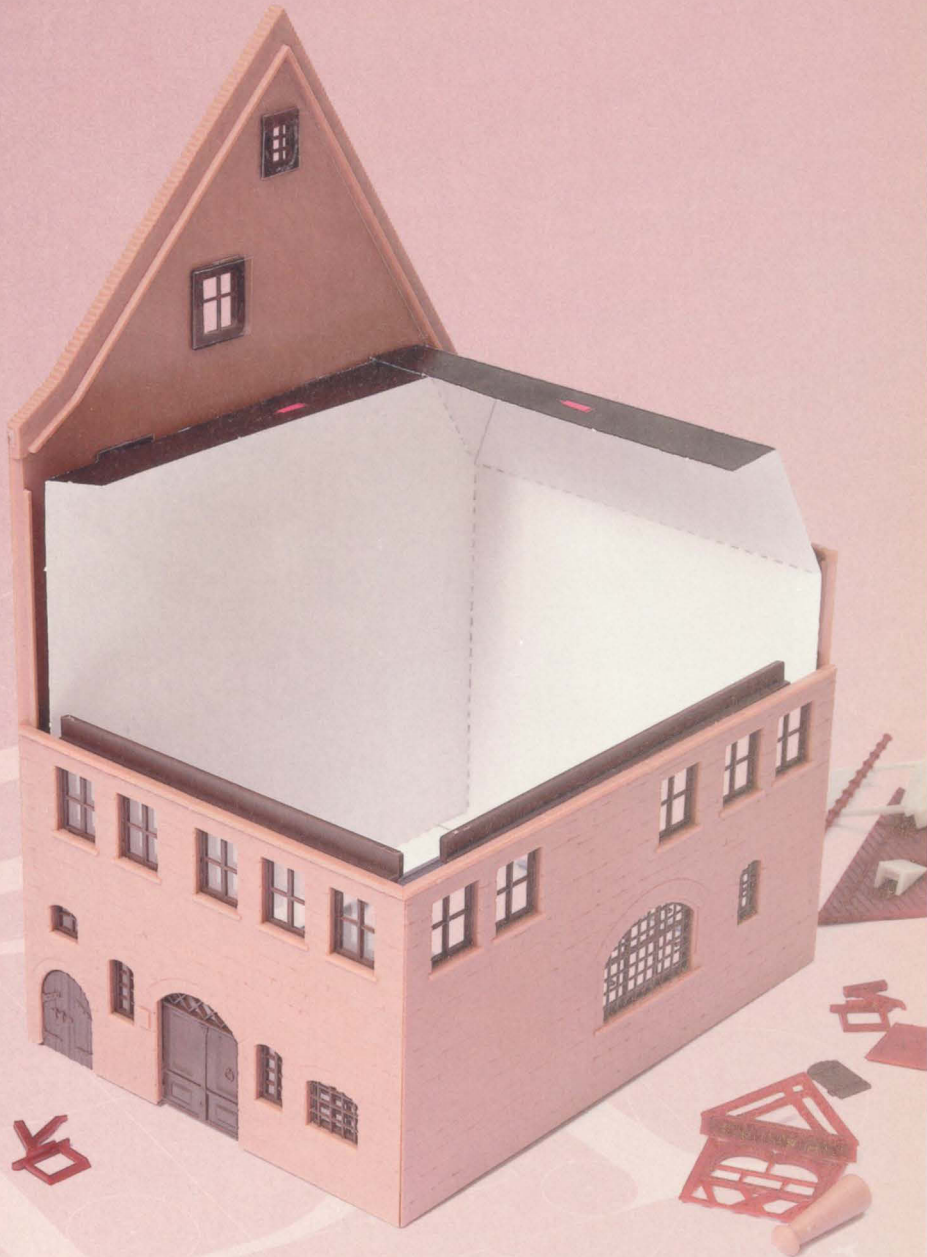




»Der Erker, worin Dürer malte«.

Fragen zur Örtlichkeit von Dürers künstlerischer Arbeit

DANIEL HESS UND THOMAS ESER

“The bay wherein Dürer painted”:

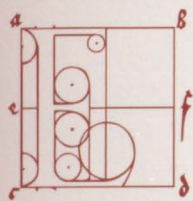
On the localization of Dürer’s artistic work

COUNTLESS ATTEMPTS have been made by historians to find in the Dürer House recognizable traces of events of the artist’s day. The essay summarizes the current state of knowledge about Dürer’s actual, documentable living circumstances in Nuremberg and directs attention to the thereby largely disregarded house of his father in the Obere Burgstrasse, where Dürer spent his childhood and early adulthood. Various so-called “Relics of Dürer” – items which were found in the Dürer House and venerated as personal possessions of the great artist – are reassessed and found to be of more recent date. Judging by both analogous reports on contemporary workshops and workshop practice (e.g. Leonardo, Schongauer, Altdorfer) and paintings of artist’s studios, the “workshop concept” proves to be an unsuitable source of evidence for the actual circumstances of production or questions of artistic “hand”. It is disturbing that the list of names of historically documented participants in Dürer’s early workshop in no way agrees with the roster of alleged pupils that has been reconstructed by historians of art since the 17th century. As a “teacher”, Dürer remains essentially elusive to this day.



Prospect des Platzes bey dem Thiergärtner Thor in Nürnberg.
a. das Thiergärtner Thor b. der kleine Thurm c. das Haus worinn der berühmte Künstler
Albrecht Dürer gewohnt auch allda verschied Anno 1528. den 6. April.
Joh. Adam Delsenbach. Del. et sculp. 1714.

Abb. 1 a Wie Abb. 1, Detail: Beischrift mit Hinweis auf das Dürer-Haus.



s scheint in Nürnberg nie ganz in Vergessenheit geraten zu sein, wo Dürer gewohnt hat. Allerdings interessierte sich im 16., 17. und 18. Jahrhundert kaum jemand dafür. Die Biografen Johann Neudörfer

und Karel van Mander erwähnen Dürers Wohnadresse weder um 1548 noch 1604¹. Joachim von Sandrart weiß 1675 völlig richtig: »Er hatte seine Wohnung allhier in Nürnberg / so man durch die Zisselgasse hinauf zum Thiergartner Thor gehet / im obersten Eckhaus auf der linken Hand«². Johann Adam Delsenbach erläutert 1714 in der Legende seines »Prospekt des Platzes beim Tiergärtner Tor« ausführlich: »das Haus worinn der berühmte Künstler Albrecht Dürer gewohnt auch allda verschied. Anno 1528 den 6. April« (Abb. 1, 1 a und 1 b).

Dürers beide frühen Biografen Henrich Conrad Arend (1728) und Johann Georg Doppelmayr (1730) schweigen zum Haus³. 1769 meint David Gottfried Schöber, dass sich wohl nur die Einheimischen für derartige Künstlerhausstandorte interessieren könnten: »Ist auch jemand begierig, seine ehemalige Wohnung in Nürnberg zu wissen, welches Verlangen den Einwohnern der Stadt Nürnberg leicht einfallen dürfte, so dienet nachrichtlich: dass solche, wenn man durch die Zisselgasse hinauf nach dem Thiergartnerthor gehet, linker Hand das letzte Eckhaus gewesen«. Wörtlich



Abb. 1 Johann Adam Delsenbach: »Prospekt des Platzes beim Thiergärtner Thor in Nürnberg«, Kupferstich und Radierung, 1714, mit Dürer-Haus im Zustand von 1714. Aus: »Nürnbergische Prospektten etc.« Nürnberg 1715. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Bibliothek, G 7884, Bl. 13. (Größere Abbildung siehe Seite 68)

wurde dabei Sandrart abgeschrieben, wie auch 1791 von Johann Ferdinand Roth: »Er wohnte in dem Eckhause gegen dem Thiergärtnerthore über, linker Hand, wenn man durch die Zisselgasse hinauf nach diesem Thore gehet, worin jetzt ein Tischler wohnet«. Deutliches Zeichen eines Wertschätzungswandels war dann 1809/10 die Umbenennung der vormaligen Zisselgasse zur heutigen Albrecht-Dürer-Straße. Im Nürnberger Adressbuch von 1816 wurde schließlich als große Ausnahme der schlichten Adress- und Besitzerangabe in Klammern die Erläuterung »hier wohnte Albrecht Dürer« angefügt. Spekulationen und Phantasien über vergangene Ereignisse in diesem Haus nahmen ihren Anfang⁴.

¹ Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst etc. hrsg. von Georg Wolfgang Karl Lochner. Wien 1875, die Vita Dürers auf S. 132–134. – Karel van Mander: The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604). Hrsg.

von Hessel Miedema. 6 Bde. Doornspijk 1994–1999, Bd. 1, S. 88–99 (Text), Bd. 2, S. 294–315 (Kommentar).
² Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675–1680. Neudruck. Eingeleitet von Christian Klemm. 3 Bde. Nördlingen 1994, Bd. 1, II. Teil, III. Buch, S. 228.

³ Henrich Conrad Arend: Das Gedächtniß der Ehren eines derer vollkommensten Künstler seiner und aller nachfolgenden Zeiten, Albrecht Dürer etc. Gofslar 1728. – Johann Gabriel Doppelmayr: Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730, zu Dürer S. 153–155, 182–190.

⁴ David Gottfried Schöber: Albrecht Dürers, eines der größten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften und Kunstwerke etc. Leipzig 1769, S. 46. – Johann Ferdinand Roth: Leben Albrecht Dürers, des Vaters der deutschen Künstler. Leipzig 1791, S. 72. – Kleines Adressbuch der Königlich Baierischen Stadt Nürnberg. Nürnberg 1816, S. 14.

Is in das späte 18. Jahrhundert prangte in der östlichen Dachfläche des Nürnberger Dürer-Hauses ein großer »Erker«, der als regelrechter Zwerchgiebel (Abb. 1) die Erscheinung des Hausdaches dominierte. Angeblich 1798 wurde er wegen Baufälligkeit abgebrochen⁵. Kaum drei Jahrzehnte später, als sich um die Wiederkehr von Dürers 300. Todestag die erste große Welle moderner Dürerfeierlichkeiten aufbaute, wurde hinter dem verschwundenen Erker eine ebenso verschwundene Werkstatt des Meisters rekonstruiert – jedenfalls in Worten. In seinem umfangreichen Verzeichnis der Dürerwerke kommentiert der Bamberger Dürerforscher Joseph Heller 1827 Johann Delsenbachs Stich des Tiergärtnerorplatzes von 1714: »Diese Abbildung des Hauses ist den übrigen weit vorzuziehen, weil darauf der Erker ist, worin Dürer malte. Er wurde in neuerer Zeit weggerissen«⁶.

Einen Beleg für sein Wissen über die exakte Lage von Dürers Atelier gibt der ansonsten akribische Positivist Heller nicht an. Anscheinend hatte es sich ins Dürerbild der Zeitgenossen unkritisch eingepägt, dass hinter diesem stattlichen Dachaufbau, gewissermaßen als Krönung des Gebäudes, die Örtlichkeit der Entstehung Dürerscher Kunst zu lokalisieren sei. Bezeichnend dabei ist, dass erst der Verlust des realen Bauteils einer solchen Erker-Imagination Vorschub leistete: Der Erker, »worin Dürer malte«, war 1827 unwiederbringlich zerstört. Umso leichter ließ sich hinter ihm jener ideale Ort von Dürers künstlerischem Wirken imaginieren. Dort hoch oben, abgeschieden über der Welt, konnte Dürer jene »Einsamkeit« pflegen, die in romantisch-historistischen Gemälden ebenso Darstel-

⁵ Claus Giersch: Bauforschung und ihre Ergebnisse. Spurensuche im Albrecht-Dürer-Haus. In: Das Albrecht-Dürer-Haus. Baugeschichte, Denkmalpflege, Künstlerhaus. Hrsg. von den Museen der Stadt Nürnberg. Nürnberg 2006, S. 10–37, hier S. 25, 29. 1899 wurde als »Ersatz«

der Dacherker des sog. »Zachariasbades« in das Dürer-Haus versetzt und ist bis heute vorhanden (vgl. auch den Beitrag von R. und C. Giersch im vorl. Band). Zum Abbruchdatum 1798 siehe unten die Quelle in »Das bayerische Nationalmuseum« (Anm. 39).

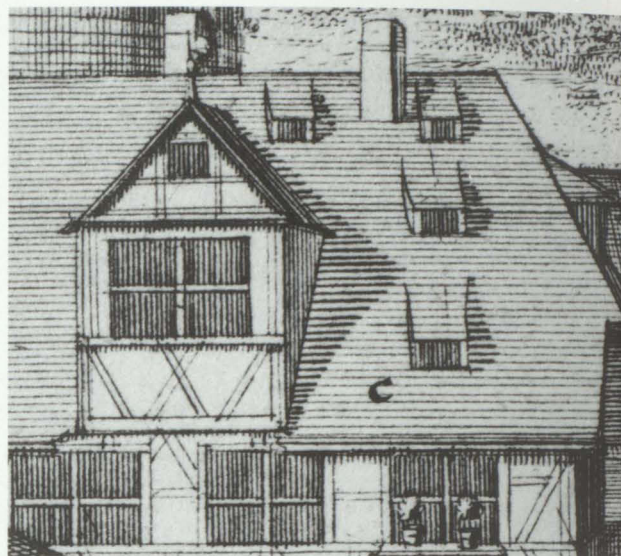


Abb. 1 b Wie Abb. 1, Detail: Der Erker des Dürer-Hauses



Abb. 2 William Bell Scott: Albrecht Dürer auf dem Altan seines Hauses, Leinwandgemälde, 1854. Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. NG 969.

⁶ Joseph Heller: Das Leben und die Werke Albrecht Dürers. Bamberg 1827, Bd. 2, S. 341, Nr. 112 (105).

⁷ Zit. nach Eva Mongi-Vollmer: Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Berlin 2004, S. 119.

⁸ Das Dürerhaus in Nürnberg. Geschichte und Gegenwart in Ansichten von 1714 bis 1990. Eingeleitet und kommentiert von Matthias Mende. Nürnberg 1991, S. 29–30. – William Bell Scott: Autobiographical notes of the life of William Bell Scott. Hrsg. von W. Minto. 2 Bde. New York 1970 (Neudruck der Ausgabe London 1892), Bd. 1, S. 319–320. Scott hat auch

lung fand wie im kunstliterarischen Text, wo Hermann Grimm 1897 dem Maler attestiert: »Bei Dürer aber ist es, als ob es in seiner Macht gelegen habe, überall, wo er auch war, Einsamkeit um sich zu verbreiten, eine Art von Zauberkreis, der Lärm in Stille verkehrte«⁷. Der schottische Maler William Bell Scott (1811–1890) positionierte sich 1854 (*Abb. 2*) auf den »balcony at the end of Albert Dürer's house in Nürnberg, showing the open space at the Thiergartner Thor, with the Schloss beyond, and Albert looking out at the passing crowd. Already since then the German school has undergone two changes, and that of Overbeck and Cornelius is gone«⁸: Vergänglichkeitserfahrung aus der Perspektive des Alten Meisters, den man vertraut mit Vornamen anredet, um aus dessen »Position« im wahrsten örtlichen Wortsinn den Niedergang der alten wie der neuen Kunst zu beklagen. Mit dem Dürer-Haus scheint bis heute ein ganz besonderes Bedürfnis nach der Imagination von Verlorenem, Vergangenem verbunden, weil dort nur noch die pure Örtlichkeit von Dürers Schaffen übrig geblieben ist. Sein Werk ist von dort verschwunden und hat eine zunächst leere, ambivalente »Aura« hinterlassen, die der Interpretation des Hauses als historischer Quelle vielerlei Möglichkeiten bietet. Das hat weiterreichendere Konsequenzen, als man denkt. Wenn nämlich ganz harmlos von Dürers Werkstatt die Rede ist, die man sich als Arbeitsraum im Dürer-Haus durchaus vorstellen darf, so impliziert diese Vorstellung der »Dürer-Werkstatt« über den Raum hinaus auch die Existenz einer Gruppe anderer Künstler, die in einem Mitarbeiter- oder Schülerver-

hältnis zu Dürer standen und dessen Werkstatt bevölkerten⁹. Das wiederum führt zur spekulativen Annahme einer »Dürerschule«, die als Stilbezeichnung verstanden werden will. Aus der bloßen Spekulation über einen ehemaligen Raum und seine Funktion wird unversehens ein Stilbegriff für eine ganze Künstlergeneration. Ein behutsamer Umgang mit diesen heiklen Facetten des »Werkstattbegriffs« setzt die Klärung folgender Fragen voraus:

- 1) Was geben die ereignisgeschichtlichen dürerzeitlichen Schriftquellen tatsächlich zur Frage nach Entstehungsorten und Werkstattpraxis von Dürers Werk und Kunstschaffen her? Lassen sich gar im Werk selbst Hinweise auf den Anfertigungsort finden¹⁰?
- 2) Können wir durch Analogieschlüsse anhand besser dokumentierter Handwerker- bzw. Malerwerkstätten in Nürnberg und anderswo die Dimension und Ausstattung von »Dürers Werkstatt« besser rekonstruieren, als dies die Bauforschung im Dürer-Haus möglich macht?
- 3) Lassen sich auf Basis strenger quellenkritischer »Auslese« der Nachrichten zu Lehrlingen und Gesellen sowie seriöser stilkritischer Befunde an den Werken Aussagen zu Werkprozessen, z.B. über Mehrständigkeit, und damit zur Werkstattgröße und deren Örtlichkeit treffen?

