



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

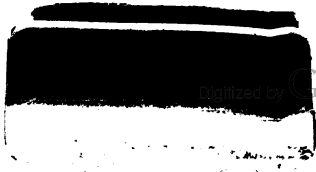
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

Stanford University Libraries

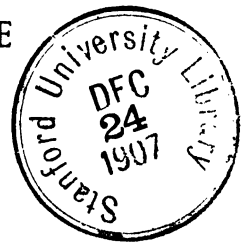


3 6105 128 613 259



AC899
H46B

DIE PRAKTISCHE BEDEUTUNG
DER
ORNAMENTSTICHE
FÜR DIE
DEUTSCHE FRÜHRENAISSANCE



LC

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
EINER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT ZU HEIDELBERG

VORGELEGT VON

ALBERT BRINCKMANN

~~STANFORD LIBRARIES~~

STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ
(HEITZ & MÜNDEL)
1907

~~3783~~

~~H46B~~

Unclassed Thesis

Vorliegende Dissertation erscheint gleichzeitig mit 25 Tafeln
versehen als Heft 90 der «*Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*»
im Verlage von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Straßburg
i. Els.



Die Anregung zu vorliegender Arbeit verdanke ich meinem Vater Prof. Dr. Justus Brinckmann, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Die Einzelstudien, aus denen sich schließlich die zusammenfassende Darstellung ergab, liegen zum Teil viele Jahre zurück; erst nach und nach fügte sich Beobachtung an Beobachtung. Was die hier aufgeführten Nachweise betrifft, so sind nur die Beziehungen Aldegroverscher Ornamentstiche zur Rheinischen Töpferkunst nicht vom Verfasser erstmalig bestimmt worden. In allen übrigen Fällen liegen ganz selbständige Beobachtungen zugrunde. Dieses sei betont, weil vielleicht der eine oder andere Nachweis schon bekannt gewesen sein mag. Wenn z. B. Ehrenberg in seiner «Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen» schreibt «unsere Kunsthandwerker waren abhängig geworden von den Ornamentzeichnern, an deren Arbeiten sie sich unmittelbar anlehnten, wie wir dieses beispielsweise an der Holztafelung im Kapitelsaal zu Münster, oder an dem Lettner des Hildesheimer Domes, oder an den Hallen des Stadtgottesackers zu Halle a. .S. sehen», so möchte ich ausdrücklich bemerken, daß solche Notizen mir bei meiner Arbeit nicht die Richtung oder die Vorlage gaben. Eigene Anschauung und ein Durchforschen des namentlich in den Werken der Denkmäler-Inventarisirten beschlossenen Abbildungsmaterials einerseits und eine gründliche Durcharbeitung der Ornamentstiche andererseits, brachten das geographisch so ausgedehnte Material zusammen.

Wenn ich auch glaube, die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance satzsam erwiesen

zu haben, so bin ich doch weit davon entfernt, die Fülle des Materials für ausgeschöpft zu halten. Sind mir doch selber noch während des Druckes neue Zusammenhänge klar geworden, von denen ich nur als den wichtigsten die Benutzung des Barthel Beham Stiches B. 54 (siehe Seite 42 meines Buches) am Innenportal des Tübinger Schlosses hier mitteilen möchte. Sollte meine Arbeit jedoch zum Weiterforschen auf dem eingeschlagenen Wege anregen, so ist einer der Zwecke dieses Buches erfüllt.

Es ist mir nicht möglich alle namentlich aufzuführen, die mir mit Ratschlägen beistanden, mir Auskunft gaben oder die Beschaffung der Abbildungen ermöglichten, ihnen allen sei hiermit verbindlichster Dank ausgesprochen.

INHALTSANGABE.

Vorwort.

Das Wesen der Ornamentstiche. S. 1. — Urheberrecht. S. 1/2. — Bisherige Forschung auf diesem Gebiete. S. 2/3. — Begrenzung des Themas. S. 3.

Einleitung.

Neubelebung der Gotik. S. 5. — Eingreifen der Künstler durch Vorlagen. S. 6. — Allgemeine Benutzung der Stiche des 15. Jahrhunderts. S. 6. — Gotische Ornamentstiche. S. 7. — Die Renaissance-Mode und das Vorlagen-Bedürfnis. S. 8. — Sonderstellung der Ornamentstiche. S. 8/9.

Italienische Ornamentstiche.

Zoan Andrea: Seine Pilasterfüllungen. S. 10. — Ihre Wirkung auf die deutschen Ornamentstecher. S. 11. — Seine übrigen Stiche. S. 12. — Die Chorschranken in Chartres. S. 13.

Nicoletto da Modena: Seine Ornamentblätter. S. 14. — Beziehung zum deutschen Ornamentstich. S. 15. — Die Wappenreliefs in der Fuggerkapelle zu Augsburg. S. 15 ff. — Der Entwerfer der Wappenreliefs. S. 17. — Der Bildhauer der Wappenreliefs. S. 18. — Der Fassadenschmuck der Universität in Salamanca. S. 20.

Agostino Veneziano: Seine Stiche und deren Wirkung diesseits der Alpen. S. 20/21. — Die Chorstühle im Münster zu Bern. S. 22 ff. — Venezianos Stich B. 559 als Vorlage in Bern. S. 23. — Peter Flötners vermeintlicher Anteil am Gestühl. S. 26. — Chorgestühl in S. Eustachio bei Campodigiove. S. 27. — Die Neue Residenz in Landshut. S. 28. — Der italienische Saal der Neuen Residenz. S. 29. — Das Portal des Piastenschlosses in Brieg. S. 30 ff.

Der Meister mit dem Würfel: S. 32.

Enea Vico: S. 32. — Das antike Element und die Bedürfnisse der deutschen Renaissance. S. 33.

Deutsche Ornamentstiche.

Die landschaftlichen Zentren und deren Hauptvertreter. S. 34.

Die Gebrüder Hopfer: S. 35. — Peter Flötner und die Hopfer. S. 36.

Die Gebrüder Beham: Die Benutzung ihrer figürlichen Blätter. S. 38. — Ihre Ornamentstiche und deren Nachsteher. S. 39. — Terracotta-relief an einem Hause in Lüneburg. S. 40. — Kacheln an einem Ofen auf der Burg Trausnitz. S. 40. — Spielbrett im Bayr. National-Museum zu München. S. 41. — Cleopatra-Relief im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. S. 42.

Georg Pencz: S. 42.

Der Monogrammist J. B.: Der Bandwirkerrahmen im Berliner Kunstgewerbe-Museum. S. 43. — Seine Ornamentstiche. S. 43. — Terracottareliefs an einem Hause in Rostock. S. 44.

Peter Flötner: S. 44.

Augustin Hirschvogel: S. 45.

Der sog. Meister mit den Pferdeköpfen: Seine Stiche. S. 45. — Seine Beziehungen zu Aldegrever. S. 46. — Die Rathaustreppe in Görlitz. S. 46. — Die Schnitzerei eines niederdeutschen Schrankes von 1590. S. 48.