Wo genau sich Dürers Werkstatt im Dürer-Haus befunden hat, ist auch nach jüngsten Bauuntersuchungen ungeklärt¹¹. Obwohl überraschend viele Befunde zur Bau- und Umbaugeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts zu Tage traten, dokumentiert die heutige Innenausstattung des Hauses vorwiegend das »Bürgerliche Wohnen« des 18. und die Gedenkstättenfunktion des 19. Jahrhunderts. Die Bestimmung älterer speziellerer Raumfunktionen – etwa die Lokalisierung von Dürers »Atelier« – ist nicht möglich¹². Plausibel darf über

eine 1869 erschienene Dürer-Biografie verfasst, siehe unten W.B. Scott: Dürer (Anm. 25).

9

Vgl. die zahlreichen Imaginationen von Dürers Werkstatt samt Lehrlingen und Kaiser Maximilian, wie sie im 19. Jahrhunderts von der bescheidenen Buchillustration bis zum Monumentalgemälde ihren Niederschlag fanden. Beispiele in Matthias Mende: Nürnberger Dürerfeiern 1828–1928. Ausst. Kat., Museen der Stadt Nürnberg. Stadtarchiv Nürnberg 1971. – Wirkung und Nachleben Dürers. Hundert Jahre Albrecht-Dürerhaus-Stiftung 1871–1971. Katalog von Matthias Mende. Nürnberg 1976. – M. Mende, Dürerhaus (Anm. 8), z. B. S. 19, Abb. 9.

10

In der Dürerforschung haben hier vor allem die Aquarelle und die Örtlichkeit ihrer Entstehung »in der Natur« oder »im Atelier« zu unterschiedlichsten Interpretationen Anlass gegeben (z. B. jüngst Christopher S. Wood: Indoor-Outdoor: The Studio around 1500. In: *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*. Hrsg. von Michael Cole u. Mary Prado. Chapell Hill 2005, S. 36–72, hier S. 59–65), bis zur Bildquellenverwendung bei der Korrektur von Dürers Itinerar (vgl. den Beitrag von G. U. Großmann im vorliegenden Band).

11

Dürer kaufte das »Dürer-Haus« in drei Etappen: Zunächst erwarb er am 14. 6. 1509 von den Nachlassverwaltern des Vorbesitzers Bernhard Walther (gest. 1504) für 275 Gulden das Erbrecht. Kurz darauf fielen am 25. 8. 1509 insgesamt 78 Gulden für die endgültige Ablöse einer auf dem Haus lastenden jährlichen Zahlungsverpflichtung von »22 Pfund alt« (= 2 fl. 45 kr. jährlich) für den »St.-Erharts-Altar« bei St. Sebald an.

1526 schließlich erwarb er von Sebald Scherl das vollständige Eigentumsrecht, was weitere 216 Gulden kostete. Die Gesamtsumme belief sich also – bei 17jährigem Erwerbsverlauf – auf 569 Gulden (Quellen in: Dürer. Schriftlicher Nachlass. Hrsg. von Hans Rupprich. 3 Bde. Berlin 1956, 1966, 1969, hier Bd. 1, S. 227–236, Nr. 3, 4, 5, 10, 11).

12

Vgl. den Beitrag von Claus und Robert Giersch im vorliegenden Band.



Abb. 3 Blick von der oberen Burgstraße in Nürnberg aus nach Süden, Fotografie aus der Mitte der 1930er Jahre. Stadtarchiv Nürnberg, Bildarchiv. Der im Zweiten Weltkrieg zerstörte Fachwerkbau von Dürers »Vaterhaus« rechts gehörte seit 1475 Albrecht Dürer d. Ä. und blieb auch im Besitz Albrechts d. J.

einen größeren, nordöstlich gelegenen Raum im ersten oder zweiten Obergeschoss spekuliert werden, wie dies die heutige museumsdidaktische Nutzung mit Einrichtung einer »dürerzeitlichen Werkstatt« im zweiten Obergeschoss auch tut.

Auch für die Wohnstätten Dürers vor 1509, als er im Alter von 38 Jahren das Haus am Tiergärtentor erwarb, sind nähere Bestimmungen der Raumdispositionen unmöglich. Zu diesen Wohnadressen lässt sich derzeit grundsätzlich Folgendes ermitteln:

→ Seit seiner Geburt am 21.5.1471 wohnte Dürer sicher beim Vater in Nürnberg, die ersten vier Jahre allerdings mit unbekannter Adresse¹³.

13

Vielleicht wohnte der Vater und Goldschmied Albrecht Dürer d. Ä. vor 1474 bei seinem Meister und Schwiegervater Hieronymus Holper, dessen Wohn- und Werkstattadresse nach 1462 aber

unbekannt ist (vorher wohnte Holper in der Stöpselgasse 21, Alte Sebalder Nr. S. 692; vgl. Stadtarchiv Nürnberg, Rep. F5, 317: Häuserbuch der Stadt Nürnberg, erstellt von Karl Kohn, I: Egidienviertel,

→ Seit dem 12.5.1475 verbrachte er die Kindheit im damals vom Vater erworbenen Haus »Burgstraße 27« (Abb. 3: historischer Zustand, Abb. 4: heutiger Zustand, Abb. 5: Nr. 1)¹⁴. Dort wohnte er wohl auch noch während der Lehrzeit, die er von November 1486 bis Dezember 1489 beim unmittelbar benachbarten Michael Wolgemut ableistete (Abb. 5: Nr. 2).

→ Seit seiner Heirat am 7.7.1494 wohnte Dürer mit Ehefrau Agnes, geb. Frei, entweder nach wie vor im Vaterhaus oder beim Schwiegervater Hans Frei¹⁵ in der Oberen Krämersgasse 10 (Abb. 5: Nr. 4), die in unmittelbarer Nachbarschaft zum Vaterhaus liegt. Auch ein völlig anderer Nürnberger Wohnort des Ehepaars ist nicht ausgeschlossen.

II: Milchmarktviertel, hier: I, Egidienviertel, F 27). Die verbreitete Behauptung, Albrecht Dürer d. J. sei 1471 »im Hinterhaus der Familie Pirckheimer« (chem. Hauptmarkt 19 durchgehend bis zur Winklerstraße 20, heute

nördlich »Hauptmarkt 17«) geboren, kam erst im späten 18. Jahrhundert auf und ist falsch; vgl. etwa J.F. Roth (Anm. 4), S. 10: Albrecht Dürer d. Ä. »wohnte in des obigen Philipp Pirckheimers Hinterhause, dem jetzigen



Abb. 4 Die obere Burgstraße in Nürnberg nach Süden, heutiger Zustand (Foto: Christian Heuer, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).

→ 1497 wurde in einem am 8. Juli geschlossenen Vertrag zwischen Albrecht Dürer d. J. und seinem »Diener« Kunz Schweizer verfügt, dass Schweizer bei Dürer zu wohnen habe sowie auch die tägliche »speis in des Dürers hawß« einnehmen solle¹⁶. Mit »des Dürers Haus« dürfte kaum die Mietwohnung des Schwiegervaters Frei, sondern das Vaterhaus Burgstraße 27 gemeint gewesen sein, wo Dürer entsprechend 1497 gewohnt haben muss.

Löffelholzischen Hause gegen dem schönen Brunnen über«; oder Hans Rupprich: Wilibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien. Wien 1930, S. 28: »Im Hintertrakt des Pirckheimerschen Hauses kam am 21. Mai 1471 Albrecht Dürer zur Welt«.

14
Das Vaterhaus »Unter der Vesten« (Alte Sebalder Nr.

S. 493) stand bis zur Kriegszerstörung 1945 an der Ecke »Burgstraße 27 / Obere Schmiedgasse« (heute Straßenbereich nördlich der Burgstraße 25). Zum Vaterhaus: K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13), II, C15. – Matthias Mende: Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt. Mit Beiträgen von Rudolf Endres, Franz Machilek u. Karl Schlemmer. Ausst. Kat., Museen der Stadt Nürnberg 2000, S. 110–111.

→ 1502 wohnte er wohl noch immer in diesem Vaterhaus, in einem oberen Stockwerk: Am 20.9.1502 starb des Nachts der Vater und Albrecht d. J. beschreibt, dass in der Todesstunde eine Magd zu seiner »Kammer« geeilt und ihn geweckt habe, doch als er »herab« gekommen sei, war der Vater schon verstorben¹⁷. Zugang zur Kammertür dürfte eine Magd des Nachts nur dann gehabt haben, wenn diese Kammer im selben Haus lag. Dürer scheint also 1502 nach wie vor im väterlichen Haus Burgstraße 27 gewohnt zu haben.

15
Hans Frei wohnte seit 1479 zur Miete (!) in der Oberen Krämersgasse 10, freundlicher Hinweis von Karl Kohn und Ursula Timann, Nürnberg; auch nach Manfred H. Grieb: Nürnberger Künstlerlexikon (NKL), Stand Februar 2006 (erscheint 2007).

16
Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 3, S. 448. Vgl. zum Diener Schweizer den Beitrag von Anja Grebe im vorliegenden Band.

17
Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 36.

→ Bereits um Ostern 1502 ist bei Dürer ein »Knabe, den er lernt« erwähnt, also ein Lehrling, woraus vielleicht auf die Existenz einer Malerwerkstatt, nicht jedoch auf deren Dimension und Örtlichkeit geschlossen werden kann¹⁸.

→ Spätestens nach dem Tod des Vaters 1502 führte Dürer – wo auch immer – einen eigenen Haushalt: Laut Familienchronik nahm er damals seinen halbwüchsigen Bruder Hans »zu sich«. Dem berühmten Gedenkbuchfragment zufolge nahm er »zwey jor noch meines vaters dott«, also 1504, auch die Mutter zu sich in die »fleg«, weil sie »ganz arm« gewesen sei¹⁹. Dies lässt sich zwar nicht eindeutig auf eine bestimmte Adresse beziehen, legt aber nahe, dass Dürers Wohnsitz 1504 nicht mehr mit dem Vaterhaus identisch war, da die Mutter dort ja ohnehin schon lange lebte, und er sie somit nicht hätte »zu sich nehmen« müssen.

→ Vielleicht war Dürer bereits irgendwann nach dem 15.6.1504, dem Todesdatum des Vorbesitzers Bernhard Walther, mietweise in das spätere Dürer-Haus am Tiergärtner Tor eingezogen. Jedenfalls ist dort zwischen 1504 und 1509 kein anderer Nutzer dokumentiert.

→ Spätestens seit dem 14.6.1509 lebte und wirkte Dürer – von Reisen abgesehen – im »Dürer-Haus«, dessen erster Teilerwerb an diesem Tag stattfand. Weiterhin und lebenslang gehörte ihm seit dem Tod des Vaters 1502 anteilsweise – seit 1507 und 1518²⁰ nach Auszahlung weiterer Anteilseigner als Alleineigentümer – das Vaterhaus »Unter der Vesten« in der Burgstraße. Dessen teilweise Nutzung als Goldschmiedewerkstatt durch den Bruder Endres wird vermutet. Eine anderweitige Nutzung des Vaterhauses durch Albrecht Dürer selbst kann aber nicht ausgeschlossen werden.

Ergiebige Selbstäußerungen Dürers zu Ereignissen im Dürer-Haus oder sonstige kunstrelevante Nachrichten über dortige Ereignisse und die Bewohnerschaft²¹ zu Dürers Zeiten fehlen. Allenfalls brauchbar als Quelle zur dürerzeitlichen Innenausstattung ist die vielzitierte Passage in einem Brief Willibald Pirckheimers an

Johann Tschertte, worin Pirckheimer 1530, zweieinhalb Jahre nach Dürers Tod, den Keim zur späteren Diffamierung Agnes Dürers legt:

»Albrecht hat auch etliche gehören [= Hirschgeweihe] gehabt vnd vnder denselben gar eyn schönes, welches ich geren gehabt het, aber sy [= die Witwe Agnes Dürer] hat sy heymlich vnd vmb eyn spott [= um ein Spottgeld] sambt ander fil schönen dingen hinweg geben«²².

Pirckheimer fügt noch an, wie man solche Hirschgeweihe am besten zeigen solle: Man lasse sie »fassen« – also mit einer Stell- oder Aufhängevorrichtung versehen – und dann »auf den soler henken«. Erlaubt mag hier der Schluss sein, dass Dürers seine »Gehörn« entsprechend im Söller²³ des Dürer-Hauses aufgehängt präsentiert hatte, wie es Pirckheimer später vorschlägt.

Doch welchen tatsächlichen Quellenwert für das bessere Verständnis von Dürers Kunst hat nun das Dürer-Haus? Man möchte warnen: keinen! Dürers Werk wäre weder besser noch schlechter noch anders geworden, wenn er zwei Straßen weiter gewohnt hätte. Wohl gibt es motivische Reflexe im Werk, die etwas mit Wohnhausstandort und Wohneinrichtung zu tun haben: Vielleicht direkt aus einem der oberen Fenster gezeichnet wurde der Entwurf der Hintergrundlandschaft der »Maria mit dem Kind an der Mauer« (Abb. 6, im Druck naturgemäß seitenverkehrt), die deutlich Nürnbergs Burgbergansicht von Südwesten aus Richtung des Dürer-Hauses wiedergibt²⁴. Auch dieser Ausblick aus Dürers eigener Perspektive wird bereits in Buchillustrationen des 19. Jahrhunderts aufgegriffen (Abb. 7)²⁵.

würde, wollte sich Dürer die Summe von 1519 seitens der Stadt vorschießen lassen und bot als »underpfant mein behawsung vnder der festen am ek gelegen, so meins vaters seligen gewest jst« an; zit. nach Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 84–85.

21 Von der Mitarbeiterfrage abgesehen (siehe unten »Zur Frage der Akteure in Dürers Werkstatt bis gegen 1510«, sowie den Beitrag Grebe im vorl. Band) lebten im Dürer-Haus neben Ehefrau und Mutter noch ein Knecht und eine Magd.

22 Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 284.

23 Zum Raumtypus des »Söller« im fränkischen Bürgerhaus vgl. den Beitrag von Karl Bedal im vorliegenden Band.

24 Rainer Schoch, Matthias Mende u. Anna Scherbaum: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter. München – London – New York 2001, Kat. 73.

25 William Bell Scott: Albert Durer: His Life and Works. London 1869, Taf. bei S. 169; vgl. auch Abb. 3 und M. Mende, Dürerhaus (Anm. 8), S. 21, Abb. 12.

26 Vgl. oben, Anm. 17.

18 Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 245. S. unten, Anm. 70 und den Beitrag von Anja Grebe im vorliegenden Band.

19 Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 31, 37.

20 Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 226–227. Vgl. zukünftig auch M. H.

Grieb, NKL (Anm. 15): Artikel »Dürer, Endres«. Unter ökonomischen Gesichtspunkten interessant ist der Vorgang der Verpfändung jenes väterlichen Hauses: 1519 war Kaiser Maximilian gestorben, der Dürer die jährliche Zahlung von 200.– fl. als dauerhafte Anerkennung versprochen hatte. Unsicher, ob auch ein neuer Kaiser zu diesen Zahlungen stehen



Abb. 5 Albrecht Dürers nachbarschaftliches Umfeld um 1480/1500. Detail aus einem Nürnberger Stadtplan von 1829. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Graphische Sammlung, Inv. SP 2488.

Und vice-versa, aus der Perspektive des Hauses gefragt: Welchen kunsthistorisch-baugeschichtlichen Informationswert hat die Tatsache, dass Dürer hier wohnte und arbeitete für die Erforschung des Dürer-Hauses, für Deutung und Verständnis seiner Baugestalt, Raumdisposition und Raumnutzung? Ebenfalls keinen. Das Dürer-Haus würde sich weder im Gesamten noch im detaillierten Baubefund anders darstellen, hätte Dürer hier nicht gewohnt – natürlich abgesehen von

der Neuinszenierung des Hauses als begehbare Dürer-Denkmal seit dem frühen 19. Jahrhundert.

Anstelle des berühmten Dürer-Hauses kommt unter solchen Betrachtungszusammenhängen dem weniger populären, da heute zerstörten, Vaterhaus eine bedeutendere Rolle zu (Abb. 3 und 4). Dürer selbst schildert dortige Ereignisse: etwa den Abbruch seiner Goldschmiedelehre im Jahr 1486 oder den Tod des Vaters 1502²⁶. Vor allem jedoch ist es das patrizische, unternehmerische und intellektuelle Milieu des Wohnumfeldes in der oberen Burgstraße, das während Dürers Kindheit und Jugend entscheidende Akzente gesetzt haben dürfte. Sicher war die dortige Nachbarschaft für den jungen Dürer ungleich prägender als später diejenige am Tiergärtnerort (Abb. 5)²⁷:

- 1) In der Burgstraße 27 (S. 493) stand wie erwähnt das Wohnhaus Albrecht Dürers d.Ä. Hier verbrachte Dürer seine Kindheits- und Jugendjahre bis mindestens 1490 (Gesellenwanderung), vielleicht sogar bis 1509 (Kauf des Dürer-Hauses)²⁸.
- 2) Nur zwei Häuser weiter den Berg hinab besaß Dürers Lehrer Michael Wolgemut in der Burgstraße 21/Obere Krämersgasse 2, 4 (S. 496, S. 497) einen grossen Wohnhaus- und Werkstattkomplex. Das Haus S. 496 befand sich seit Generationen in Malerbesitz. Vormalig hatten dort bereits Hans Pleydenwurff und der Heilumsschreiner »Meister Lukas« gewohnt. Hier leistete Dürer von 1486–1489 seine Malerlehre ab²⁹.
- 3) Unmittelbar Wolgemut gegenüber, einige Schritte bergab, befand sich in der Burgstraße 19 (S. 537) das Haus des Dr. Hartmann Schedel (1440–1514), Autor der »Schedelschen Weltchronik«, Nürnberger Stadtarzt, Bücher-, Handschriften und Graphiksammler, der die angeblich größte Privatbücherei seiner Zeit besaß³⁰.
- 4) Die Wohnung von Dürers Schwiegervater Hans Frei lag um die Ecke in der Oberen Krämersgasse 10 (S. 500), wo die Familie seiner zukünftigen Frau seit 1479 zur Miete wohnte. Dürer kannte das 1475 geborene Nachbarsmädchen Agnes also bereits seit deren viertem und seinem achten Lebensjahr. Eigentümer des Hauses war der vermögende Plattner Hans Grünwald (1430–1502), dessen Harnische von der kaiserlichen Armee bis zum sächsischen Kurfürsten zahlreiche Abnehmer fanden³¹.

27 Zusammenstellung auf Basis der Angaben bei Elisabeth Rücker: Die Schedelsche Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit. München 1988, S. 14–16. – M. H. Grieb, NKL (Anm. 13). – K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13). – Fritz Traugott Schulz: Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung.

Bd. 1, erste Hälfte in 19 Lieferungen. Wien 1933, S. 130–270.

28 K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13), II, C15.

29 K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13), II, C9, C10, C12.

30 K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13), II, H4.



Abb. 6 Albrecht Dürer: Maria mit dem Kind an der Mauer, Kupferstich, 1514. Detail mit seitenverkehrter Ansicht der Nürnberger Burg aus der Perspektive des Dürer-Hauses.

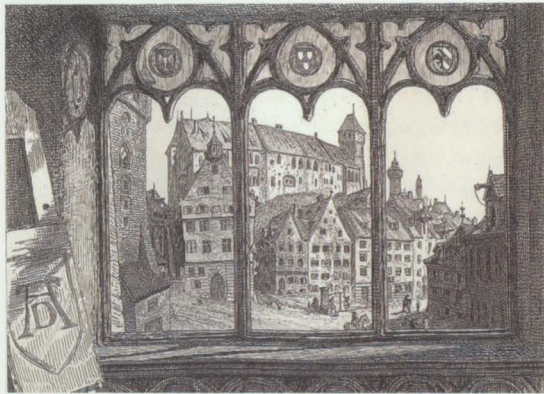


Abb. 7 William Bell Scott nach einer Radierung von Georg Christoph Wilder (1838): Blick aus dem Dürer-Haus, Radierung. Illustration aus William Bell Scott: *Albert Durer, His Life and Works*. London 1869. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Bibliothek, 8° Dürer-Db 186/2.

- 5) Auf der Ostseite der Burgstraße (Nr. 10, S. 606) lag ein großräumiger Patriziersitz, bis 1486 Eigentum des Jobst Tetzl, seither im Besitz der Familie des Humanisten und späteren Rektors der Universität Wittenberg, Christoph II. Scheurl (1481–1542), der sicher schon in seinen Nürnberger Kindheits- und Jugendjahren bis 1496 den etwas älteren, malenden

Nachbarssohn kennen gelernt hatte. Als Autor trug Scheurl später zur Verbreitung des literarischen Lobes von Dürer als »neuem Apelles« bei. Das Scheurl'sche Haus zählte zu den ersten Adressen der Stadt. Der spätere Kaiser Maximilian logierte hier 1489 und 1491. Ebenso bevorzugten sächsische und bayerische Herzöge das Patrizierpalais als Unterkunft³².

- 6) In der Burgstraße 9 (S. 532)³³ befand sich das Wohnhaus des Sebald Schreyer (1546–1520), Montanunternehmer, Mitfinanzier der »Schedelschen Weltchronik«, seit 1495 Besitzer eines mit antiken Motiven ausgemalten und mit lateinischen Inschriften versehenen »Gelehrten-Studiolo« im ersten Stock zur Burgstraße hin. Bei Schreyer wohnte regelmäßig der »Erzhumanisten« Conrad Celtis während seiner Nürnberg-Aufenthalte.

- 7) Das Gebäude Burgstraße 3 (S. 529) war in den 1470er Jahren im Besitz von Albrecht Dürers Taufpaten Anton Koberger (um 1440–1513), Verleger, Buchdrucker und -händler, der eines der europaweit größten Medienunternehmen führte. Den bekannteren Wirkungsort mit Druckereibetrieb am Egidienplatz hatte er zunächst nur gemietet³⁴.

Das Haus-an-Haus-Milieu in der oberen Burgstraße sucht seines gleichen. Es zeigt, dass Dürer vom Kleinkindalter an bis in sein viertes Lebensjahrzehnt nachbarschaftlich von Persönlichkeiten mit ausgeprägten antiquarischen Kenntnissen und Sammlerinteressen, anspruchsvollen literarischen und publizistischen Ambitionen sowie weitreichenden Kunstmarkt-Aktivitäten umgeben war. Es lässt sich ein Netzwerk erraten, das unter dem Aspekt der »Örtlichkeit« einen kaum überschätzbaren Einflussfaktor für den »Frühen Dürer« darstellte. Angesichts dieser Nachbarschaft ist es vielleicht doch kein so großes »Wunder, dass ein in Wolgemuts, des Hausbuchmeisters und Schongauers Tradition erzogener Künstler den Geist der Antike zu erfassen vermochte«³⁵. Allerdings drohen sich solche Netzwerk-Spekulationen immer auch von den spärlichen, harten tatsächengeschichtlichen Fakten zu entfernen und suggerieren lediglich an Stelle des bunten Werkstatttreibens den Gelehrterndialog auf der Straße.

31

K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13), II, C6. Zu Grünwald vgl. M. H. Grieb, NKL (Anm. 15).

32

K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13), I, E3.

33

Nicht Burgstraße 7 (S. 531), wie bei Schulz (Anm. 27). Vgl. K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13), II, H9 und H12, sowie Karl Kohn: Die Wohnhäuser zweier berühmter Nürnberger. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 60, 1973, S. 296–299, hier S. 297.

34

K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13), II, H17.

35

Erwin Panofsky: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München 1977 (1. engl. Aufl. Princeton 1943), S. 45.

36

Dürers angebliche Haarlocke verwahrt die Akademie der Bildenden Künste in Wien. Lothar Schmitt: Dürers Locke. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 66, 2003, S. 261–272. Auch Dürers Totenschädel wurde

*Wer sucht, der findet: Die sieben hausarchäologischen
Dürer-Reliquien*

Ein stattlich buntes Häuflein von sieben Realien wurde im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert im Vaterhaus an der Burgstraße und in Dürers Haus am Tiergärtner Tor entdeckt: Ein Kartenspiel, ein Häuflein Münzen, ein Pinsel, eine Palette, ein halb fertigtes Gemälde sowie – als einzige heute erhaltene dieser »Reliquien« – eine Schreibfeder und ein Brief. All diese Funde wurden sofort als persönliche Gegenstände Albrecht Dürers und seiner Familie interpretiert. Die Tatsache, dass allein im Dürer-Haus zwischen 1419 und 1825 mindestens 24 weitere Hausbesitzer nachweisbar sind, von der noch viel höheren Bewohnerzahl ganz zu schweigen, war nicht nur weniger detailliert bekannt als heute, sondern wurde auf Grund der starken Dürer-Fixierung bei der Interpretation der Funde ausgeblendet. Fundumstände, Interpretationsstrategien und späteres Schicksal dieser hausarchäologischen Funde, trugen als greifbare Sachzeugnisse mit zur Geschichtskonstruktion um Dürers Leben in diesen Gebäuden bei.

Dürers Pinsel und Palette samt dem »Erkerbild«: Wären sie erhalten und authentisch, überträfen sie die »Locke«³⁶ bei weitem. Die ausführlichste Schilderung ihrer Fundumstände stammt vom ersten und wichtigsten Interpreten derartiger Dürer-Funde,

um 1810/1820 eine Zeit lang in Nürnberg herumgereicht (hierzu demnächst Bertold Freiherr von Haller, siehe unten, Anm. 41). Als mythisch-dürersches Kunstwerk mit Reliquiencharakter vgl. die sog. »Dürerfahne« (Jutta Zander-Seidel: Dürerfahne. In: Faszination Meisterwerk. Dürer – Rembrandt – Riemenschneider. Ausst. Kat., Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2004, S. 59–61). Auch um Funde aus anderen Künstlerhäusern entspann sich ein solcher Kult; vgl. zur »Fliese« aus Rembrandts Leidener Geburtshaus den Beitrag von Dirk J. de Vries im vorliegenden Band.

37

Die komplette Besitzerliste des Dürer-Hauses im Stadtarchiv Nürnberg, K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13), II, Er. Biografisches zu den diversen Bewohnern kommentiert der Anonymus [Georg Freiherr Kress von Kressenstein]: Albrecht Dürer's Wohnhaus und seine Geschichte. Nürnberg 1896. Gleichnamig ist erstmals 1766 ein Hutmacher Lallmann verzeichnet, 1769 gefolgt von einem Heinrich L'Allemand. 1797 wohnen der Viehschreiber Lallmann, die Kupferstecherwitwe Hauer, und die Buchdruckerwitwe Diem im Haus. Auch der letzte Besitzer war ein Lallemand; vgl. zu dessen unangenehmer

dem seinerzeit in vielerlei Kunstsachen maßgebenden Nürnberger Architekten Carl Alexander Heideloff (1789–1865). In einem um 1847 verfassten Manuskript für eine Rede oder eine kurze Veröffentlichung zum Dürer-Haus berichtet Heideloff:

»Der frühere Besitzer dieses Hauses L'allemand³⁷, hatte vor neun und vierzig Jahren einen noch wichtigeren Fund gemacht, als er den alten Dachwerker wegriß, in welchem sich der Überlieferung zur Folge Dürers Arbeitszimmer befunden haben soll; man fand darin eine Palette, ein angefangenes, zwei Fuß hohes, und vierzehn Zoll breites, auf Holz gemaltes Bild, und mehrere Pinselstiele, welches alles der Sohn des Besitzers – der sich der Kunst gewidmet hatte – mit nach Wien nahm, und dort verkauft haben soll, er starb zu Wien, und wo diese Reliquien hingekommen sind, konnte nicht mehr ermittelt werden«³⁸.

Wer dieser kunstsinnige Wahlwienener namens L'Allemand war, lässt sich trotz mehrfachen Nachweises späterer dortiger Künstler des Namens – der Wiener Akademielehrer Siegmund L'Allemand (1840–1910) stammt wohl nicht aus Nürnberg – momentan nicht klären. Ebenso wenig, was aus dem unvollendeten »Erkerbild« wurde, dessen Maße mit 2 Fuß x 14 Zoll (= ca. 60 x 50 cm) konventionell waren. Die Spuren der Palette verlieren sich ebenfalls in Wien, diejenigen des Pinsels weisen nach München. 1868 besaß das Bayerische Nationalmuseum jenen

»Pinselstil dieses großen Nürnberger Meisters mit seinem Monogramme eingebrannt. Derselbe wurde nach beiliegender Notiz beim Abbruch der Arbeitsstube Albrecht Dürers im grossen Erker, der 1798 von dem damaligen Besitzer des Dürerhauses Lallement wegen Bauauffälligkeit abgetragen werden musste, hinter dem Täferwerk gefunden«³⁹.

Erscheinung den Beitrag von
Ulrich Klein im vorliegenden
Band.

38
Nürnberg, Germanisches
Nationalmuseum, Archiv für
Bildende Kunst, Nachlass
C. A. Heideloff, I, B 245. Den
freundlichen Hinweis auf
die Quelle verdanken wir
Kreishauptpfleger Robert
Giersch.

39
Das bayerische Nationalmu-
seum. Mit Abbildungen und
Plänen. München 1868, S. 185.
Der angeblich von Dürer mo-
nogrammierte (!) Pinselstiel

besitzt die Inventarnummer
R 815. Sein Verbleib ist derzeit
unbekannt. Bereits bei einer
Revision 1946 war er nicht
mehr nachweisbar. Für die
Hinweise danken wir Dr.
Matthias Weniger vom Baye-
rischen Nationalmuseum, der
in der aktuell entstehenden
Jubiläumsfestschrift des BNM
weiteres zum Pinsel erläutern
wird.
40
M. Mende, Dürerhaus
(Anm. 8), S. 21



Abb. 8a, b Sogenannte »Reißfeder Albrecht Dürers«, Messing, 1826 im Dürer-Haus gefunden. Vermutlich Nürnberger Rotschmied aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. WI 1166 (Leihgabe im Albrecht-Dürer-Haus).

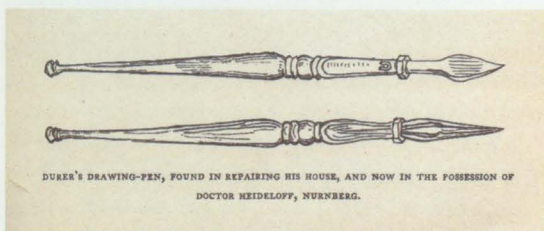


Abb. 9 Die »Reißfeder Albrecht Dürers«. Illustration aus W. B. Scott (wie Anm. 25).