Heinrich Aldegrever: Die Datierung seiner Ornamentstiche. S. 50. — Seine Kopisten. S. 51. — Seine Goldschmiedeentwürfe. S. 51. — Die Scheide eines Jagdschwertes im Cassler Museum. S. 52. — Silberne Scheidenbeschläge an Schwertern des Histor. Museums in Dresden. S. 52/53. — Das Preußische Kronschild. S. 54. — Die Silberbibliothek in Königsberg. S. 54/55. — Das Fruwirter Petschaft im British Museum. S. 55. — Schnitzereien an profanen Möbeln. S. 57. — Die Schnitzereien im Kapitelsaal zu Münster: Schnitzer und Gesamtanlage. S. 58/59.; die Entlehnungen nach Aldegrever. S. 60.; Gang der Arbeit. S. 61.; Detailbetrachtungen. S. 62/64. — Weitere Schnitzwerke in Münster und Paderborn. S. 65. — Das Gestühl in der Pfarrkirche zu Kiedrich. S. 65/66. — Der Lettner und die Kanzel im Dom zu Hildesheim. S. 66/67. — Die Bautätigkeit Kardinal Albrechts von Brandenburg in Halle. S. 67. — Der Hallenser Stadtbaumeister Nickel Hofman. S. 67. — Das Haus Brüderstraße 6, ein Hofmansches Frühwerk. S. 68. — Die Emporen der Marktkirche in Halle. S. 69. — Die Friedhofsanlage auf dem Martinsberge in Halle: Bauanfang. S. 70.; die Teile der Hofmanschen Leitung. S. 71/72.; die weiteren Bauperioden. S. 72/73.; die letzten Bogen und der Meister des Wagegebäudes. S. 74/75. — Hofmans übrige Tätigkeit. S. 75. — Die Renaissance in Schlesien. S. 76. — Das Epitaph des N. Schebitzki in Breslau. S. 76. — Das Doppelgrab des Herzogs von Münsterberg-Oels in Oels. S. 77. — Gedruckte Intarsia. S. 78. — Portal am Schlosse in Tübingen. S. 79. — Das Epitaph des Wolfgang Peißer d. J. in Ingolstadt. S. 79. — Das Spital in

Rothenburg o/T. S. 80. — Die Sandsteinornamente im Diakonissenzimmer des Spitals und ihr Schöpfer. S. 81. — Aldegrevers Einfluß auf die Kleinkünste. S. 81/82. — Beingravierungen an Waffen. S. 82. — Rheinisches Steinzeug. S. 82/83. — Süddeutsche Ofenkacheln. S. 83.

Die kleinen Westfälischen Ornamentstecher: S. 84.

Jacob Binck: Fremde Einflüsse in seinen Ornamentstichen. S. 85. — Das Geburtszimmer in Königsberg. S. 85.

Niederländische Ornamentstiche.

Lukas von Leyden: Seine wenigen Ornamentstiche und deren Einfluß. S. 86/87.

Der Meister S. und der Monogr. W. J.: Ihre Vorliebe für Dolchscheiden. S. 87.

Allaert Claesz: Seine Unselbständigkeit. S. 88. — Beziehung zum Kölner Steinzeug. S. 88.

Der Monogrammist G. J.: Das Italienische in seinen Blättern. S. 89. — Intarsia-Tür in der Neuen Residenz zu Landshut. S. 89/90. — Das eiserne Doppelgrab des Severin Boner in Krakau. S. 90/91.

Schluß.

Die bisherige einseitige Beurteilung der Ornamentstiche. S. 92. — Wichtigkeit der Ornamentstiche für die dekorative Architektur. S. 92. — Kein sklavisches Kopieren. S. 93. — Zeitliche und örtliche Wirkung der italienischen Stiche. S. 94. — Die allgemeine zeitliche Aufeinanderfolge von Stich und Benutzung. S. 95. — Die örtliche Ungebundenheit der Stiche. S. 95. — Aldegrevers Bedeutung. S. 96.

VORWORT.

Wie diese vorliegende Arbeit einer praktischen Tätigkeit an Museen ihre Entstehung verdankt, möchte sie auch ihre Ergebnisse wiederum der Praxis zugute kommen lassen. Sie möchte dazu beitragen, daß man den Ornamentstichen überhaupt, nicht nur denen der Renaissancezeit, von neuem Aufmerksamkeit schenkt und das in ihnen enthaltene Material wieder in die lebendigen Beziehungen zurückversetzt, die einst in Wirklichkeit bestanden haben.

Das Wesen und die Bedeutung der Ornamentstiche ist allerdings niemals verkannt worden. Nicht nur die Kupferstichkabinette haben sie als Glieder in der Entwicklungsreihe der graphischen Künste gesammelt, sondern es sind vor allem die Kunstgewerbemuseen gewesen, die Ornamentstiche ihren Sammlungen zu bildlicher Ergänzung wie zu vorbildlicher Anschauung eingefügt haben. Ornamentstiche sind eben Vorbildermaterial schlechthin, nichts anderes. Man muß sie streng scheiden von allen anderen Erzeugnissen der graphischen Künste, die seit dem ersten Aufkommen der Vervielfältigung durch Holzstock oder Kupferplatte sich ebenfalls als nicht minder bequeme und beliebte Mittel zu meist unfreiwilliger Uebertragung künstlerischer Ideen erwiesen haben.

Diese bekannten Erscheinungen würden heute zu einem gewissen Teile als Vergehen am Urheberrecht angesehen werden, brachten jedoch damals aus den Anschauungen und den Arbeitsverhältnissen der Zeit heraus keinerlei Makel mit sich. Wir können nähere Erörterungen an dieser Stelle durch den Hinweis auf einen Aufsatz von W. v. Seidlitz ersetzen, der an einer für den Kunsthistoriker schwer auffindbaren Stelle niedergelegt ist. Er steht in der «Festgabe für den XVII. internationalen literarischen und künstlerischen Kongreß, Dresden 1895» unter dem Titel «Künstlerisches zur Urheberfrage».¹ Unter Anführung von Beispielen sind hier außer Wechselbeziehungen von Malern zu Malern, von Stechern zu Stechern eben Abhängigkeiten der Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker von den Erzeugnissen der Graphik zusammengestellt, wobei natürlich die Ornamentstiche, da sie absichtlich Vorbilder sein wollen, unberücksichtigt blieben. Es ist ferner in diesem Zusammenhange² schon mit Recht darauf hingewiesen worden, «daß nicht nur die eigentlichen Ornamentstiche, sondern auch viele der figürlichen Stiche als Vorlagen für die Industrie, oder doch in Erwartung eines reichlichen Absatzes in Werkstätten gemacht worden sind», was jeder, der in lebendiger Fühlung mit den kunstgewerblichen Erzeugnissen früherer Zeiten steht, aus eigener Beobachtung bestätigen muß.

Jeder Fund nach dieser Richtung, so interessant er im Einzelfalle sein kann, besagt aber an sich nichts Neues, und so dürfte auch ein Zusammentragen dessen, was sich bisher an Benutzungen graphischer Vorbilder hat nachweisen lassen, überraschende Resultate nicht ergeben.

Wertvoller gestaltet sich die Aufgabe, wenn man von den zahllosen figürlichen Entlehnungen absieht, sich nur an die ornamentalen Gebilde hält und einmal den Einflüssen der Ornamentstiche selbst nachgeht.

Wunderbarerweise versagt hier die Forschung mit ganz geringen Ausnahmen. Und wo eben noch in etwas gering-

¹ Festgabe . . . Herausgegeben mit Unterstützung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern vom Arbeitsausschuß, Berlin 1895, S. 1—17.

² Festgabe, S. 15, nach einer brieflichen Mitteilung des Dr. O. v. Falke zitiert.

schätzigem Tone davon die Rede sein konnte, daß es sich auf manchen Gebieten des Kunsthandwerks eher verlohne, die wirklich originalen Leistungen, anstatt die Entlehnungen aufzuzählen, treten plötzlich allgemeine Angaben auf, wie «Ornamente im Stile der Kleinmeister», «Aldegreversches Blattwerk», «Frieze im Stile des Solis», «Verzierungen in der Art des de Bry». Man sollte sich wahrlich nicht bei diesen Sammelbegriffen und bei dem Bewußtsein beruhigen, daß — analog den figürlichen Vorbildern — die reinen Ornamentstiche auch wirklich benutzt sind. Sondern, will man die Entwicklung unserer neuzeitigen Stilformen recht ergründen, muß man der praktischen Mitwirkung der Ornamentstiche nachzuspüren versuchen, als einem der den Stil bildenden Faktoren und nicht eben dem unbedeutendsten.