41
Heideloff-Nachlass (Anm. 38). Vergleichbar spektakuläre Funde in Altnürnberger Wandvertäfelungen gelangen etwa Christoph Joachim von Haller, der 1750 oder wenig später acht Dürer-Briefe an Pirckheimer in einer Wandvertäfelung des Imhoff-Hauses am Egidienberg fand. Hierzu demnächst die ausführliche Darstellung von Bertold Freiherr Haller von Hallerstein: Albrecht Dürer und die Haller (Schriftenreihe der Altnürnberger

Landschaft). Wir danken für die Überlassung wertvoller Manuskriptpassagen! Zur Veräußerung des gesamten »Pirckheimer-Stübchens« aus dem Imhoff-Haus im 19. Jahrhundert: Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck Lebens-Erinnerungen. München 1899, S. 260–263. 42
Das 12,4 cm lange Zeichengerät wurde laut Zugangsregister am 24. 11. 1889 als »Reißfeder Albr. Dürers« und »Geschenk des Antiquars Geuder« erworben. –

Dürers Reißfeder: Den sicher »größten Wirbel«⁴⁰ unter den Funden, die 1826 beim Umbau des Dürer-Hauses gemacht wurden, entfachte die sogenannte »Reißfeder« (Abb. 8 a, b, Abb. 9) Albrecht Dürers. Auch deren Fundumstände schildert C. A. Heideloff im Manuskript von 1847. Bei der Einrichtung eines »Ausstellungssaals« im zweiten Obergeschoss des Dürer-Hauses, entsprechend dem heutigen großen Werkstatt-raum, sei 1826 eine alte Zwischenwand entfernt worden. Darin fanden sich

»aus Dürers Haushalt [...] Spielkarten, Spielmarken, eine Reißfeder eigener Art, Gold- und Silbergeld darunter Bracteaten aus der Zeit Heinrichs des Löwen, auch einige Venetianer, und Mailänder Silbermünzen sowie mehrere Nürnberger St. Lorenz Goldgulden«⁴¹.

Entgegen heutiger Konvention hat Heideloff die Feder zeitlebens in seinem Privatbesitz verwahrt. Aus seinem Nachlass kam sie an den Nürnberger Kunsthändler Georg Friedrich Geuder (1818–1897), der sie 1889 dem Germanischen Nationalmuseum schenkte. Inzwischen ist sie im Dürer-Haus als Leihgabe prominent präsentiert. Die Reißfeder⁴², besser Ziehfeder genannt, ist aus zwei Halbstäben zusammengeschnitten. Ihre Federflächen sind beweglich, die Öffnung mit einem Spannring regulierbar. In typologischer oder stilkritischer Hinsicht ist selbst eine auch nur annähernd konkrete Datierung unmöglich. Allerdings hat die Feder eine Rotschmiede- oder Zirkelschmiedemarke in Form eines Hufeisens (Abb. 10), das motivisch ähnlich von Rotschmieden – Zapfen-, Leuchter- und Ringmachern – der Jahrzehnte vor und um 1700 bekannt ist⁴³. Im Vergleich zu datierbaren Marken der Jahre um 1670

M. Mende, Dürerfeiern (Anm. 9), Kat. 31. – Matthias Mende in: Wirkung und Nachleben Dürers. Neuerwerbungen und Leihgaben der letzten Jahre, Nürnberg 1976, Kat. 156. Als Ziehfeder diente das Zeichengerät sicher nicht zum freien Zeichnen oder gar Schreiben, sondern zum Ziehen von präzisen Linien. Solche »Tire-Lignes« sind erst seit dem späteren 17. Jahrhundert sicher fassbar. Vgl. Nicolas Bion: Traité de la construction et des principaux usages des instruments de mathématique. Paris 1709, hier zitiert nach der Ausgabe Paris 1752, S. 7–8, wonach so ein »Tire-Ligne« als

Zirkelspitzenaufsatz zum Ziehen von Linien diente. Laut der Bion-Übersetzung von Johann Gabriel Doppelmayr: Neu-eröffnete mathematische Werck-Schule. Frankfurt 1712, S. 9, S. 80, mit Tafeln, verwendete man einen solchen »Reiß-Zirkel« um »mit der Dinten zu reisen«. Zur Funktion vgl. auch den Artikel »Feder (Reiß)« in: Johann Heinrich Zedler: Universal-Lexicon, Bd. 9. Halle – Leipzig 1735, Sp. 403 und den Artikel »Reißfeder« in: [Johann Georg Krünitz]: Oekonomisch-technologische Encyclopädie. Berlin 1813, Bd. 122, S. 271. Zur Geschichte und Datierung der ältesten

ist die Feder-Marke etwas schlichter, vielleicht etwas älter, wie denn auch bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Hufeisenmarken bei Nürnberger Rotschmieden nachweisbar sind. Ob der Feder-Hersteller überhaupt einem Rotschmiedehandwerk angehörte, ist keineswegs sicher. Eine Datierung der Feder in das 17. Jahrhundert scheint jedoch erheblich wahrscheinlicher als eine Frühdatierung in Dürers Zeit⁴⁴. Die am selben Ort gefundenen Spielkarten stammen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Bedenkenswert ist, dass von 1709 bis 1747/1751 mit dem Schreib- und Rechenmeister Wolfgang Ludwig Bruckner⁴⁵ als Eigentümer des Dürer-Hauses dort mehrere Jahrzehnte lang ein Gewerbe betrieben wurde, das des Ziehens von Linien zum Schreiben oder Rechnen mindestens ebenso häufig bedurfte, wie dies bei Dürer der Fall war. Bruckners zweite Ehefrau Elisabeth Esther war als »Zeichnerin und Aquarellistin« eine ebenfalls künstlerisch tätige Nachbarin in Dürers Haus⁴⁶.

Obsolet zu werden droht bei solcher Spätdatierung allerdings die literarisch betriebene Verehrung der Feder, wie sie schon zu Fundzeiten praktiziert wurde. Ludwig Bechstein, damals siebenundzwanzigjährig und später als bedeutender Märchen-Sammler hervorgetretener Schriftsteller, hat 1829 ein eigenes Gedicht auf die Feder verfasst: »Dich hielt des Künstlerfürsten Hand, Reliquie, durch Ihn geweiht ...«, heißt es darin erklärend⁴⁷. Einer anderen, sachlicheren Autorentätigkeit Bechsteins verdanken wir die einzige handfeste Nachricht samt »Bildokumentation« zu einem zweiten Artefakt, das in der Überschrift des Reißfeder-Gedichts schon Erwähnung fand: Die Feder sei »mit Dürers Spielkarten und etwas Geld« im Dürer-Haus aufgefunden worden.

Schreibfedern allgemein und vergleichend mit der Dürer-Feder: Gotthard B. Jensen: Schreibgeräte, unter besonderer Berücksichtigung von Schülerschreibgeräten etc. Diss. Univ. Erlangen-Nürnberg 2004, insbes. S. 111, 190–194. – Ernst Collin: Die Stahlfeder. Schrift und Schreibgerät im Wandel der Zeit. In: Verhandlungen des Vereins zur Beförderung des Gewerbefleißes, Bd. 97, 1918, S. 95–106 und 121–134, hier S. 101.
43
Hermann P. Lockner: Die Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede. München 1981, S. 271.

44
Für entsprechenden Rat danken wir Otto A. Baumgärtel, München.
45
K. Kohn, Häuserbuch (Anm. 13), II, Er. – G. Kress von Kressenstein (Anm. 37), S. 48–49.
46
M. H. Grieb, NKL (Anm. 15): Artikel »Bruckner, Wolfgang Ludwig«.
47
Das vollständige Gedicht bei M. Mende, Dürerhaus (Anm. 8), S. 18. Vgl. auch Abb. 5 im Beitrag Ulrich Kleins im vorliegenden Band.



Abb. 10 Nürnberger Rotschmiedemarken, Gipsabgüsse, etwa vierfach vergrößert. Oben die Hufeisenmarke der sog. »Reißfeder Albrecht Dürers« (wie Abb. 9); unten links: Ausschnitt aus einem Zeichenblech, um 1680, mit Markenabschlägen in ähnlicher Hufeisenform; unten rechts: Hufeisenmarke des Nürnberger Zirkelschmieds Hans Georg Leidner von einer 1673 datierten Meisterzeichentafel (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Z 14, Z 1715).

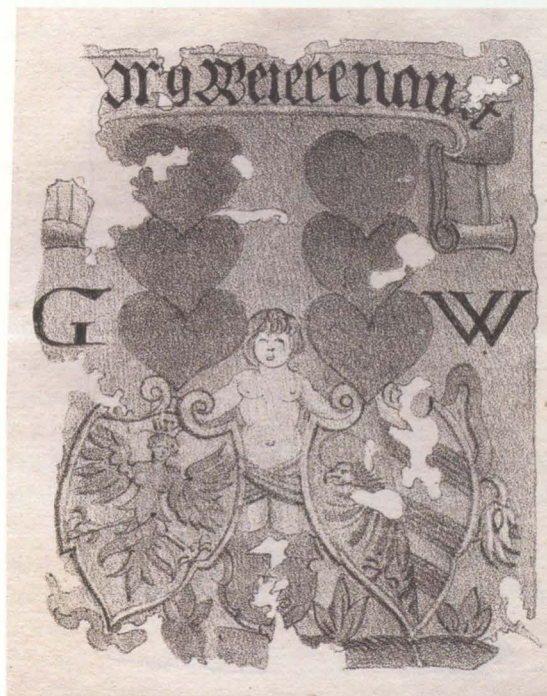


Abb. 11 Herz-Sechs aus dem 1826 im Dürer-Haus gefundenen sog. »Kartenspiel Albrecht Dürers«. Original verschollen, Lithografie, 1830. Aus: Bericht der Deutschen Gesellschaft (wie Anm. 48).



Abb. 12 Brief Albrecht Dürers d. Ä. an seine Ehefrau, 1492. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Historisches Archiv, Autographen, Albrecht Dürer d. Ä., Inv. K. 30.

Das Kartenspiel: Mit Informationen Heideloffs versorgt, hielt Bechstein 1830 bei der »Deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer« einen Vortrag, dessen Protokoll in den Berichten der Gesellschaft publiziert ist⁴⁸. Demnach fand und behielt Heideloff auch alle zehn Blätter jenes Kartenspiels (Abb. 11), das zusammen mit der Reißfeder und den Münzen in dem »vermauert gewesenen Wandbehälter« der herausgerissenen Zwischenwand gefunden worden war. Bechstein weiter: »Der Gedanke liegt so nahe, dass diese Blätter ein Eigenthum des großen Künstlers gewesen, dass man ihm nicht wenige Augenblicke nachhängen sollte, wäre es auch nur eine freundliche Täuschung«. Das Vortragsprotokoll lässt eine sehr ausführliche Beschreibung der Kartenblät-

ter und eine überaus moderne, ausführlich-sachliche Erörterung der Kulturgeschichte des Kartenspiels folgen. Bechstein verweist schließlich erneut auf die Reißfeder, die ebenfalls »ohne Zweifel dereinst ein Gerät des berühmten Künstlers war«. Spielkarten wie Münzen sind heute verschollen, die »Herz-Sechs« des Spiels jedoch als Lithografie dem Leipziger Gesellschaftsbericht von 1830 beigegeben (Abb. 11). Diese Abbildung nun erweist die Dürerphantasie tatsächlich als »freundliche Täuschung«. Denn auch für das Kartenspiel trifft die Datierung »Mitte 17. Jahrhundert« zu. Der schwer entzifferbare, auf der Lithografie von 1830 etwas verschriebene Verlegername »[J]org Weieenannt« auf der Herz-Sechs und deren Monogramm GW meinen den Kartenmacher Georg

48

Bericht vom Jahre 1830 an die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer in Leipzig. Leipzig 1830, S. 42–53, hier 42–47 und Tafel 3.

49

M. H. Grieb, NKL (Anm. 15): Artikel »Weigand (Weygenand, Weickgenand), Georg, Kartenmacher«.

50

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Historisches Archiv, Autographen. Albrecht Dürer d. Ä., Inv. K. 30. – Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 252. – Britta-Juliane

Kruse: Barbara Dürer – Ein weibliches Lebensmuster in biographischen Bruchstücken. In: Michael Roth unter Mitarbeit von Uta Barbara Ullrich: Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der

Weigand⁴⁹, der 1621 erstmals in Nürnberg als Bürger genannt ist und 1674 dort verstarb. Das Spiel stammt aus den Jahrzehnten um 1650, worauf auch stilistisch der wappenschildhaltende Engel sowie die Formen dieser Wappenschilde hinweisen. Der hundertfünfzig Jahre ältere Dürer kann sich unmöglich an einem Weigand-Blatt erfreut haben.

Der Vaterbrief (Abb. 12): Um solch ernüchternder Betrachtung der »Dürerhausfunde« ein Positivum entgegen zu setzen, verdient abschließend der »Linzer-Brief« des Vaters Erwähnung⁵⁰. Klein, querformatig, ehemals mehrfach gefaltet, vorne mit der Adresse »der erbeugen frawen barbara / türerin goldschmidin / zu noremberg mein / lieben hawsfrawen« versehen, war er 1883 vom Germanischen Nationalmuseum »jüngst ... von einem Nürnberger Antiquitätenhändler« erworben worden⁵¹. Angaben des Verkäufers zufolge hatte man ihn »zu Nürnberg hinter einem Täfelwerk in dem Hause Nr. 493, unter der Vesten' gefunden« – also im erwähnten Vaterhaus (Abb. 3). In dem Brief berichtet ein »Albrecht Türer« 1492 von seinem Aufenthalt im österreichischen Linz, wo er als Goldschmied mit »sein gnaden«, wohl Kaiser Friedrich III., verkehrte. Die Autorschaft von Dürers gleichnamigem Vater und Goldschmied ist nie in Zweifel gezogen worden. Unter den drei Hausfunden darf lediglich diesem Brief guten Gewissens dürerzeitlicher Quellenwert zugestanden werden, allerdings mit der beträchtlichen Einschränkung, dass die Fundumstände noch spärlicher als bei Feder und Kartenspiel dokumentiert sind.

Trotz ihrer Anschaulichkeit ergeben sich somit aus den hausarchäologischen Funden kaum Anhaltspunkte für eine ereignis- oder kunstgeschichtliche Rekonstruktion dessen, was im Dürer-Haus passierte, wo genau die Werkstatt lag und wer dort neben dem Meister arbeitete. Vielversprechender sind analoge Vergleiche mit den Wohn- und Arbeitsverhältnissen in anderen Künstlerhäusern.

Quellen zu spätmittelalterlichen Werkstätten und Hausbesitz in der 'Dürerzeit'

Um unserer Vorstellung der Dürer-Werkstatt nicht romantische Imaginationen zugrunde zu legen, soll zunächst an einigen ausgewählten Beispielen der Blick für dürerzeitliche Wohn- und Produktionsverhältnisse geschärft werden. Diese modellhaften Beispiele geben Aufschluss über die Wechselwirkung zwischen der Werkstatt als Produktionsort und dem künstlerischen Werk beziehungsweise dem Begriff der Werkstatt als stilistischer Kategorie. Zugleich stecken sie den Horizont der Interpretationsmöglichkeiten für die Dürer-Werkstatt ab, die in einem letzten Abschnitt thematisiert werden soll.

Als erster nachantiker Autor spricht Leon Battista Alberti von Künstlerwohnungen oder Künstlerhäusern, wobei technische, der Arbeitsbequemlichkeit dienliche Aspekte überwiegen⁵². Praktische Überlegungen dominieren auch bei Leonardo da Vinci, der um 1490/91 einige Anforderungen an ein ideales Atelier beschreibt und in zwei Skizzen festhält. Leonardo macht deutlich, dass sich in kleinen Zimmern der Geist sammle, in großen dagegen zerstreue. Durch ein kleines Fenster falle das Licht konzentriert auf die Arbeit, schaffe in großen Räumen jedoch ungünstige Kontraste. Der Maler, der nach der Natur arbeite, müsse ein Fenster haben, das er hochziehen und herunterlassen könne, um das Licht zu regulieren und seine Werke nahe beim Fenster zu vollenden. Außerdem soll das Gemälde durch ein System von Rollen in die gewünschte Höhe gebracht werden können. Porträts mache man am besten in einem eigens dafür eingerichteten Innenhof mit schwarz gestrichenen Mauern, einem vorspringenden Dach und einer Plane zum Überdachen bei Sonnenschein oder, um den Aufwand klein zu halten, am Abend bei schlechtem Wetter vor einer Mauer⁵³.

Neben solchen von Leonardo empfohlenen improvisierten Produktionsorten sind auch die vielen provisorisch hergerichteten Räume zu berücksichtigen, die zur Herstellung vor allem großformatiger Werke vor Ort

52

Eduard Hüttinger: Künstlerhaus und Künstlerkult. In: Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Hrsg. von Eduard Hüttinger. Zürich 1985, S. 9–10.

53

Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Herausgegeben und kommentiert von André Chastel. München 1990, S. 349–350.

Renaissance. Ausst. Kat., Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin 2006, S. 11–15, hier S. 12–13.

51

Hans Bösch: Ein Brief des Goldschmieds Albr. Dürer des Älteren an seine Gattin Barbara v.J. 1492. In: Zeitschrift für Bildende Kunst, Bd. 18, 1883, S. 374–375.

dienten. So etwa wurde 1494 in einem Vertrag festgehalten, dass dem Tischler Ulrich von Konstanz für die Herstellung eines Chorgestühls im Basler Petersstift ein eigener Arbeitsraum im Kapitelhaus zur Verfügung stehen solle⁵⁴. Für die Ausführung der Hochaltartafeln des Freiburger Münsters wurde Hans Baldung 1513 von der Münsterfabrik eine Werkstatt im Barfüßerkloster eingerichtet; ein Ofenmacher wurde beauftragt, damit die Werkstatt geheizt werden konnte⁵⁵.

Bezüglich der dauerhaft in einem (Künstler-)Haus eingerichteten Werkstatt stellt sich die Frage, ob Leonardos Konzept des Künstlerateliers als Ort der geistigen Konzentration auch dem Werkstattbetrieb nördlich der Alpen gerecht wird. Üblicherweise beschäftigte hier ein Meister wohl zwei bis drei Gesellen; bei großem Auftragsvolumen konnte sich diese Zahl jedoch erhöhen. Waren in der Werkstatt Riemen-schneiders in den 1490er Jahren vier Gesellen beschäftigt, stieg diese Zahl von 1500 bis 1510 auf mindestens

14 Mitarbeiter, die sich auf bestimmte Aufgaben wie die Ausführung von Draperien, Rahmenwerk etc. spezialisierten⁵⁶. In Folge verschärfter Zunftregelungen war das spätmittelalterliche Handwerk im süddeutschen Raum zunehmend strenger Regeln unterworfen. In vielen Städten wurde es schwieriger, sich als Meister niederzulassen. Dies hatte für die Bildhauer- und Malerwerkstätten zur Folge, dass neben dem Meister eine wachsende Zahl von Mitarbeitern beschäftigt war, um die große Nachfrage abzudecken. Die Mitarbeiter arbeiteten nach Vorgaben des Meisters oder in Eigenregie unter Verwendung von Musterbuchsammlungen oder druckgraphischen Vorlagen. In der Variation eines werkstatteigenen Typenvokabulars konnte die Produktion dabei manufakturähnliche Züge annehmen. In größeren Betrieben etablierten sich einzelne Gesellen als eigenständige Mitarbeiter, die ihre Werke mitunter auch selber signierten.

Die vor diesem Hintergrund für Dürer aufgestellte Kausalkette: 1507 Rückkehr aus Italien → blühende Werkstatt → größerer Raumbedarf → 1509 Erwerb des Hauses am Tiergärtner Tor⁵⁷ erweist sich im Hinblick auf den Hauserwerb als verhänglich. So gibt der Erwerb von zwei Häusern durch Martin Schongauer im Jahr 1477 eher Aufschluss über die soziale Stellung und den schnell erlangten Reichtum des Colmarer Malers als über seine Werkstattverhältnisse⁵⁸. Es ist zu vermuten, dass Schongauer diese Häuser in erster Linie als Kapitalanlage dienten. Gleiches gilt für Albrecht Altdorfer, der im Laufe seines Lebens drei Häuser erwarb, ohne dass er über längere Zeit einen größeren Mitarbeiterstab beschäftigte. Beide Beispiele machen deutlich, dass Häuser im Besitz von Künstlern nicht zwangsläufig »Künstlerhäuser« waren. Zwar bewohnte Altdorfer gegen Ende seines Lebens zwei Häuser, doch nur das Haus am westlichen Stadtrand diente der künstlerischen Arbeit, wie aus dem Nachlassverzeichnis von 1538 hervorgeht⁵⁹.

Dieses höchst seltene, im Todesjahr 1538 erstellte Dokument gibt wertvollen Aufschluss über die Le-



Abb. 13 Meister des Augustiner-Altars: Linker Innenflügel des Augustineraltars: Der hl. Lukas malt die Madonna, Malerei auf Holz, 1487. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Gm 144.

54 Hans Rott: *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, Bd. III. Der Oberrhein, Quellen 2 (Schweiz). Stuttgart 1936, S. 119; freundlicher Hinweis von Dr. Arnulf von Ulmann, Nürnberg.

55 Gert von der Osten: Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente. Berlin 1983, S. 291, 302, Dokument 9.

56 Iris Kalden: *Tilman Riemen-schneider – Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Bildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter*.



Abb. 14 Atelierbild mit hl. Lukas, kolorierter Holzschnitt. Aus: Jacobus de Voragine: Heiligenleben. Nürnberg: Anton Koberger, 1488, fol. 194v. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Bibliothek, 2° Inc. 2262.

bensverhältnisse und den Besitzstand eines Künstlers der Dürerzeit. Das Verzeichnis überliefert nicht nur Altdorfers beachtlichen Besitz an Goldschmiedewerken, sondern informiert auch über die Einrichtung der Werkstatt. Der als »malstüb« bezeichnete, folglich heizbare Raum enthielt einen kleinen Tisch, zwei Bänke, einen Stuhl, ein Leimpfännchen aus Messing, ein Kistchen mit Farbe, eine gemalte Tafel, einen Vorhang für ein Fenster, eine kleine Truhe und drei kleine gemalte Täfelchen oder Kästchen. In einer kleinen Kammer daneben befanden sich eine grundierte Tafel, zwei Kunstbücher, ein Kästchen mit Weinregistern, ein »ganzes Schreinerzeug«, ein Stuhl und zwei Truhen »darinn truckte kunst«. Unter den verschiedenen weiteren Kammern interessiert in unserem Kontext insbesondere eine »Gesellenkammer«, die unter anderem einen Tisch, zwei Betten, eine Truhe, zwei Leuchter und »etliche schreiner zeug« enthielt. Irritierendweise sind mit Ausnahme des Leimpfännchens und

eines Kistchens mit Farbe keine weiteren Malergegenstände im Inventar aufgeführt: Wahrscheinlich waren Utensilien wie Pinsel, Staffelei, Reibstein etc. für die Nachlassverwalter nicht von Interesse, weil sie ökonomisch nicht verwertbar waren.

Das Verzeichnis dokumentiert den geringen Platzbedarf, den ein Maler und seine beiden Gesellen für ihre Tätigkeit hatten. Auch auf zeitgenössischen Darstellungen, die den hl. Lukas im Künstleratelier beim Malen der Muttergottes zeigen, werden die räumlichen Verhältnisse in der Werkstatt als relativ beengt wiedergegeben. Deutlich wird dies in zwei Nürnberger Beispielen aus Dürers Jugendzeit, dem Augustineraltar von 1487 und einem 1488 bei Dürers Paten Anton Koberger erschienenen Holzschnitt im »Heiligenleben« des Jacobus de Voragine (Abb. 13 und 14)⁶⁰. Der Vergleich mit der Formulierung in Altdorfers Nachlassverzeichnis belegt, dass die in religiösem Gewand erscheinenden Atelierdarstellungen der damaligen Lebenswirklichkeit und der von Leonardo geforderten Konzentration offenbar recht nahe kommen.

Die Frage nach der Authentizität von Atelierdarstellungen verschärft sich jedoch im 16. Jahrhundert,

Ammersbeck bei Hamburg 1990. Vgl. ferner Hans Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt 1967. – Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Ausst. Kat., Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1993.

57 Vgl. etwa Ernst Rebel: Albrecht Dürer. München 1996, S. 250–251.
58 Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer. Ausst. Kat., Unterlinden Museum Colmar. Straßburg 1991, S. 41.

59 Walter Boll: Albrecht Altdorfers Nachlaß. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 13, 1938/39, S. 91–102.

60 Albert Schramm: Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 17. Leipzig 1934, Taf. 68, Nr. 197; freundlicher Hinweis von Dr. Arnulf von Ulmann, Nürnberg.



Abb. 15 Petrarca-Meister: Illustration der Malkunst, Holzschnitt, um 1519/1520. Aus: Francesco Petrarca: Von der Artzney bayder Glück. Augsburg: Heinrich Steiner, 1532, fol. 51v. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Bibliothek, 4° Gs 2021t Postinc.

da diese im Rahmen des Emanzipationsprozesses des Malers vom Handwerker zum Gelehrten idealtypisch aufgeladen wurden. Vermittelt Burgkmairs Holzschnitt aus dem »Weißkunig« von 1516/1518 mit dem fiktiven Besuch Kaiser Maximilians I. in Burgkmairs Werkstatt noch den Eindruck einer realitätsnahen Situation, entpuppt sich die etwa zeitgleich, ebenfalls in Augsburg entstandene Werkstattdarstellung des Petrarca-Meisters (Abb. 15) als bildliche Umsetzung literarischer Topoi⁶¹. Der Holzschnitt entstammt der 1532 erschienenen Ausgabe von Francesco Petrarcas »Artzney bayder Glück«, deren bereits 1519/1520 vollendete Illustrationen als unübertroffenes Kompendium von Alltagsbildern und Moralvorstellungen des frühen 16. Jahrhunderts gelten. Die Holzschnitte zeigen nicht Lebenswirklichkeit, sondern sind intellektuelle Gedankenspiele über die verschiedensten Facetten des Lebens, die sich assoziativ aus literarischen Quellen und Versatzstücken älterer

Bildtraditionen speisen. Der Petrarca-Meister schildert nicht den Alltag in einem Augsburger Atelier, sondern benutzt das mit seinen charakteristischen Attributen angereicherte Werkstattbild als Basis, um die Nachahmung der Natur als höchste Leistung der Malkunst vorzuführen. Die Darstellung beruft sich hierfür auf die Erzählung von Plinius (Naturalis historiae 35, 65–66) über den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios,

61
Zu Burgkmairs Holzschnitt vgl. Hans Burgkmair. Das graphische Werk. Ausst. Kat., Städtische Kunstsammlungen Augsburg 1973, Kat. 183, Abb. 158. Zu Petrarcas Trostspiegel zusammenfassend mit weiterführender Literatur: Horst Kunze: Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 16. und 17. Jahrhundert. Frankfurt a. M. – Leipzig 1993, S. 212–223.

62
Vgl. etwa Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Ausst. Kat., Brown University, Providence 1984, S. 28–39, 81–95. – Hessel Miedema: Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw. In: Oud Holland, Bd. 101, 1987, S. 1–30.

bei dem Zeuxis die Trauben so täuschend echt malte, dass Vögel herbeiflogen, um an ihnen zu picken. Außerdem erscheint rechts ein Bildnismaler, dessen wichtigste Aufgabe nach damaligem Verständnis darin bestand, größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Naturvorbild zu erzielen. Viele Ruhmesinschriften auf Bildnissen des frühen 16. Jahrhunderts heben hervor, dass das Gemälde den Dargestellten so naturgetreu zeige, dass ein Betrachter ihn für lebendig halten könne.

Diente der Evangelist Lukas im Spätmittelalter als Identifikationsfigur für den Maler, der in die Rolle des Heiligen schlüpfte, um seine künstlerische Tätigkeit im Ambiente einer zeitgenössischen Werkstatt zu illustrieren, boten sich im Zuge der verstärkten Auseinandersetzung mit der Kunst und Mythologie der Antike auch ruhmreiche antike Maler wie Zeuxis, Apelles oder Parrhasios an, um Selbstverständnis und Privileg des Renaissancekünstlers deutlich zu machen. Mit der Etablierung erster Malerakademien ab der Mitte des 16. Jahrhunderts begegnen uns in Italien und den Niederlanden schließlich auch Darstellungen zeitgenössischer Akademiebetriebe in größeren Räumen, die mit einer Vielzahl von arbeitenden Malern bevölkert sind⁶².

Versucht man neben archivalischen und bildlichen Belegen auch aus der stilistischen Beziehung von Kunstwerken Rückschlüsse auf die Produktionsbedingungen um 1500 zu ziehen, liegt es nahe, einen besonders hohen Grad stilistischer Nähe von Kunstwerken mit der engen räumlichen und persönlichen Verbindung der betreffenden Künstler zu erklären. Dass es hierfür jedoch auch alternative Erklärungsmodelle gibt, macht das Beispiel der »Straßburger Werkstattgemeinschaft« deutlich.

Eine Urkunde von 1480 überliefert den für mittelalterliche Verhältnisse ungewöhnlich erscheinenden genossenschaftlichen Zusammenschluss von fünf Straßburger Glasmalereiwerkstätten⁶³. 1477 wurde hierfür ein zunächst auf vier Jahre befristeter Vertrag geschlossen. An Gewinn und Verlust des leistungsstarken Großbetriebs waren auch Straßburger Bürger mit finanziellen Einlagen beteiligt. Die Kooperation

ermöglichte eine Glasmalerei-Produktion auf höchstem künstlerischen Niveau und eine Verbreitung ihrer Produkte im gesamten süddeutschen Raum, selbst in Städten wie Nürnberg mit eigenen leistungsfähigen Ateliers. Bisher sind alle Versuche gescheitert, individuelle Anteile in den zahlreichen Gemeinschaftswerken der Straßburger Werkstattgemeinschaft sicher zu unterscheiden: Dafür ist die Ausführung zu homogen und das Stilbild zu einheitlich⁶⁴. Dennoch handelt es sich nicht um Produkte einer gemeinsam geführten Großwerkstatt, wie die Situation im »Straßburger Künstlerviertel« an der Oberstraße im 15. Jahrhundert veranschaulicht (Abb. 16): Drei der an der Kooperative beteiligten Glasmaler waren dort mit eigenen Häusern und Werkstätten ansässig und pflegten einen inten-

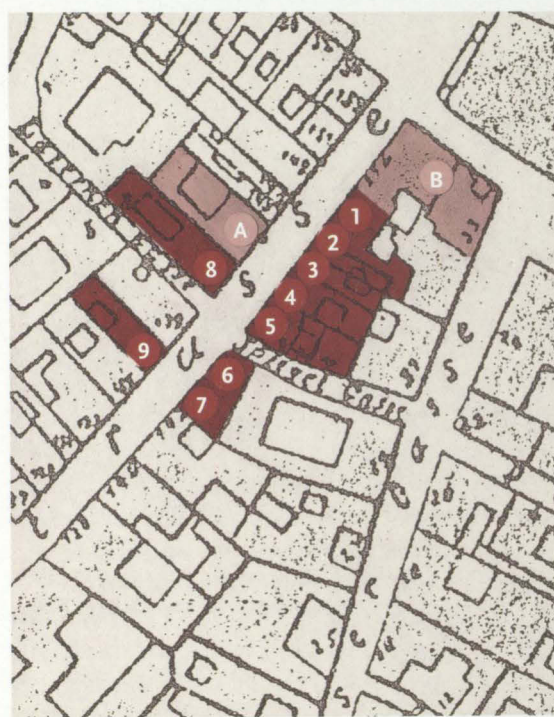


Abb. 16 Wohnsituation der Maler, Glaser und Bildhauer im 15. Jahrhundert in der Oberstraße in Straßburg. Die halbfett gesetzten Namen bezeichnen die Angehörigen der Straßburger Glasmalergemeinschaft. Grafikvorlage: Hartmut Scholz, *Corpus Vitrearum*, Freiburg i. Br.

- A Stockgericht
- B Neue Kanzlei
- 1 Andreas von Herde (B 1433)
- 2 **Theobald von Lixheim** (G 1471–1506)
- Ludwig von Maursmünster (G 1507–1552)
- 3 Hans Herzog (G 1427–1466)
- Hans von Maursmünster** (1475–1503)
- Hieronymus von Frankfurt (M 1501–1520/25)
- 4 Herman Schadeberg (M+G 1399–1447)
- Hans Hirtz (M 1421–1463)
- Hans von Nördlingen (B 1427–1452)
- Heinrich Lützelmann (M 1473–1503)
- 5 Hans Knebel (M 1427)
- Hans von Frankfurt (M 1462–1480)
- 6 Hans Jöuch (B 1427–1465/66)
- Ulrich von Pforzheim (G 1427–1451)
- 7 Peter Lempel (B 1427)
- 8 **Peter Hemmel von Andlau** (G 1447–1501)
- 9 N.N. der Maler (1466)
- M (Maler)
- G (Glasmaler)
- B (Bildhauer)

– Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Hrsg. von Ekkehard Mai u. Kurt Wettengl. Ausst. Kat., Haus der Kunst, München; Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln. Wolfartshausen 2002, S. 318–335.