Wo die nachfolgenden Untersuchungen den ersten systematischen Anfang nach dieser Richtung bedeuten, wird es begreiflich erscheinen, daß zunächst nur ein bescheidenes Gebiet aus dem gewaltigen Reiche des Ornamentstiches in Angriff genommen werden konnte.

Neben einem ganz persönlichen Interesse an allem, was mit deutscher Renaissancekunst zusammenhängt, war es nur natürlich, da die Untersuchungen einsetzen zu lassen, wo zuerst der Ornamentstich wirklich seine praktische, Stil bildende und fördernde Aufgabe antritt. Die Grenze nach oben sollte sich allerdings ursprünglich weiter erstrecken. Es stellte sich aber als unmöglich heraus, die Arbeit, sollte sie nicht den Eindruck des zufällig Zusammengebrachten machen, über die Ornamentformen der Frührenaissance weiter hinaus zu führen, da die Sichtung des Ornamentstichbestandes der späteren Zeit noch nicht über die Ansätze hinaus ist¹ und zugleich die ornamentale Produktion beständig an Umfang zunimmt.

Lichtwarks grundlegendes Buch über den Ornamentstich der deutschen Frührenaissance² war dem Verfasser dieser Arbeit

¹ Die Arbeit von Max Deri «Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik» (Berlin 1906) beschäftigt sich mit gründlichen formalen Entwicklungsstudien, läßt aber um so stärker die Forderung einer klaren Sichtung des Stichmaterials hervortreten.

² «Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance nach seinem sachlichen Inhalt», von Alfred Lichtwark, Berlin 1888.

eine unschätzbare Hilfe. Hier sind in so mustergültiger Weise «die Landmarken abgesteckt» worden, daß es nur natürlich war, sich denselben aufs engste anzuschließen. Dieses geschah um so lieber, weil sich bei unseren Untersuchungen ergeben wird, daß die praktische Anwendung der Ornamentstiche eine viel zu lebendige war, als daß sie sich leichthin in zeitliche und örtliche Grenzen festlegen ließe.

EINLEITUNG.

Eine Untersuchung über die Bedeutung der Ornamentstiche für die Ausbreitung der Renaissanceformen würde ihres Fundamentes entbehren, wollte man wortlos an der Tatsache vorübergehen, daß bereits das 15. Jahrhundert Ornamentstiche kennt. Gotische Ornamentstiche aber als eine bloße Nebenerscheinung der eben erfundenen Kupferstichkunst ansehen zu wollen, hieße die Bedeutung des Ornamentstiches überhaupt verkennen. Vielmehr war es die Entwicklung des Kunsthandwerks, die im Laufe des 15. Jahrhunderts von selber zu ornamentalen Vorlagen drängte.

Die Wirkung der aus architektonischen Elementen sich zusammensetzenden Formensprache der Gotik war trotz eines Einschlags naturalistischer Pflanzenmotive auf die Dauer eine stark erkältende gewesen. Der Handwerker schuf zwar mit technisch wohlgeübten Händen, erfand auch hier und da neuartige, sich aus seiner Spezialtechnik ergebende Formbildungen; im allgemeinen bewegte sich aber seine Phantasie in engen Grenzen und hinterließ keine großen Spuren individueller Leistungen.

Da setzen auf einmal im 15. Jahrhundert neue, frische Triebe ein. Alles belebt sich wie in froher Künstlerlaune, als gelte es zu zeigen, daß den alten Formen noch für lange Zeit Kraft innewohne. Distelranken und Astgehäuse geben das Leitmotiv ab, dazwischen sprießen Pflanzen aller Art, klettern Tiergestalten und Menschen.¹ Es ist der Künstler, der jetzt ein-

¹ Gegenüber so treffenden Worten, wie wir sie bei Thode, «Die deutsche bildende Kunst» (Meyers Volksbücher Nr. 1283/84), S. 32/33 lesen, und bei dem, was Wölfflin in seinem Buch über «Die Kunst Albrecht

greift und die Grenzen zünftiger Gebundenheit und Engherzigkeit sprengt.¹ Kein Wunder also, wenn nun der Handwerksmeister, der bisher mit einem auf Technik und Tradition beruhenden Formenschatz auskam, willig zu Vorlagen greift,² wie sie nur zeichnerisch geschulte Kräfte geben konnten. Lichtwark nennt daher mit Recht den Ornamentstich «ein Ergebnis der Lostrennung des Künstlers vom Handwerker».³ Bedenkt man nun, daß außer bei den Malern am ehesten unter den Goldschmieden zeichnerisch Begabte zu finden waren, und hält man damit die Tatsache zusammen, daß gerade in den Händen der Goldschmiede und Maler die Ausübung der neuen StICKKUNST lag, so wird das erstaunlich rasche Ineinandergreifen der erfindenden und verarbeitenden Kräfte wohl begreiflich.

Dem scharfen Auge von Lehrs verdanken wir in erster Linie die zahlreichen, sich auf Malerei, Buchillustration und das ganze Gebiet des Kunsthandwerks erstreckenden Nachweise von Entlehnungen aus den frühen Stichen,⁴ so daß, unter Beobachtung des Stichformates und der Zusammenstellung zu Folgen, der Schluß gezogen werden konnte, daß schon die Stecher des 15. Jahrhunderts ihre Blätter nicht immer selbstlos und als reine Kunstwerke hinausgehen ließen.

Man wird sich nicht allzusehr enttäuscht fühlen dürfen, wenn man bisher keinen Benutzungsnachweis für einen reinen Ornamentstich der Gotik hat liefern können. Die Beziehungen haben oft genug den Charakter ornamentaler Verwendung angenommen,

Dürers» (München 1905) S. 222/223 in seiner plastischen Sprache gibt, können wir uns mit dieser allgemeinen Feststellung begnügen. Etwas ausführlicher ist diese Erscheinung spätgotischen Auflebens behandelt bei Schneeli: «Die Renaissance in der Schweiz» (München 1896) S. 54 ff., ganz ausführlich bei Deri: «Das Rollwerk», a. a. O., S. 14 ff.

¹ Natürlich spielen außerdem Faktoren wie die Bedürfnisse einer erstarkten bürgerlichen Kunst oder die sozial-wirtschaftlichen Aenderungen innerhalb des Zunftwesens hinein.

² Der Verfasser verkennt selbstverständlich nicht, daß schon in früheren Zeiten bei bedeutenderen Aufträgen außerhalb des Gewerks stehende Künstler um Visierungen angegangen sein können.

³ Lichtwark, a. a. O., S. 4.

⁴ In seinen zahlreichen Aufsätzen über die Stecher des 15. Jahrh. hat Lehrs nach Möglichkeit derartige Abhängigkeitsnachweise angeführt. S. u. a. besonders: Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen, Bd. XVIII, S. 46 ff. und Zeitschr. für christliche Kunst, 1894, S. 235 ff.

wie hier einige herausgegriffene Beispiele erläutern mögen. Ein Blatt von stark ornamentaler Bedeutung wie die Wurzel Jesse des Israel von Meckenem (B. 202)¹ mußte sich eine plastische Uebersetzung in Holz gefallen lassen; einer rein figürlichen Komposition wie der Taufe Christi Schongauers (B. 8)² entnahm ein Goldschmied Einzelheiten als seien es herauszulösende und versetzbare Ornamentdetails. Andererseits vermochte ein in Ton arbeitender Kunsthandwerker sich seine Anbetung der Hirten aus drei Stichen des Meisters E. S. (B. 11, B. 12, B. 13) zusammenzustellen, während die ornamentalen Motive der verschiedensten Spielkarten sich zu dem Schmucke eines Ledereinbandes zu vereinigen vermochten.

Ueber den Umfang und Inhalt der gotischen Ornamentstiche muß ich auf die Darstellung Lichtwarks³ verweisen. Eine wichtige Ergänzung bildet dann noch der Aufsatz von Lehrs: «Ueber gestochene Vorlagen für gotisches Kirchengesamtheit.»⁴ Und wenn auch die Frage nicht einwandfrei gelöst ist, inwieweit Blätter wie Schongauers Rauchfaß (B. 101) als gestochene Werkzeichnung eines ausgeführten Stückes oder als allgemein gültiger, nichts als Vorlage sein wollender Künstlerentwurf anzusehen ist, so bleibt das Wertvolle und Neue aller dieser Stiche begründet in dem «wesentlich künstlerischen Inhalt», dem «alles fehlt, was innerhalb der handwerklichen Tradition erfunden werden konnte.»⁵

Fanden somit die neuen Kunstanschauungen und Arbeitsverhältnisse der Spätgotik innerhalb Deutschlands ihren Ausdruck im Ornamentstich, welche Rolle mußte da demselben Ausdrucksmittel bei dem plötzlichen Auftreten fremder Formen zufallen? Und diese neue Formensprache bestand überdies aus wesentlich dekorativen Elementen, wie die Spätgotik selbst. «Was die Phantasie fesselte, war nicht der architektonische Organismus der italienischen Bauten und Denkmäler, sondern

¹ Nachweis von Direktor Brinckmann, Hamburg.

² Wie die zwei folgenden Beispiele auf den Nachweisen von Lehrs beruhend.

³ Lichtwark, a. a. O., S. 10 ff.

⁴ Zeitschrift für christliche Kunst, 1898, S. 65 ff. — Siehe auch das Buch desselben Verfassers über den Meister W. ♠. (Dresden 1895).

⁵ Lichtwark, a. a. O., S. 11.

das zierliche, reich belebte Ornament derselben, so wie es in der norditalienischen Zierkunst entgegentrat.¹

Zwingende Notwendigkeit zu einer Stilwandlung lag nicht vor, redete doch in Deutschland zur Zeit die Spätgotik eine recht nationale Sprache. Das Wort «Mode» ist daher in diesem Zusammenhange wohl am Platze.² Für Bauwerke, Möbel und Geräte waren die gotischen Konstruktionen noch auf längere Zeit das Maßgebende und der neue Renaissancestil hatte sich dabei auf die dekorativen Zutaten zu beschränken. Es ist klar, daß nun erst recht ein Bedürfnis nach Vorlagen, wie sie bereits die Spätgotik gezeitigt hatte, eintreten mußte.

In den Architekturgründen der Bilder, auf Buchtiteln, an der Einfassung von Epitaphien und Portalen, hier und da an Möbeln und Geräten treten die ersten Anzeichen der Renaissance auf; alles mehr zufällig, jedenfalls ganz sporadisch und als Schmuck an sekundären Stellen.³ In dem einem Falle lag vielleicht eine eigene, auf einer Italienwanderung angefertigte Skizze, in dem anderen Falle der Buchtitel eines italienischen Druckes zugrunde; auch ein in Phantasiegebilde umgesetztes Vonhörensagen oder aus Büchern geschöpfte Theorie mag gelegentlich Urheber gewesen sein. Ferner ist nicht zu vergessen, jedes neue Werk diesseits der Alpen, welches neue Motive verarbeitet hatte, mußte wiederum durch bloße Existenz vorbildlich wirken. So wuchs der Strom der Motive aus vielen, z. T. unscheinbaren Quellen unaufhörlich an. Die allerwichtigste Pionierarbeit leisteten aber unzweifelhaft die Verleger und Drucker im Verein mit den Formschneidern und Malern; die Namen Dürer, Holbein und Burgkmair sprechen genug für sich. Es braucht daher nicht Wunder zu nehmen, wenn, wie Lichtwark konstatiert hat,⁴ im Ornamentstich selbst beim ersten Eindringen der Renaissance eine Stockung zu verzeichnen ist. Allzu wenige hatten aus der Urquelle geschöpft, und gerade die Kreise, welche dann deutscher-

¹ Thode, a. a. O., S. 33.

² So Schneeli, a. a. O., S. 26, und Wölfflin, a. a. O., S. 224.

³ Lübke hat in seiner «Geschichte der Renaissance in Deutschland» S. 173 f. (II. Auflage) die ersten Spuren auf dem Gebiete der Architektur chronologisch zusammenzustellen versucht.

⁴ Lichtwark, a. a. O., S. 12.

seits die Ornamentstichproduktion aufgriffen, waren zum größten Teile erst durch zweite und dritte Hände auf die neuen Formen gekommen. Um so leichter vermochte dann aber das frei erfundene Renaissance-Ornament von einer bestimmten Technik sich zu lösen und in schrankenlosester Benutzung seinen Siegeszug fortzusetzen.

Obwohl demnach Ornamentstiche bei der Ausbreitung der Renaissanceformen in Deutschland weder die alleinige, noch die erste, auch nicht einmal die wichtigste Rolle gespielt haben, verdienen sie doch eine für sich abgesonderte Untersuchung ihrer Mittlerstelle. Sie bieten einen Vorzug in der Klarheit, mit der sie den Namen ihres Schöpfers und das Datum ihrer Entstehung für die angewandte Renaissanceform zur Verfügung stellen. Es wird sich zeigen, wie wichtig Ornamentstiche für Kunstwerke bei Untersuchungen nach dem Künstler oder bei Fragen der Datierung sein können, wie sie ein Rüstzeug bilden für jeden, der Ornamentformen, sei es in der Architektur oder im Kunsthandwerk, zu bestimmen hat. Doch es sei den Resultaten nicht vorgegriffen.

Unsere Ausführungen beziehen in den Kreis der in Deutschland wirksamen Ornamentstiche natürlich die des Auslandes ein. Was Italien bietet, füllt willkommen jenen Zeitraum aus, währenddem die deutschen Ornamentstiche die bereits erwähnte Stockung aufweisen. Die niederländischen Ornamentstiche hat schon Lichtwark wegen ihrer innigen Verbindung mit Deutschland bei seinen Untersuchungen über den deutschen Ornamentstich mitbehandeln müssen. Französischer Einfluß kommt bei der Grenze, die wir uns, wie im Vorwort auseinandergesetzt, zeitlich gesteckt haben, nicht in Betracht.

ITALIENISCHE ORNAMENTSTICHE.

Was von Italien aus an Ornamentstichen über die Alpen gelangen konnte, war nur wenig; lagen doch in Italien selbst keine direkten Bedürfnisse für den Ornamentstich vor. Die größten Künstler bewältigten dort die großen dekorativen Aufgaben der Malerei und Skulptur, beteiligten sich daneben in hervorragender Weise am Kunsthandwerk und vermittelten so den italisch-antiken Formenschatz in die weitesten Kreise. In jedem italienischen Handwerker steckte überdies ein viel stärkeres, vom Bewußtsein des Individuums getragenes Künstlertum, als es zu gleicher Zeit im Norden möglich war. Und schließlich, die Stärke der Quattrocentokunst lag doch nicht auf ornamentalem Gebiet. Kein Wunder also, wenn uns erste Versuche und Ansätze für den italienischen Ornamentstich fehlen, obwohl in uns erhaltenen Zeichnungen von Künstlerhand ein reicher Ornamentschatz beschlossen liegt. Auf der anderen Seite wirkt ebenfalls nicht überraschend, daß gerade aus Oberitalien mit seiner ausgeprägten Vorliebe für reiche Ornamentik die ersten italienischen Ornamentstiche stammen.¹

Gleich am Anfang stehen nach Format, Ausführung und Inhalt so ungewöhnliche Blätter wie die bekannten zwölf Pilafterfüllungen des Mantuaners Zoan Andrea (B. 21—32).²

¹ Bei der geringen Sichtung, die bisher der italienische Ornamentstich der Frühzeit erfahren hat, konnten nur die Hauptmeister mit ihren charakteristischsten Blättern in die Untersuchung einbezogen werden.