63 Vgl. zusammenfassend zuletzt Hartmut Scholz in: *Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. »Straßburger Fenster« in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld*. Ausst. Kat., Ulmer Museum 1995, S. 24–25. – Rüdiger Becksmann in:

Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525. Ausst. Kat., Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Sigmaringen 2001, S. 140–148. 64 Vgl. H. Scholz (Anm. 63), S. 13–26.



Abb. 17 Meister der Gewandstudien: Verkündigung und Geburt Christi, Federzeichnung, um 1485/1490. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 4332.

65

Vgl. H. Scholz (Anm. 63), S. 20, 22, Abb. 17.

66

Zusammenfassend Michael Roth in: *Bilder aus Licht und Farbe* (Anm. 63), S. 27–41.

67

J. G. Doppelmayr (Anm. 3): S. 188–189.

68

Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 3, S. 448: Konrad Schweitzer, Juli 1487. – Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 244, Nr. 1: Der Maler Hans Arnolt verbürgt sich am 21. August 1500 vor dem Nürnberger Gericht für seinen Bruder Jakob Arnolt, den Dürer als Kolporteur beschäftigen wollte. Unter den Zeugen ist auch Anton Koberger, der Dürer als

siven Austausch mit den benachbarten Malern und Bildhauern⁶⁵. Dies belegen auch die Zeichnungen des sogenannten Gewandstudienmeisters (Abb. 17); sie sind das größte und bedeutendste Konvolut spätmittelalterlicher Werkstattzeichnungen überhaupt⁶⁶. Die Blätter illustrieren die Bedeutung von Vorlagen- und Musterbuchsammlungen als Inspirationsquellen und als Grundlage des Austauschs von Motiven und Kompositionen von Werkstatt zu Werkstatt, auch über Städte und Regionen hinaus. Viele Skizzen halten Werke fest, die sich nicht mehr im Atelier befanden, oder sie überliefern Zwischenzustände, die nicht zur Ausführung kamen.

Die Straßburger Verhältnisse machen damit modellhaft deutlich, dass der intensive Austausch zwischen Malern, Glasmalern und Bildhauern, der gegenseitige Einfluss dieser Künstler und selbst die gemeinschaftliche Produktion verschiedener Werkstätten nicht zwangsläufig auf einen gemeinsamen Produktionsort im Sinne eines Großateliers beziehungsweise auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zurückzuführen sind.

Großverleger und Buchhändler in geschäftlichen Fragen offenbar beriet. Zuletzt hierzu Wolfgang Schmid: *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500* (= Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte, Bd. 1). Trier 2003, S. 122–128.

69

Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 36, außerdem S. 244, Nr. 1. – W. Schmid (Anm. 68), S. 125.

70

Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 244–245. Ob sich alle dort aufgeführten Einträge zu dem »malerknaben« oder zu »Friedrich maler jungen« in den Haus-

haltsrechnungen Kurfürst Friedrichs des Weisen auf den Lehrknaben Dürers beziehen, ist fraglich.

71

Zu Dürers Klage vgl. Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 31; zum Kupferstich Schongauers: *Der hübsche Martin* (Anm. 58), Kat. K. 78.

72

Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 245f.

In den »Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern« von 1730 spricht Johann Gabriel Doppelmayr als einer der ersten davon, dass aus Dürers Schule verschiedene hervorragende einheimische wie fremde Künstler hervorgegangen seien, die Dürers Kunst verbreiteten und beförderten⁶⁷. Dieses Verständnis der Dürer-Werkstatt als Frühform einer akademischen Malschule, in der begabte Schüler in ihrer Individualität früh gefördert wurden, hat sich seither auf der Basis urkundlicher Nachrichten, literarischer Überlieferungen und durch die stilistische Untersuchung der Werke fest etabliert. Schriftliche Quellen und künstlerische Belege, Vermutungen und Hypothesen haben sich zu einem verführerisch stimmigen Soziogramm verfestigt, das jedoch die unterschiedliche Qualität und Beweiskraft seiner einzelnen Komponenten und Beziehungen nivelliert. Es stellt sich daher die Frage, welche Rückschlüsse auf der Grundlage schriftlicher und künstlerischer Quellen über die Werkstattbedingungen und die Örtlichkeiten der Dürer-Werkstatt bis gegen 1510 tatsächlich möglich sind und bis wohin man festen Boden unter den Füßen behält. Dabei geht es nicht darum, die bisherigen Ansätze und Denkmodelle der Forschung über Bord zu werfen, sondern deutlicher zwischen gesicherten Tatsachen, begründeten Vermutungen und überzogenen Hypothesen zu differenzieren, sich außerdem die historischen Grundlagen unserer Vorstellungen klar zu machen und alternative Denkmodelle nicht vorschnell auszuschließen.

73
Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 246–247. Zu den Tafeln des Schreyer-Altars vgl. Albert Gümbel: Sebald Schreyer und die Sebalduskapelle zu Schwäbisch Gmünd. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 16, 1904, S. 125–150. – Meister um Albrecht Dürer. Ausst. Kat.,

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1961, Kat. 251, S. 148–149. – Peter Strieder: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1530. Königstein im Taunus 1993, Kat. 121, S. 146. – Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum: Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 455–458.

Eine verlässliche Grundlage bieten zunächst die archivalischen Belege über Lehrknaben, Gesellen und Knechte, die im Zusammenhang mit Dürer zu nennen sind. Diese Reihe eröffnen 1497 und 1500 zwei Kolporture, die Dürers Druckgraphik nach dem Vorbild von Buchhändlern wie Anton Koberger und seinem europaweit gespannten Vertriebsnetz gewinnbringend verkauften⁶⁸. Dass diese Unternehmungen einige Risiken bargen, bezeugt Dürers Klage im Gedenkbuch von 1506/07 über Verluste durch Mitarbeiter, die ihre Entnahmen nicht oder nur zum Teil abgeliefert hatten⁶⁹. Solche in den Quellen als »Knechte« bezeichnete Kolporture im Dienste Dürers lassen sich von 1497 bis 1513 nachweisen. Von Mitarbeitern und Lehrlingen im eigentlichen Sinne können wir erst ab 1502 ausgehen, als Dürers Auftraggeber, Kurfürst Friedrich der Weise, einen Lehrknaben in die Werkstatt schickte und Dürer dafür mindestens 26 Gulden bezahlte⁷⁰. Der Lehrknaabe trat damit die übliche Ausbildung zum Künstler in einer Meisterwerkstatt an, wo in der Regel jeweils zwei Lehrlinge gegen Entrichtung eines Lehrgeldes über die Dauer von zwei bis sechs Jahren in die Grundlagen des Handwerks eingeführt wurden. Dürer hat über die entbehrungsreiche Zeit seiner eigenen Lehre bitter geklagt, und der Kupferstich zweier raufender Goldschmiedelehrlinge von Martin Schongauer mag die Rahmenbedingungen der Ausbildung illustrieren⁷¹.

1504 ist erstmals ein Mitarbeiter überliefert, der an einer Tafel mitgearbeitet hat, die der Nürnberger Ratsherr Hans Harsdörfer dem König von Böhmen und Ungarn schenkte. In Harsdörfers Rechnung heißt es, dass Albrecht Dürer und sein Diener die »hübsche illuminierte Tafel« gemacht haben, für die er 45 Gulden bezahlte⁷². Mitarbeiter Dürers sind auch im Kontext des Altarauftrags für Sebald Schreyer in Schwäbisch Gmünd im Frühjahr 1508 genannt: Der Meister erhielt seine »Mühe« und »versaumnus seiner knecht« – offenbar als Kompensation für den Ausfall seiner Mitarbeiter – sieben Gulden. Worin Dürers »Mühe« bestand, ist fraglich. Vielleicht fungierte er lediglich als Gutachter oder Vermittler, lieferte nach einhelliger Meinung der Forschung jedoch keinesfalls die Entwürfe für das altertümliche Werk⁷³.

Zum Schwäbisch Gmünder und dem nachfolgend errichteten Heller-Altar vgl. die Abb. im Beitrag Anja Grebes im vorliegenden Band.



Abb. 18 Albrecht Dürer: Frau mit Kind an einem Baumstumpf, Federzeichnung, 1502. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. W 186.



Abb. 19 Hans Schäußein: Kopie nach Dürer (vgl. Abb. 18), Federzeichnung, 1507. Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen, Inv. W. Schäußein 9.

Einer der am Schreyer-Retabel beteiligten Maler soll nach stilistischem Befund auch am Altar für Jakob Heller mitgewirkt haben⁷⁴. Einen ersten Hinweis auf die Beteiligung von Mitarbeitern an diesem ambitionierten Auftrag gibt Dürers Brief vom 19. März 1508, in dem er Heller mitteilt, dass er insbesondere die Mitteltafel eigenhändig malen und die Flügelaußen-seiten entwerfen wolle⁷⁵. Wieviele Mitarbeiter an der Ausführung beteiligt waren, verraten die schriftlichen Quellen jedoch nicht. Dürers Brief vom 12. Oktober 1509 besagt nur, dass er mit der Entlohnung zufrieden war, seine Frau sich über das Geschenk gefreut und Dürers jüngerer Bruder Hans sich für die zwei Gulden Trinkgeld bedankt habe⁷⁶.

Dieses jüngeren Bruders hatte sich Dürer 1502 nach dem Tod des Vaters angenommen, während der 1484 geborene, später als Goldschmiedemeister tätige Endres weggeschickt wurde, wie Dürer in der Familienchronik festhielt⁷⁷. Seine Absicht, den 15jährigen Hans 1505 auf die Reise nach Venedig mitzunehmen, da er ihm zu Nutze gewesen wäre und Italienisch hätte lernen können, sei am Widerstand der Mutter gescheitert, wie Dürer im Brief an Pirckheimer am 2. April 1506 mitteilte. Im selben Brief bat er seinen Freund, die Mutter zu bewegen, sie solle Hans in die Werkstatt Wolgemuts oder zu einem anderen geben, damit er etwas lerne und der Mutter nicht auf der Tasche liege, bis er selbst aus Venedig zurückkomme⁷⁸. Hans kehrte offenbar danach in die Werkstatt Dürers zurück und war dort bis gegen 1510 tätig. Wenn es sich bei dem 1511 in Mailand erwähnten »Bruder Dürers« tatsächlich um

Hans handelte, wie angenommen wird, dürfte dieser Nürnberg um 1510 verlassen haben⁷⁹. Dann schweigen die Quellen bis zum 9. Juni 1527, als Hans in Krakau das Amt eines Hofmalers von König Sigismund I. von Polen antrat.

Damit sind die schriftlichen Quellen über die Akteure in Dürers Werkstatt bis um 1510 bereits erschöpft. Es ist bemerkenswert, dass sich mit Ausnahme des Bruders keiner der Mitarbeiter identifizieren oder mit der Gruppe von Malern und Graphikern in Beziehung bringen lässt, die als »erste Schülergeneration« Dürers bezeichnet wird. Unter ihnen nennt der noch zu den Zeitgenossen zählende Johann Neudörfer 1547 in seinen Nachrichten zu Nürnberger Künstlern und Werkleuten allein Hans Springinklee, der bei Dürer gewohnt und von ihm »seine Kunst erlangt habe«⁸⁰. Springinklee ist bislang nur als Graphiker fassbar und war wohl an den Holzschnitten zur Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. von 1515 beteiligt; ein malerisches Werk konnte ihm nicht sicher zugeschrieben werden⁸¹.

Alle weiteren Schüler und Mitarbeiter der ersten Generation wurden erst im späten 17. Jahrhundert durch Joachim von Sandrart mit Dürer in Verbindung gebracht. So berichtet Sandrart, dass Hans Schäußelein die Zeichnungen Dürers so genau imitieren konnte, dass selbst die besten Kenner im Zweifel waren, um wessen Werke es sich handelte (*Abb. 18 und 19*)⁸². Diese Feststellung hat bis in die aktuelle Forschung, insbesondere mit Blick auf die kontroverse Beurteilung Schäußeleins als Zeichner und Glasmalerei-Entwerfer ihre Brisanz behalten⁸³. Auch wenn keinerlei zeitgenössische Schriftquellen Auskunft über das Verhältnis zu Dürer geben, bestätigen Schäußeleins Zeichnungen, dass er unmittelbaren Zugriff auf Dürers Werkstattfundus hatte. Außerdem wird er für den Urheber eines Risses zu einem Holzschnitt mit Christus vor Magdalena gehalten, der um 1504 entstanden ist und – wohl als Werkstattmarke – das Dürer-Monogramm trägt⁸⁴. Wichtigster Beleg für Schäußeleins Zusammenarbeit mit Dürer ist die Ausführung des Ober St. Veiter Al-

74

Vgl. etwa Fedja Anzelewsky: Albrecht Dürer. Das male-rische Werk. 2 Bde. Berlin 1991, Bd. 1, S. 224. – K. Löcher (Anm. 73), S. 458.

75

Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 65.

76

Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 73.

77

Dies geht aus Dürers Familien-chronik hervor; vgl. Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 31. Endres ist seit 1514 Goldschmiedemeister; im November 1518 zahlt ihm Albrecht den väterlich ererbten Besitzanteil am Haus »unter den vesten« aus und übernimmt damit alle Rechte

am Vaterhaus; Dürer. Schrift-licher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 232–233. Siehe auch oben, Anm. 20. – E. Rebel (Anm. 57), S. 252, schließt daraus, dass Endres das väter-liche Haus erhalten habe.

78

Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 49.

79

Zu Hans Dürer vgl. Dieter Koeplin: Neue Werke von Lukas Cranach und ein altes Bild von einer polnischen Schlacht – von Hans Krell? Basel 2003, S. 88–93. – Matthias Mende: Hans Dürer (1490–1534). Königlich polnischer Hofmaler. In: Fränkische Lebensbilder, Bd. 20, 2004, S. 42–44.

80

Neudörfer/Lochner (Anm. 1), S. 144.

81

Vgl. Josef Dettenthaler: Hans Springinklee als Maler. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 63, 1976, S. 145–182. – P. Strieder (Anm. 73), S. 152.

82

Sandrart/Klemm (Anm. 2), II. Teil, Künstler-Viten, S. 373.

83

Zuletzt Fritz Koreny: Albrecht Dürer oder Hans Schäußelein? Eine Neubewertung des »Benedikt-meisters«. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 56–57, 2002–2003, S. 144–161.

tars⁸⁵. Man nimmt an, dass der Auftrag an Dürer gegangen war, der wohl die Mitteltafel entworfen hat. Doch auch Schäußelein selbst war bereits am Entstehungsprozess beteiligt, wie seine Frankfurter Federzeichnung für den oberen Teil der Mitteltafel belegt⁸⁶. Mit guten Gründen ist folglich davon auszugehen, dass Schäußelein bis zu seiner Wanderschaft in Südtirol – sein Aufenthalt in Meran ist im November/Dezember 1507 bezeugt – in Dürers Werkstatt mitwirkte⁸⁷.

Schwieriger als die Einschätzung der Frankfurter Zeichnung Schäußeleins ist die Beurteilung der vier ebenfalls in Frankfurt aufbewahrten Helldunkelzeichnungen zu den Flügeln des Ober St. Veiter Altars (Abb. 20 a, b), die für das Verständnis der Dürer-Werkstatt eine zentrale Rolle spielen. Die bis in die jüngste Forschung vertretene Zuschreibung an Dürer steht und fällt mit der Beurteilung der »Grünen Passion«, die den Frankfurter Blättern stilistisch besonders nahe steht. Dürers Autorschaft ist immer wieder in Frage gestellt worden; endgültig konnte man die Serie bislang jedoch nicht abschreiben⁸⁸. Damit ist auch noch nicht das letzte Wort zu den Frankfurter Zeichnungen gesprochen, die neuerdings für Hans Baldung Grien in Anspruch genommen werden⁸⁹. Ob sich dadurch auch Baldung ins Spiel um den Ober St. Veiter Altar bringen lässt und ob ihm damit die Rolle der Betreuung des Auftrags während Dürers Reise nach Venedig zufällt, wird sich erst noch zeigen müssen. Der Entstehungsprozess des Ober St. Veiter Altars, der zum Schlüsselwerk für die Beurteilung der Dürer-Werkstatt wird, ist durch Quellen nicht belegt. Angesichts der filigranen Zuschreibungsfragen bewegen wir uns folglich auf sehr dünnem Eis.