² Abgeb. in *L'Arte*, Bd. VI (1903) Anhang S. 14, 15, 16, 18. — Sechs Füllungen abgeb. Wessely, *Das Ornament und die Kunstindustrie* (Berlin 1877), Blatt 34 und 35 (Bartsch 24, 25, 27—30). — Vollständige Folgen

Ihre Erfindung wird zwar neuerdings dem Stecher und Miniator Fra Antonia da Monza von Mailand zugeschrieben, doch kann darauf in diesem Zusammenhange nicht näher eingegangen werden.¹ Zoan Andrea hat jedenfalls das Verdienst, diese herrlichen Ornamentblätter, und wäre es auch nur als geschäftiger Verleger, verbreitet zu haben, was sicher noch in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts geschah. So konnte ein Pilaster dieser Serie bereits beim Umbau des Domes von Como an der inneren Tür vom rechten Querschiff als Dekorationsschmuck verwendet werden.² Datiert ist nur ein nicht zur Zwölfer-Serie gehöriger Ornamentstich Zoan Andreas mit Trophäen geschmücktem Kandelaberaufbau auf einem Rädergestell (Pass. V. p. 84, No. 51) nämlich 1505.³

Für Deutschland war die Wirkung dieser zwölf großen Füllungen eine gewaltige, wenigstens soweit sie sich auf die deutschen Ornamentstecher bezieht. Der Einfluß setzt nachweislich mit den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts ein und umfaßt gute 30 Jahre, denn noch 1552 entnimmt Aldegrever die Sphinx seines Stiches B. 286 der Pilasterfüllung B. 31 des Zoan Andrea. Zu direkten Nachstichen waren diese großen Blätter natürlich ungeeignet, aber die in ihnen enthaltenen Motive gingen in den festen Bestand des Ornamentstiches der deutschen Frührenaissance über,⁴ so der Harnisch im Laubwerk, die gekreuzten Füllhörner, die Blattmaske, der belaubte Delphin,

des Oefteren erhalten, außer in zwölf Einzelblättern in vier Blättern zu je drei Füllungen. In der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums Berlin, O. S. befinden sich die oberen Hälften von B. 27 und 31 als Holzschnitte.

¹ Kristeller in *Rassegna d'arte* I. (1901) Nr. 11: «Fra Antonio da Monza incisore» — Live in *L'Arte* VI. (1903), Appendice, S. 133ff. «Candelieri ornamentali die Zuan Andrea da Mantova». Die Uebereinstimmung der dem Fra Antonio zugeschriebenen Stiche und Miniaturen mit diesen zwölf Füllungen ist in der Tat überraschend.

² Gütige mündliche Mitteilung von Prof. Kristeller, Berlin. — Die Renaissanceumbauten des Domes von Como beginnen 1487 mit der äußeren Verkleidung des Langhauses. 1491 ist die südliche Seitenpforte datiert, 1513 begann der Bau der Chorabschlüsse. — Anton Springer scheint nach «Bilder aus der neueren Kunstgeschichte» (Bd. II. p. 132) ein ähnlicher Zusammenhang zwischen Zoan Andrea und Pilasterfüllungen in S. Maria de miracoli in Brescia bekannt gewesen zu sein.

³ Abg. Wessely, a. a. O., Blatt 36.

⁴ Lichtwark, a. a. O., S. 8/9.

die Vasen, die belaubten Stiele mit ihren symmetrischen Einrollungen, der Akanthus u. a. m.¹ Ganz bestimmte Detailkopien sind für H. S. Beham, für den sog. «Meister mit den Pferdeköpfen» und den Meister I. W. von Lichtwark nachgewiesen worden.² Aldegrevier kann hier, wie schon erwähnt, noch angereicht werden; auch der Monogrammist Lb (B. IX. p. 43) geht in einem unbeschriebenen Querfries (Bremen) auf Zoan Andrea B. 28 zurück.³

Von anderen Stichen des Zoan Andrea sind folgende für unser Thema von Wichtigkeit. Pass. 57 und 61 sind von der Hand Daniel Hopfers unter Verdoppelung der Hälften mit geringen Aenderungen kopiert worden.⁴ Eine unbeschriebene, dem B. Beham zuerkannte Dolchscheide,⁵ die schlicht aufsteigendes.

¹ Natürlich darf nicht vergessen werden, daß Schädel, Füllhörner etc. auch von oberitalienischen Bauten und Denkmälern herkommen können und z. T. auch werden.

² Lichtwark, a. a. O., S. 171, 174, 213, 223.

³ Da unter den Stichen des Zoan Andrea ähnlicher Wirrwarr herrscht, wie in den Meinungen über seine Persönlichkeit selbst, dürften einige Bemerkungen über seine Ornamentstiche am Platze sein. Zu jenem schon erwähnten Kandelaberaufbau von 1505 (Pass. V. p. 84 Nr. 51) bildet der Stich Pass. 52 ein ungefähres Gegenstück; desgleichen lassen sich Bartsch 33 und Pass. 53, beides Hochfüllungen, doch Pass. 53 etwas größer im Format, inhaltlich zusammenbringen. Wie direkte Gegenstücke wirken Pass. 57 und Pass. 61, indem beide nur die rechten Hälften von Füllungen bieten, die sich kandelaberartig, durchsetzt mit Grottesken, aufbauen. Auszuscheiden sind Pass. 55, 56 und 60. Bei der großen Unklarheit, die bei Passavant gerade über die Stiche des Z. A. herrscht, kann man wohl annehmen, daß hier Bartsch 33, Pass. 61 und Pass. 57 irrtümlich doppelt aufgeführt wurden. Auch bei Pass. 49 scheint eine Doublette vorzuliegen. Je zwei kleine Pilaster bringen die Blätter Pass. 47 und 48, und zwar ist hier auf den Zusammenhang mit Mantegna hinzuweisen. Der rechte Pilaster von Pass. 48 ist mit einer Veränderung im oberen Abschluß (nämlich anstatt dreier Traubenblüten ein Flügelpaar mit Palmette) nach dem Pilaster auf dem Triumphzug des Mantegna B. 14 gegenseitig kopiert. Nach Kristeller (Andrea Mantegna, 1902, Abb. 118) geht auch der linke Pilaster, wo am Fuße des Sockels ein Meerweib mit einem Kinde hockt, auf eine Zeichnung Mantegnas zurück. Besonders interessant wird dadurch die Beziehung zu der großen Pilasterfüllung B. 26, wo das Meerweib und die ganze Sockelpartie des Vasenaufbaus im Gegensinne wieder erscheint, nur daß alles Kahle der kleinen Pilaster bei dem großen Blatte reich belaubt ist. Indem wir endlich noch drei Einzelblätter, Pass. 54 die Füllung mit den Totenköpfen, Pass. 58 die Trophäen und einen unbeschriebenen, bei Wessely Bl. 28 abgebildeten Querfries anfügen, dürften die Ornamentstiche des Zoan Andrea ungefähr genannt sein.

⁴ Bereits erwähnt bei Eyssen, Daniel Hopfer (Heidelberg, Diss. 1904), S. 68; Eyssen 103 = Bartsch 99.

⁵ Exemplare befinden sich in: Bremen, Karlsruhe, Wolfegg, Prag (Lanna), London (British Mus.).

von zwei Schalen und einem Vasengefäß durchsetztes Blattornament zeigt, geht auf den rechten Pilaster von Pass. 48, resp. auf das damit zusammenhängende Mantegnasche Blatt der Trophäen tragenden Soldaten (B. 14) zurück. Ferner ist der linke Vertikalfries auf dem Blatt B. 29 des Lambert Hopfer ebenfalls eine Kopie des Mantegnapilasters, und darf gerade hier ein sicheres Zurückgreifen auf Zoan Andreas Nachstich angenommen werden, da die Kopie zu Mantegna gleichseitig ist.

Außer jener Befruchtung des deutschen Ornamentstiches konnten wir bisher keine sichere Beziehung Zoan Andreas zu einem Werke deutscher Kunst nachweisen. Nur Anklänge sind für uns hier und da vorhanden, so bei einem Hauptwerke der Vischerschen Gießhütte, nämlich dem ehemaligen Gitter des Nürnberger Rathauses;¹ wie ja figürliche Reliefs an diesem Gitter unzweifelhaft auf Mantegnasche Stiche weisen, also demselben Kunstkreis angehören, dem Zoan Andreas Ornamentstiche entstammen.

Einen nicht unwillkommenen Ersatz dürfte unter diesen Umständen unsere Beobachtung bieten, daß die französische Frührenaissance die Zoan Andrea'schen Pilasterfüllungen sicher gekannt und benutzt hat. Wir fanden sie an jenen berühmten Chorschranken in der Kathedrale zu Chartres² wieder und zwar an einem Pilasterstreifen, der mit seinem zum gleichen Bogen gehörigen und mit der Jahreszahl 1529 versehenen Gegenstück zu den allerletzten Teilen dieses architektonisch und bildhauerisch imposanten Werkes gehört. Zwei Einzelmotive aus zwei verschiedenen Ornamentstichen Zoan Andreas, nämlich aus Bartsch 24 und 29, sind an einer Stelle im Uebereinander als wären sie gemeinsam erfunden, kopiert worden. (Taf. 1.) Aber schon bei aufmerksamer Betrachtung einer der Abbildungen, wie sie auch uns nur zur Verfügung stand,³ erweisen sich diese in Stein gehauenen

¹ Siehe die Publikation von W. Lübke «Peter Vischers Werke», 48 Tafeln, Nürnberg.

² Unter der Leitung von Jean Texier in den Jahren 1511—1529 ausgeführt.

³ L. Noé, *Architecture et sculpture en France*. 2. Jahrg. 1893. Bl. 66, und «*Le Musée de Sculpture comparée de Trocadéro*» (Paris). Vol. I. Planche 80.

Ornamente nicht als eine organisch gewachsene Einheit. Es sind überhaupt an diesen Schranken die für die französische Frührenaissance sonst üblichen Gebilde in der Minderheit, und italienische wie ebenfalls deutsche Elemente herrschen vor. Entschieden haben dem Künstler allzustarke Entlehnungen — wie in dem einen, von uns nachgewiesenen, aber wie wir meinen, sicher nicht einzigen Fall — die schöpferische Phantasie unterbunden; andererseits vermied er es jedoch, die ihm vorliegenden Zoan Andreaschen Ornamentfüllungen, was das einfachste gewesen, in ihrer ganzen Länge zu wiederholen.

Um das Jahr 1500 folgen dann die Ornamentstiche eines Nicoletto da Modena¹ und Giovanni Antonio da Brescia. Ersterer ist als Ornamentstecher entschieden der Bedeutendere.² Nicoletto da Modenas Gebiet ist ausschließlich das groteske Element, das er zu den Seiten eines Kandelaberaufbaus anbringt. Typisch für ihn ist das Einfügen kleiner umrahmter Bildfelder mit antikisierenden Figurenszenen, besonders aber die Art, wie er rechts und links der Mittelachse die Phantasiegebilde durch ein geschicktes Korrespondieren der Vorder- und Rückansichten ins Gleichgewicht setzt. Der Charakter seines Ornaments wird durch die Folge von vier gleich großen Blättern (B. 54—57), denen sich noch ein etwas größeres und durch die Schraffur des Grundes ausgezeichnetes, reiches Blatt zugesellt (B. 58), genugsam gekennzeichnet.³

¹ Nach Lippmann, *Der Kupferstich* (Berlin 1903), S. 72 dürfte Nicolettos Tätigkeit zu einem großen Teile vor 1500 fallen, die späteste bei ihm erscheinende Jahreszahl ist 1512.

² Der Verfasser ist sich bewußt, daß das Ornamentstich-Oeuvre des G. A. d. Brescia nicht so winzig ist, wie bisher die Handbücher annehmen, da ihm aber zu einer Klärung die genügende Kenntnis auswärtiger Kupferstichkabinette fehlt, mußte von einer Berücksichtigung G. A. d. B. überhaupt Abstand genommen werden.

³ Nic. d. Modena knüpft hier an Zoan Andrea an, und zwar an dessen geringere, doch wie uns scheint originalere, ebenfalls die Grotesken willkürlich aufbauende Blätter wie Pass. 54, 57 und 61. So ist der rechte Satyr auf Nicoletto B. 57 nach Zoan Andrea Pass. 61 kopiert. Alle fünf Blätter abgebildet bei Wessely Blatt 31, 32 und 33. — Der Ornamentstichbestand des Nic. d. M. läßt sich nur noch um die Blätter Pass. 108/109 und 111/112 vermehren. Dagegen gibt es eine Reihe von Ornamentzeichnungen des Nicoletto, abgebildet *Gazette d. B. Arts*, 1869, Bd. II. S. 145 ff. und 1870 Bd. II, S. 244 ff.; ebenda auch eine Aufzählung der Stiche.

Die Art dieser aus Menschen- und Tiergrotesken im Uebereinander gebildeten Füllungen ohne jede Zulassung von Pflanzenmotiven war der deutschen Frührenaissance dem Wesen nach fremd. Es nimmt daher nicht Wunder, wenn von hier aus so gut wie keine Motive, sofern sie nicht schon bei Zoan Andrea enthalten sind, in den Ornamentstich diesseits der Alpen übergingen. Daß Lambert Hopfer auf dem Blatte B. 31 Nicolettos Füllung B. 57 kopiert, steht ganz vereinzelt.¹ Auf der anderen Seite mußte der französischen, in Grotesken schwelgenden Dekorationskunst hier eine starke Quelle der Anregung fließen. Ducerceau hat die ganze Folge B. 54—57 in Verkleinerungen nachgestochen.²

Doch schon vor der Schaffenszeit Lambert Hopfers müssen Ornamentstiche des Nicoletto im Augsburger Kunstkreise bekannt gewesen sein, denn wir können ihre Spuren an jenen berühmten Marmorreliefs nachweisen, die ihren Platz in der Fuggerkapelle zu St. Anna in Augsburg haben. Damit treten wir unmittelbar in den Kreis jener ersten großen Schöpfung in den neuen Formen der italienischen Renaissance auf deutschem Boden ein, die man «die Geburtsstätte der Renaissance in Deutschland» genannt hat.

Bekanntlich schmücken hier vier gewaltige Marmorreliefs die Hinterwand der Kapelle und dienen zugleich als Epitaphien für die Brüder Georg, Ulrich und Jakob Fugger. Die beiden inneren Reliefs mit der Auferstehung Christi und der Philisterschlacht Simsons gehen, wie Robert Vischer bereits vor 20 Jahren nachgewiesen hat,³ auf Zeichnungen Dürers zurück. Ueber den Entwerfer der Wappenreliefs, wie über die Person des alle vier Reliefs ausführenden Künstlers herrscht dagegen gerade in neuester Zeit größte Uneinigkeit.⁴ Diese Fragen nochmals zu

¹ Lichtwark erwähnt dies Blatt als nach Giov. Antonio da Brescia kopiert (a. a. O., S. 158).

² Ducerceau, Blatt 25. = N. d. Modena, B. 54.

» » 6. = » » 55.

» » 24. = » » 56.

» » 54. = » » 57.

³ R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, 1886, S. 583 ff.

⁴ Wiegand, Adolf Dauer (Straßburg 1903, Stud. z. Deutsch. Kunstgesch., Heft 43). — Mader, Loy Hering (München 1905). Bei beiden sämtliche

berühren, zwingt uns die Beziehung Nicoletto da Modenas zur Komposition der Wappenreliefs.