84
Dieses Monogramm wurde lange als spätere Zutat bezeichnet. Wie der erhaltene Holzstock belegt, ist das Monogramm originaler Bestand. Es ist demnach nicht persönliche Signatur, sondern Werkstattmarke; vgl. M. Mende, Albrecht Dürer (Anm. 14), Kat. 28. – Christof Metzger: Hans Schäußelein als Maler. Berlin 2002, S. 33.
85
C. Metzger (Anm. 84), S. 98–103, 235–244.

86
Wendepunkte deutscher Zeichenkunst. Spätgotik und Renaissance im Stadel. Bearb. von Stephanie Buck. Ausst. Kat., Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.; Städtische Galerie, Frankfurt a. M. 2003, Kat. 39, S. 126–128.
87
C. Metzger (Anm. 84), S. 32–37, 91–116.
88
Zusammenfassend Heinz Widauer in: Albrecht Dürer. Ausst. Kat., Albertina, Wien. Ostfildern-Ruit 2003, S. 304–324, der sich für eine Zuschreibung ausspricht.
89
S. Buck (Anm. 87), Kat. 58–61, S. 166–171.

Als Parallelfall ist lediglich das Gedächtnisbild für Lorenz Tucher in der Nürnberger Sebalduskirche zu nennen, das Dürer 1511 entworfen hat. Die Ausführung übernahm Hans Süß von Kulmbach, der die Tafel 1513 vollendete und signierte. Kulmbach dürfte zu dieser Zeit jedoch bereits eine eigene Werkstatt nach dem Zuschnitt Wolgemuts geführt haben, nachdem er 1511 das Nürnberger Bürgerrecht erworben hatte⁹⁰. Es gibt keinerlei zeitgenössische Quellen, die von einer Tätigkeit Kulmbachs in der Dürer-Werkstatt sprechen. Neudörfer teilt lediglich mit, dass er ein Lehrlinge Jacopo de Barbaris gewesen sei⁹¹. Auf Barbari könnte demnach ein Blatt wie die männliche Proportionsstudie in Berlin (Abb. 21) zurückgehen, da in Dürers Werk unmittelbare Vergleichsbeispiele fehlen⁹². Ist man früher davon ausgegangen, dass Kulmbach bereits um 1500 in die Werkstatt Dürers eintrat, gelten heute die Jahre um 1504/05 beziehungsweise um 1507/08 als Zeitpunkt erster engerer Kontakte⁹³. Auf der Basis der frühestens ab 1508 mit Kulmbach in Verbindung zu bringenden Gemälde, die bis zur Begründung einer eigenen Werkstatt und der erstmaligen Signierung von Gemälden im Jahr 1511 entstanden sind, ist das Verhältnis zu Dürer schwer zu beurteilen⁹⁴. Es ist daher fraglich, welcher Quellenwert Sandrarts Mitteilung von 1675 zuzumessen ist, der zufolge Kulmbach »ein Discipel Albrecht

90
Zum Dürer-Entwurf des Gedächtnisbildes vgl. im vorliegenden Band den Beitrag »Meister nach Dürer« von Anja Grebe, Abb. 8. Zur Frage der Kulmbach-Werkstatt vgl. Alexander Löhr: Studien zu Hans Kulmbach als Maler. Würzburg 1995, S. 68–72.
91
Neudörfer/Lochner (Anm. 1), S. 134, zu Barbari ebenda, S. 130–131.
92
Zu dieser Zeichnung zuletzt M. Roth (Anm. 50), Kat. 49, S. 92–93. – Barbara Butts: The Drawings of Hans Süß von Kulmbach. In: Master Drawings, Bd. 44, 2006, S. 129, 160, Nr. A 4, die das Blatt als eines der wenigen Dokumente für Kulmbachs Tätigkeit unter dem Einfluss Barbaris wertet und um 1504/05 datiert.
93
Vgl. Barbara Rosalyn Butts: »Dürerschüler« Hans Süß

von Kulmbach. Ph. Diss., Harvard Univ., Cambridge, Mass. 1985. – B. R. Butts zusammenfassend in: Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein. Ausst. Kat., The J. Paul Getty Museum. Los Angeles 2000, S. 134. – Hartmut Scholz: Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit (= Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Studien, Bd. 1). Berlin 1991, S. 132–136. – P. Strieder (Anm. 73), S. 126. – Matthias Mende in: Amor als Topograph. 500 Jahre Amores des Conrad Celtis. Ein Manifest des deutschen Humanismus. Ausst. Kat., Bibliothek Otto Schäfer, Schweinfurt 2002, S. 30–31.
94
Einen Überblick über die Gemälde bis 1511 gibt P. Strieder (Anm. 73), S. 126–134, 250–258.

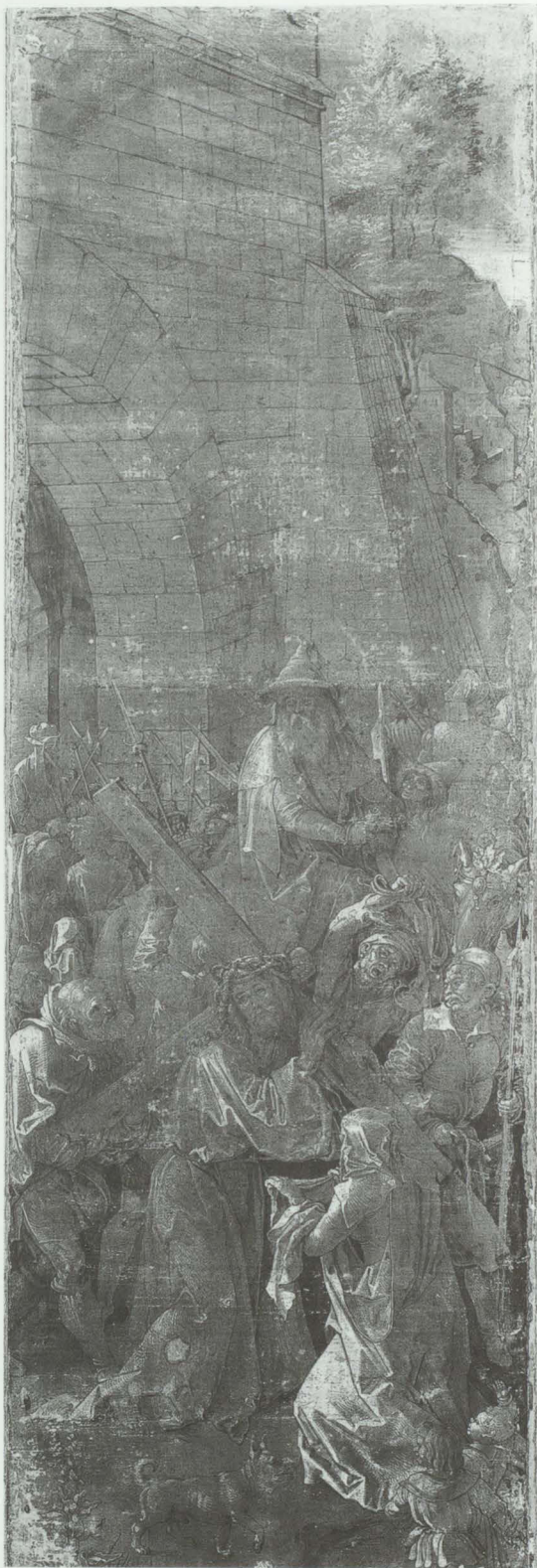


Abb. 20 a, b Albrecht Dürer oder Werkstatt (?): Helldunkelzeichnungen für die Flügel des Ober St. Veiter Altars mit der Kreuztragung Christi und dem hl. Rochus, weiß gehöhte Federzeichnungen auf grau grundiertem Papier, vor 1507. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Graphische Sammlung, Inv. 689, 691.

Dürers« gewesen und von seinem Lehrer »wegen wohl ergriffener Manier« sehr geliebt und gefördert worden sei⁹⁵. Die damals in seinem Besitz befindliche Berliner Entwurfszeichnung für das Tuchersche Gedächtnisbild diente Sandrart gleichsam als Beleg für das von ihm konstatierte freundschaftliche Verhältnis und die gemeinsame Arbeit von Lehrer und Schüler an einem Werk⁹⁶. Grundlage für die Konstruktion solcher persönlicher Beziehungen waren jedoch wohl weniger historische Belege als literarische Vorbilder, wie die 1550 erschienenen Künstlerviten Giorgio Vasaris mit ihren für die gesamte spätere Künstlerhistoriographie beispielhaften Lebensläufen und den von Lehrern zu Schülern gezogenen Entwicklungslinien.

Noch schwieriger zu definieren ist das Verhältnis von Dürer und Hans Baldung Grien, der als wichtigster und künstlerisch bedeutendster temporärer Mitarbeiter Dürers gilt. Als Beleg für ein besonders enges Verhältnis gilt die Haarlocke Dürers, die zwei Tage nach seinem Tod abgeschnitten und an den in Straßburg lebenden Baldung geschickt worden ist⁹⁷. Aus Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise geht außerdem hervor, dass er sowohl Blätter von Schüpflein auch als von Baldung verkauft oder verschenkt hat⁹⁸. Beides mag die große Wertschätzung für Baldung bezeugen, der einer gelehrten Familie entstammte und damit für Dürer auch intellektuell interessant gewesen sein dürfte.

Baldung hat sich in seinem Frühwerk intensiv mit Dürers Werken beschäftigt, im Unterschied zu Schüpflein dabei jedoch stärker eigene Akzente gesetzt. Dies gilt insbesondere für die wenigen Gemälde, die man mit Baldung bis um 1507 in Verbindung bringen kann. Sie dokumentieren die Auseinandersetzung, jedoch nicht die Zusammenarbeit mit Dürer, sieht man von den beiden Tafeln mit den hll. Katharina und Barbara

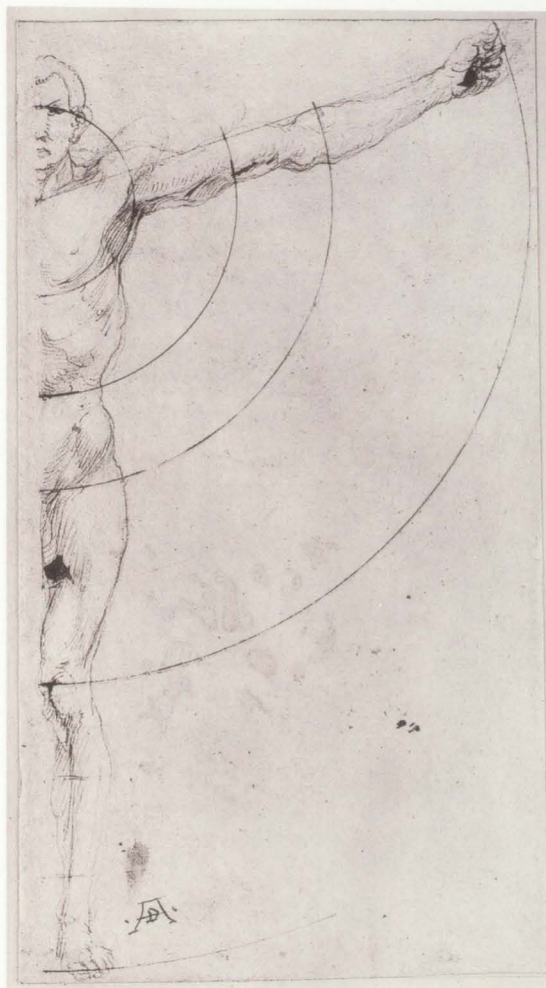


Abb. 21 Hans von Kulmbach: Männliche Proportionsstudie, Feder über Kobleivorzeichnung, um 1505–1510 (?). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 1276.

95

Sandrart/Klemm (Anm. 2), II. Teil, Künstler-Viten, IV. Kapitel, S. 232. Auch Hans Burgkmair müsse, »wie aus seinen Werken abzunehmen sei«, ein Lehrling Dürers gewesen sein, fährt Sandrart fort.

96

Zur Zeichnung vgl. Sandrart/Klemm (Anm. 2), II. Teil, Künstler-Viten, IV. Kapitel, S. 232. – Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers II. Berlin 1937, Nr. 508, S. 154–155. – Meister um Albrecht Dürer (Anm. 73), Nr. 404, S. 229.

97

Siehe oben, Anm. 36 sowie Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 251. – M. Mende, Albrecht Dürer

(Anm. 14), Kat. 119,

S. 428–429. – Lothar Schmitt: Dürers Locke. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 66, 2003, S. 261–272.

98

Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 165, 167, 175.

in der Stadtpfarrkirche Schwabach – den frühesten Gemälden Baldungs – ab, die bis heute auf zweifelhafter Grundlage immer wieder als Standflügel für den Paumgartner-Altar in Anspruch genommen werden⁹⁹. Auch in seinen Glasmalerei-Entwürfen, Baldungs wichtigstem Beitrag zur Nürnberger Kunst, ging er eigene Wege. Wie Hartmut Scholz, der sich nach Karl Adolf Knappe am intensivsten mit der dürerzeitlichen Glasmalerei in Nürnberg beschäftigt hat, deutlich macht, besitzt Baldungs »einzigartige feinmaschige Zeichenweise«

99

Gisela Goldberg, Bruno Heimberg u. Martin Schawe: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek. München 1998, S. 207f. Für die Zusammengehörigkeit

plädierte etwa Kurt Löcher in: Nürnberg 1330–1550. Kunst der Gotik und Renaissance. Ausst. Kat., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. München 1986, S. 368–370.



Abb. 22 Hans Baldung Grien (Entwurf und Ausführung?): Anbetung der Könige aus dem Löffelholzfenster, 1506. Nürnberg, St. Lorenz, Langhaus süd XIII, 2 e/f.

100

H. Scholz (Anm. 93), S. 84.

101

Dies wurde bereits von Friedrich Winkler: Rezension zu Meister um Albrecht Dürer (Anm. 73). In: Kunstchronik, Bd. 14, 1961, S. 267, vermutet, während Karl-Adolf Knappe in: Karl Oettinger u. Karl-Adolf Knappe: Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg, Nürnberg 1963, Anm. 285, eine eigenhändige Ausführung für unwahrscheinlich hält, dabei jedoch ausdrücklich einen »Rest

von Unsicherheit« zugesteht.

Nach H. Scholz (Anm. 93), S. 88f., ist die Möglichkeit einer eigenhändigen Ausführung nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen.

102
Zuletzt H. Scholz (Anm. 93), S. 310–317.

103
Es handelt sich dabei vor allem um den Flügel des Altars der Kirche in Beerbach aus der Wolgemut-Werkstatt, dessen enger Zusammenhang mit dem Baldungschen Glasgemälde der Darbringung im

weder in der zeichnerischen Eigenart der Entwürfe Dürers noch in den Werken der Hirsvogel-Werkstatt Voraussetzungen¹⁰⁰. Die vielfältigen Übereinstimmungen des Glasgemäldezyklus der ehemaligen Nürnberger Karmeliterkirche und des Löffelholz-Fensters in St. Lorenz (Abb. 22) mit eigenhändigen Werken Baldungs sprechen nicht nur für die Ausarbeitung der Entwürfe und Kartons durch Baldung, vielmehr legen Zeichenweise und gezielte Auswahl von Farbgläsern auch eine eigenhändige Ausführung der Glasgemälde nahe¹⁰¹. Hierfür hat man bislang einen anonymen Mitarbeiter in der Hirsvogel-Werkstatt verantwortlich gemacht, der Baldungs Entwürfe kongenial umsetzte, dessen Handschrift sich jedoch mit Baldungs Wegzug aus Nürnberg wieder verlor¹⁰². Geht man von einer Ausführung durch Baldung selbst aus, erübrigen sich die komplizierten Versuche, innerhalb der Hirsvogel-Werkstatt dafür einen nur temporär fassbaren Mitarbeiter bestimmen zu müssen. Befreit man sich außerdem von der Vorstellung, Baldung sei in Nürnberg ausschließlich in Dürers Atelier tätig gewesen, lassen sich auch die Anlehnungen seiner Glasmalerei-Entwürfe an Vorlagen aus der Werkstatt Wolgemuts erklären¹⁰³. Es wäre deshalb zu prüfen, ob Baldungs Austausch mit Dürer zwingend eine dauerhafte Tätigkeit in dessen Werkstatt voraussetzt, oder ob er zeitweise auch bei Wolgemut und in der Hirsvogel-Werkstatt gearbeitet haben könnte, bevor er 1506 den Auftrag zu den beiden Hallenser Altären erhielt und Nürnberg verließ.