Beide Male wird hier das Lilienwappen der Fugger von zwei stehenden Kriegerern in antiker Rüstung gehalten, während direkt unter dem Wappen zu den Seiten von Waffentrophäen Gefesselte Rücken an Rücken sitzen. Diese Gefesselten stammen von Nicoletto da Modena und zwar liegt bei jenem Relief, wo die beiden Lilien innerhalb einer Schildform angebracht sind,¹ eine direkte Kopie nach Nicoletto da Modena B. 55 vor. (Taf. 2, b. u. 3.) Nur die Kopfhaltung und Barttracht des Mannes rechts auf dem Relief ist gegenüber dem Stich verändert, sonst ist alles Zug um Zug kopiert, die Beinstellungen, die Rückenansicht des Mannes links, die sich um das rechte Bein des Mannes rechts windende Schlange und die Bekleidung beider Männer mit kurzen Hosen bei sonst nacktem Leib. Ferner läuft bei demselben Relief die untere Spitze des Wappenschildes in einen belaubten Totenkopf aus. Die Idee, hier einen belaubten Kopf anzubringen, stammt ebenfalls von Nicoletto da Modena, denn auf B. 55 werden die Gefesselten durch drei Köpfe getrennt, die von einem einzigen Laubblatt bedeckt sind. Der En-face-Kopf wurde also unter Veränderung zum Totenkopf² genau an derselben Stelle zwischen den Gefangenen beibehalten, desgleichen das deckende Laubblatt. Die Gefesselten auf dem anderen Wappenrelief mit den Lilien innerhalb des Kranzes müssen als Variante des entwerfenden Künstlers angesehen werden, jedenfalls finden sie sich nicht genau so bei Nicoletto, obwohl dieser in fünf Stichen dreimal Gefesselte anwendet. Ebenso sind die Brustpanzer, die auf den Reliefs beide Male vorn zwischen den Gefangenen ihren Platz haben, keine direkten Kopien, obwohl auf Bartsch 56 gerade oberhalb zwei Gefesselter eine Panzertrophäe angebracht ist. Die Idee zur Anbringung dieser Waffen stammt wiederum unbedingt von Nicoletto.

Das zuerst genannte Wappenrelief benutzt aber noch einen zweiten Stich Nicoletto da Modenas in eklatanter Weise. Im

vier Reliefs abgebildet. — Haupt, «Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit». Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, 1905, S. 130 f.

¹ Wiegand, a. a. O., Tafel IV, Mader, a. a. O., Abb. S. 40.

² Unter dem Einfluß des Schädels oberhalb des Lilienwappens.

Hintergründe des Reliefs sehen wir Putten, die lanzenartig aufragende Posaunen mit einer Fahndraperie halten. Diese Posaunen finden sich genau so mit ihren geriefelten Schalltrichtern, mit den Fahnen und den sich um den Posaunenschaft windenden Fahnenbändern bei Nicoletto da Modena B. 58, im Arm der auf Tafeln schreibenden Genien. (Taf. 2, a.) Das seltsamste ist, daß bei Stich und Relief die Richtungsachsen der Posaunen nicht im geringsten voneinander abweichen.

Als erstes Resultat unserer Nachweise haben wir bei der Komposition dieser beiden, der Forschung gerade wegen ihrer antikisierenden und allegorisierenden Elemente Schwierigkeiten bereitenden Wappenreliefs, die den Erfinder angeblich inspirierenden Humanisten auszuschalten, sei es Augsburgs gelehrter Stadtschreiber Peutingen,¹ oder seien es Dürers humanistische Nürnberger Freunde.² Zweitens kann bei derartigen Abhängigkeitsnachweisen der von Mader³ angenommene Dürer überhaupt nicht in Betracht kommen. Man soll daher einstweilen, wenn man wirklich zu dem an den szenischen Reliefs beteiligten Dürer ein Gegenstück haben will, an Burgkmair festhalten.⁴ Die von Haupt im Jahrbuch 1905, S. 131 abgebildete Holzschnittbordüre mit dem Fuggerwappen hat viel überzeugendes an sich. Dagegen können wir Haupt die Mitbeteiligung seines «Flettner» zum mindesten überflüssig machen. Denn die große, von Engeln gehaltene Inschriftkartusche mit den belaubten Rändern und den seitlichen, in Widderköpfen endigenden Handhaben lieferte derselbe Stich, auf dem die großen Posaunen vorkommen, nämlich B. 58. (Taf. 2, a.) Auf dem Stich ist es ein schmales Querfeld mit großen belaubten Widderköpfen an den Schmalseiten, bei den Reliefs ein fast so breit wie hohes Rechteck mit kleinen Widderköpfen als seitliche Handhaben. Unter Heranziehung der bereits angeführten Entlehnung aus demselben Stich ist jeder Zweifel über die Herkunft des Schriftfeldes ausgeschlossen: man beachte nur, wie an den Ecken das Akanthus-

¹ Wiegand, a. a. O., S. 41.

² Mader, a. a. O., S. 39.

³ Auch B. Riehl: Augsburg (Berühmte Kunststätten Nr. 22) nimmt Dürer für alle Reliefs in Anspruch.

⁴ Wie es Wiegand und Haupt tun.

laub der Langseiten mit dem vom Widder herrührenden Laub zu einer Rosette abgebunden ist.¹ Nur eine geschickte Hand konnte aus einer immerhin unkorrekt gezeichneten Vorlage, wie sie B. 58 bietet, eine so formvollendete Kartusche schaffen.

Es ist dem Verfasser dieser Arbeit nicht möglich, die Frage nach dem Entwerfer und Künstler der Fuggerreliefs endgültig zu beantworten, wie es auch mehr der Absicht seiner Ornamentuntersuchungen entspricht, erstmalige Handhaben zur Lösung kunstgeschichtlicher Fragen zu bieten. Immerhin seien für künftige Untersuchungen von berufener Seite noch folgende Beobachtungen an dieser Stelle mitgeteilt. An der Autorschaft Burgkmairs als entwerfender Künstler ist bisher kaum Anstoß genommen worden. Wiegand bemerkt mit Recht, daß das Blattwerk der Säulen und die Architektur wohl in Burgkmairs Kunstkreis hineinpassen, daß ferner «auch die Wapphalter etwas Burgkmair'sches an sich haben». Letzteres muß unserer Ansicht nach noch stärker betont werden, denn durchblättert man die Holzschnitte Burgkmairs zur Genealogie Kaiser Maximilian I., so sieht man dieselben phantastischen Kriegergestalten in fast gleichen Stellungen,² wie bei den Wappenreliefs. Dazu kommt, daß diese Genealogie zwischen Ende 1509 und 1510 entstanden sein muß.³ Dürers Zeichnungen zu den beiden inneren Reliefs datieren 1510, kein Grund hindert uns, für dasselbe Jahr einen von Burgkmair stammenden Entwurf zu den äußeren Wappenreliefs anzunehmen.

Was den ausführenden Künstler anbelangt, so kommen erstlich nur Adolf Dauer, Hans Dauer und Gregor Ehrhardt in Betracht, obwohl neuerdings Loy Hering mit verblüffender Sicherheit von Mader⁴ als Schöpfer aller vier Fuggerreliefs genannt worden ist. Bei den bisherigen Untersuchungen hat man unseres Erachtens die Entstehung der Reliefs zu unmittelbar auf das

¹ Uebrigens stimmen die Inschrifttafeln beider Reliefs nicht völlig überein, auch hierin ist das Relief mit Wappenschild in Hinsicht auf Abhängigkeit von Nic. da Modena genauer als das Relief mit Wappenrund.

² Meßbare Gleichheiten kommen allerdings nicht vor.

³ Siehe: Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, Jahrg. VIII, «Die Genealogie des Kaisers Maximilian» von S. Lachitzer. Ebenda die ganze Holzschnittfolge B's abgebildet.