Tempel aus dem Nürnberger Karmeliterkreuzgang (heute in Großgründlach) einige Rätsel aufgegeben hat; vgl. H. Scholz (Anm. 93), S. 310, Anm. 693, Abb. 103. 104
Vgl. etwa K. Oettinger/ K.-A. Knappe (Anm. 101), S. 19–20, bes. Anm. 88, die für die Leitung der Werkstatt Agnes verantwortlich machen wollten; eine Vermutung, die unter anderem auch Michail J. Liebmann: Dürer und seine Werkstatt. In: Albrecht Dürer. Zeit und Werk. Hrsg. von Ernst Ullmann, Günter Grau u. Rainer Behrends. Leipzig 1971, S. 14, und Matthias Mende in: Saur Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 30, München u.a. 2001, S. 297, teilen. Für eine Fortführung des Werkstattbetriebs

sprechen neben dem Ober St. Weiter Altar lediglich die Aufträge zu den Holzschnitt-Illustrationen für Ulrich Pinder. Dass diese zunächst an Dürer gegangen und auf Grund seiner Abwesenheit von seinen Mitarbeitern ausgeführt worden seien, ist nicht belegt. Diese Annahme stützt sich allein auf die Zuschreibung der Holzschnitte im »Beschlossen Gart« von 1505 an die Dürer-Werkstatt, wobei die vorgeschlagenen Meister von Schaufelein über den Benediktsmeister bis zu Baldung, Kulmbach und Wolf Traut reichen. Ähnliches gilt für das »Speculum Passionis« von 1507, für dessen blattgroße Holzschnitte Schaufelein verantwortlich zeichnete, während Baldung

Im Hinblick auf den bereits erwähnten Brief Dürers an Pirckheimer ist auch die vielfach vermutete führende Rolle Baldungs in Dürers Werkstatt während der Abwesenheit des Meisters kritisch zu hinterfragen¹⁰⁴: Warum ließ Dürer seinen Bruder Hans zu Wolgemut oder einem anderen Maler schicken, damit er etwas lerne und der Mutter nicht auf der Tasche liege, wenn mit Baldung, Kulmbach und Schäufolein leistungsfähige Maler in der eigenen Werkstatt tätig waren und den Betrieb während Dürers Abwesenheit in Venedig weiterführten?

Eine präzisere Beurteilung des Verhältnisses zwischen Dürer und Baldung setzt die sicherere Einschätzung von Werken wie der Berliner Federzeichnung mit einem Profilkopfvoraus, den Baldung in Nachahmung Dürers gezeichnet haben soll (Abb. 23 und 24): Das Blatt gilt als Beleg für die frühe Beeinflussung der Werkstattmitglieder durch Dürers Konstruktionsstudien und Skizzen idealer Proportionen und Physiognomien. Dürer selbst soll wegen der zu starken Abdunkelung des Ohrs als Korrektur das Wort »licht« auf das Berliner Blatt geschrieben haben¹⁰⁵. Die Zeichnung wäre damit ein Indiz für einen akademieähnlichen Lehrbetrieb und die persönliche Weitergabe von Erkenntnissen in Fragen der Konstruktion und Proportion von Figuren. Solange sich die Korrekturanweisung nicht eindeutig als handschriftliche Notiz Dürers bestimmen lässt, bleiben diese Überlegungen jedoch hypothetisch.

Als Bilanz der verschiedenen, hier sehr knapp zusammengefassten Belege bis gegen 1510 lassen sich zwei Gruppen von Mitarbeitern greifen, die in enger Beziehung zu Dürer standen: einerseits eine Gruppe archivalisch überlieferter, meist namenloser Mitarbeiter, andererseits eine Gruppe von Künstlern, deren Werk eine intensive Auseinandersetzung mit Dürer dokumentiert. Zwischen beiden Gruppen gibt es irritierenderweise keine Verbindungen. Die erste Gruppe legt einen traditionellen Werkstattbetrieb mit zwei bis drei Gesellen und einem Lehrknaben nahe. Erst durch die

lediglich mit drei und Kulmbach gar nur mit einem Holzschnitt beteiligt waren. Zum »Beschlossen Gart« vgl. Karl Heinz Schreyll: Hans Schäufolein. Das druckgraphische Werk. Nördlingen 1990, Kat. 2–238, S. 53–74. – Rainer Schoch, Matthias Mende u. Anna Scherbaum: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 3: Buchillustrationen. München 2004,

S. 526–527. Zum »Speculum Passionis« vgl. wiederum Schreyll (ebenda), Nr. 359–387, S. 82–88. – Jüngst Birgit Ulrike Münch: Cum Figuris Magistralibus: Das »Speculum Passionis« des Ulrich Pinder (Nürnberg 1507) im Rahmen der spätmittelalterlichen Erbauungsliteratur. Ein Passionstraktat mit Holzschnitten der Dürer-Werkstatt. In: Mitteilungen

zweite Gruppe wird Dürers Werkstatt zu jenem einzigartigen Lehrbetrieb, in dem drei Generationen begabter Künstler herangezogen wurden. Dass Dürer für diese Künstler eine Leitfigur gewesen sein muss, steht außer Frage. Ob der enge Austausch jedoch eine Ausbildung und Tätigkeit in Dürers Werkstatt selbst voraussetzt, ist im Hinblick auf die unsichere Quellenlage und mögliche alternative Erklärungsmodelle für jeden einzelnen der in Frage stehenden Maler und Graphiker kritisch zu prüfen. Dies gilt neben den erwähnten »Dürerschülern« auch für weitere Künstler der »ersten Generation« wie Martin Caldenbach in Frankfurt und Hans Leu in Zürich, die Dürer in seinen Briefen grüßen lässt und die wohl für kurze Zeit in Nürnberg tätig waren¹⁰⁶. Zu erwähnen ist schließlich auch Wolf Traut, der erst nach 1507 in engere Beziehung zu Dürer trat und vermutlich – wie bei den Holzschnitten zur Ehrenpforte Maximilians I. – nur projektgebunden mit Dürer zusammenarbeitete¹⁰⁷.

Ob Dürer alle diese Meister im Sinne seiner theoretischen Überlegungen im »Lehrbuch der Malerei« ausgebildet und in ihrer Eigenständigkeit bereits früh gefördert hat, ob er damit »der erste moderne Lehrer diesseits der Alpen und seine Werkstatt die Keimzelle einer Akademie« gewesen ist, bleibt weiterhin

des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 92, 2005, S. 1–91, bes. S. 24–32, mit stärkerer Betonung der Eigenständigkeit und der Loslösung der beteiligten Künstler von der Dürer-Werkstatt nicht zuletzt im Hinblick auf die Verwendung eigener Monogramme.

105
Zuletzt M. Roth (Anm. 50), Kat. 48. Zum Frankfurter Blatt vgl. S. Buck (Anm. 87), Kat. 23. Zu weiteren, mit der Dürer-Werkstatt in Verbindung gebrachten Proportionsstudien Walter L. Strauss: The Complete Drawings of Albrecht Dürer. Bd. 5: Human Proportions. New York 1974, Kat. 2655–2663.

106
Im Brief an Jakob Heller vom 26. August 1509 lässt Dürer Martin Caldenbach gen. Hess grüßen. Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 69, 73; im Brief an Felix Frey lässt er unter anderen auch Hans Leu grüßen, der die fünf mitgesandten

»stücklen« mit den anderen Genannten teilen soll. Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 1, S. 106–107. Zu Caldenbach vgl. Bodo Brinckmann und Stephan Kemperdick: Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550. Mainz 2005, S. 113–171. – S. Buck (Anm. 87), Kat. 38. Zu Hans Leu und seiner Auseinandersetzung mit Baldungs Glasmalereien ab 1510 zuletzt Painting on Light (Anm. 93), S. 130–133.

107
Zu Wolf Traut zuletzt Sabine Lata: Wolf Traut als Maler (= Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte, Bd. 63). Nürnberg 2005, bes. S. 79–90. Über den Lebenslauf Trauts ist nahezu nichts bekannt. Aktenkundig wird der Maler erstmals 1512, doch gibt keine der erhaltenen Quellen Auskunft über sein Verhältnis zu Dürer. Eine engere Beziehung zu Dürer setzt nach Lata erst für die Zeit nach der Rückkehr aus Venedig im Jahr 1507 ein.



Abb. 23 Albrecht Dürer: Männlicher Profilkopf, Federzeichnung, um 1503/05. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Graphische Sammlung, Inv. 5433.

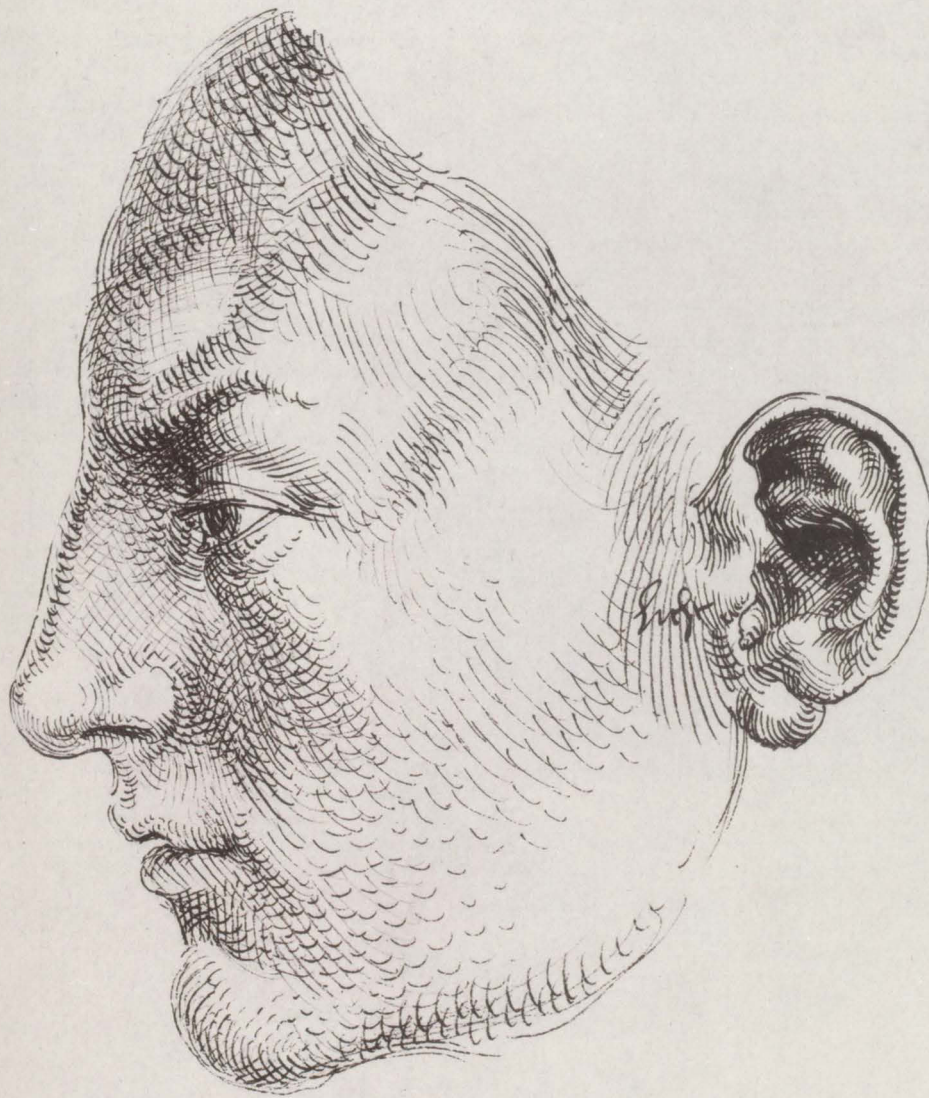


Abb. 24 Hans Baldung Grien: Männlicher Idealkopf, Federzeichnung, um 1505. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 45.

eine offene Frage, die vor vierzig Jahren bereits von Ludwig Grote im Ausstellungskatalog »Meister um Albrecht Dürer« aufgeworfen worden ist¹⁰⁸. Inwieweit hat die uns liebgewordene Vorstellung von Dürer als großem und engagiertem Lehrer und Förderer mehrerer Künstlergenerationen angesichts der wenigen und wenig aussagekräftigen Quellen Bestand? Lassen sich die postulierten Lehrer-Schüler-Verhältnisse durch Quellen und Werke belegen oder basieren sie letztlich auf Überlieferungen und Vorstellungen der Sandrart-Zeit und des damals bereits fest etablierten Akademiebetriebs? Blieben Dürers Studien und Experimente, sein Forscher- und Erkenntnisdrang individuelle Merkmale seiner Persönlichkeit oder hatten auch die Werkstattmitarbeiter Anteil daran? War Dürers Werkstatt bereits ein nach italienischem Vorbild organisierter, innovativer Lehrbetrieb, in dem die Schüler nicht nur nach Zeichnungen des Meisters, sondern auch nach gemeinsamen Modellen arbeiteten¹⁰⁹? Hatte sich Dürers Werkstatt in ihrer deutlich individuelleren Struktur von den spätmittelalterlichen Produktionsbedingungen emanzipiert, die bei Meistern wie Riemschneider und Cranach in rationalisiert homogenen und anonymen Großproduktionen gipfelten? Fragen über Fragen, die sich nicht schlüssig beantworten lassen, ohne die auf Informationen und Interpretationen unterschiedlichster Wertigkeit und Verbindlichkeit beruhenden Vorstellungen und Annahmen gewissenhaft zu überprüfen.

Für die Fragestellung dieses Beitrags ist einstweilen zusammenfassend festzuhalten, dass weder die Schriftquellen noch die Befunde und Funde in den Dürerhäu-

sern, weder die künstlerischen Werke und der Vergleich mit Gebräuchen in anderen Künstlerwerkstätten zu einem historisch gesicherten Verständnis der konkreten Arbeitsverhältnisse und -umstände in den Dürerhäusern beitragen. Damit bestätigen sich unsere eingangs aufgestellten, skeptisch relativierenden Vermutungen: Die Erkenntnisse der Bauforschung zum Dürer-Haus haben keinen Quellenwert für das Verständnis von Dürers Werk und seinen Arbeits- beziehungsweise Ausbildungsmethoden. Unser Wissen über Personen und Werke des Dürer-Kreises erlaubt lediglich Vermutungen zur Raumnutzung in den Dürerhäusern. Dieser ernüchternde historische Befund tut der Bedeutung des Dürer-Hauses als Erinnerungsstätte keinen Abbruch: Seine Einrichtung und Nutzung sagt jedoch mehr aus über den wechselnden Zeitgeschmack und die Projektionen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart als über die historischen Verhältnisse der Dürerzeit.

Von Daniel Hess stammen die Passagen zu den spätmittelalterlichen Bild- und Textquellen analoger Künstlerwerkstätten und zu den Akteuren in Dürers Werkstatt. Thomas Eser verfasste die vorangehenden Erläuterungen zu den Dürerhäusern und den hausarchäologischen Funden. Für Hinweise und Hilfe bei der Recherche zum neuzeitlichen Atelierbild und zur Entwicklung der Akademie danken wir Dr. Dagmar Hirschfelder und Jana Stolzenberger ganz herzlich.

Abbildungsnachweise: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Foto: Jörg P. Anders (18, 22, 25). – National Gallery of Scotland, Edinburgh (3). – Universitätsbibliothek Erlangen, Graphische Sammlung (20). – Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. (21, 24). – Hartmut Scholz, Freiburg (17). – Stadtarchiv Nürnberg (4). – Ashmolean Museum, Oxford (19). – Alle anderen: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



108

Meister um Albrecht Dürer (Anm. 73), S. 16. Zum Lehrbuch der Malerei vgl. Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 11), Bd. 2, S. 83ff. Zur Einschätzung von Dürers Werkstatt außerdem M. J. Liebmann (Anm. 104), S. 121–131.

109

Zum neuen Werkstattbegriff in der Renaissance vgl. C. S. Wood (Anm. 10), S. 36–72.