⁴ Mader, a. a. O., S. 39—42.

festes Datum 1510, der Dürerzeichnung sowohl wie der beginnenden Bauarbeiten der Fuggerkapelle, folgen lassen. 1512 sind doch erst die Bauarbeiten beendet,¹ vorher wird man kaum die Reliefs begonnen haben; 1518 findet dann die feierliche Einweihung der Kapelle statt. Damit ist folgendes gewonnen: Erstens fällt Loy Hering fort, der von Mader nur für 1511 und 1512 in Augsburg nachgewiesen werden konnte; fällt ferner ein Grund fort, der Bode davon abhielt, Hans Dauer, weil er noch zu jung gewesen sei, einen Anteil an den Reliefs zuzuschreiben.² Wiegand hat den Anteil Adolf Dauers abgelehnt und die alte auf Gregor Ehrhardt weisende Tradition wieder eingesetzt. Unter Beibehaltung dieser Tradition muß doch wohl Hans Dauer eine starke Mitarbeiterschaft zugewiesen werden. Hans Dauer war der Lehrknabe des Gregor Ehrhardt, erwirbt 1514 die selbständige Handwerksgerechtigkeit und hält sich 1518 bereits selber einen Lehrknaben. Die inneren Reliefs nach Dürer sind sicher zuerst in Angriff genommen worden, da sie als Epitaphien für die bereits verstorbenen Brüder Fugger³ bestimmt waren. Da kann Hans Dauer sehr wohl unter Anleitung des Ehrhardt sich beteiligt und geübt haben; bei den Wappenreliefs möchten wir ihn aber mehr und mehr als einen selbständigen Künstler an der Arbeit sehen. Es ist wohl nicht Zufall, wenn auf dem Relief der Heiligen Familie im Besitz der Geistlichen Schatzkammer zu Wien, das Hans Daucher signiert und 1515 (oder 1518) datiert ist,⁴ außer einer prächtigen Halle Säulen vorkommen, die an den Basen gefesselte kleine Satyre zeigen, die nicht allzu verschieden sind von den kleinen Satyren an gleicher Stelle auf dem einen der Fuggerschen Wappenreliefs.

Auf Grund dieser Beziehungen zwischen Nicoletto da Modena und dem durchaus von Burgkmair beeinflussten Augsburger Künstlerkreis läßt sich jedoch noch kein weiterer Schluß auf den Umfang der etwa von den Stichen des Nicoletto ausgehen-

¹ Siehe Rob. Vischer, a. a. O., Abschnitt 9, «Ueber die Grabkapelle der Fugger».

² Bode im Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. VIII, S. 1 ff. «Ein Altar des Augsburger Meisters Hans Daucher».

³ Georg Fugger gest. 1506, Ulrich Fugger gest. 1510.

⁴ Abgebildet im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. VIII, zum Aufsatz Bodes.

den Renaissance-Befruchtung innerhalb Augsburgs und darüber hinaus ziehen. Burgkmair hat in Italien selbst so gründlich aus viel frischeren Quellen schöpfen können, daß die Kenntnis der Grottesken-Vorlagen Nicoletto da Modenas, die der Künstler vielleicht selber 1508 von Italien mitgebracht hatte, nur von ganz vorübergehender Bedeutung gewesen zu sein brauchen.

Weitere Nachweise innerhalb Deutschlands konnten wir für Nicolettos Stiche nicht erbringen. Eine Beziehung, die nicht nach Deutschland, sondern nach Spanien führt, kann in dieser Arbeit nur in Hinblick auf die allgemeine Verwendung der Ornamentstiche Interesse beanspruchen. An der Fassade der Universität in Salamanca,¹ ist eines der über dem Portalbogen befindlichen Felder, die sämtlich reiches, aus dem Stein gehauenes Ornament zeigen, nach Nicoletto da Modena B. 57 kopiert worden.² Die Verwendung des Ornamentstiches bewirkt eine schon äußerlich auffallende Stilabweichung gerade dieses Feldes gegenüber den vier anderen, für die sich ein Stich-Nachweis nicht ergab.

Als vierter italienischer Künstler, von dem bedeutende Ornamentstiche ausgegangen sind, folgt Agostino Veneziano. Mit ihm kommen wir bereits in eine Zeit, wo auf deutscher Seite die Produktion von Ornamentstichen in Renaissance-Geschmack lebhaft im Gange ist. Die nachweisbare Tätigkeit Agostinos fällt innerhalb der Jahre 1514 und 1536. Mit ihm, der in Rom zu den Schülern Marc Antons gehört hat, ändert sich das Aussehen der Ornamentstiche stark. Nicht nur, daß wir das Schaffen in geschlossenen Serien immer stärker ausgebildet sehen, der Inhalt der Ornamentstiche wird vor allem ein anderer.

In der Stichfolge B. 559—561, zu der noch B. 563 hinzuzurechnen ist, schließt sich Agostino Veneziano in der Art des Kandelaber-Aufbaus und seiner Belegung mit Menschen- und Tier-Grottesken noch an Nicoletto da Modena an. Auf B. 560 sehen wir die gefesselten Sklaven des Nicoletto sogar ko-

¹ Um 1521 von Ibarra geschaffen.

² Abgebildet u. a.: Ebe, «Die Schmuckformen der Monumentalbauten», Bd. II, S. 131, Abb. 120.

piert; letzterer Stich trägt das Datum 1521, wonach diese ganze Stichfolge zeitlich bestimmt ist. Nur aus dieser ersten Ornamentstichserie sind denn auch Beziehungen zum Ornamentstich diesseits der Alpen, zu Aldegrever und Allaert Claesz,¹ nachweisbar und selbst Ducerceau kopiert in seinen Grottesken nur Blätter dieser frühen Folge.² Dieses ist keine Zufälligkeit, sondern ein Blick auf die bei Bartsch unter Nr. 564—583 beschriebene, aus 20 nummerierten Blättern bestehende Serie zeigt uns eine Dekorationsart, die unter dem Einfluß von Agostinos Aufenthalt in Rom bereits Hoch-Renaissance-Charakter zeigt. Aufgegeben ist die Anhäufung möglichst vieler Grotteskenmotive innerhalb einer Füllung und die starke Betonung der Mittelachse; dagegen sind die Ranken mächtiger geworden und tragen Akanthus-artiges Laub. Wenn auch undatiert, wird diese Stichfolge um das Jahr 1530 anzusetzen sein, denn sie steht der 1530 und 1531 datierten Serie von Vasen (B. 541—552) sehr nahe. Klassische, streng antike Vorbilder sind in diesen in Marmor oder Erz ausgeführt zu denkenden Vasen gegeben, wie auch einige Einzelblätter des Agostino, so B. 554 und 562, Ranken und Akanthuslaub zeigen, die auf antike Marmorreliefs zurückgehen.³ Schließlich sind noch, um in großem Zug auf das ornamentale Werk des Agostino Veneziano aufmerksam gemacht zu haben, seine 1536 datierten Hermengestalten (B. 301—304) zu nennen.⁴

Wir sind in der glücklichen Lage von Agostino Veneziano ausgehende Einflüsse mit einem Nachweis beginnen zu können, der wiederum eines der bedeutendsten Frühwerke deutscher Renaissancekunst berührt und uns zu gleicher Zeit zwingt,

¹ Siehe Lichtwark, a. a. O., S. 203 und 221/22.

² Ducerceau Bl. 16 = Agostino V. B. 560.

„ „ 59 = „ „ 563.

„ „ 61 = „ „ 559,

wobei Ducerceau Bl. 59 den Stich des A. V. verdoppelt.

³ Wie wir feststellen konnten ist B. 562 einem antiken Relief von der Ara Pacis Augustae entnommen, das zu jener ersten vor 1530 liegenden Fundgruppe gehört haben muß. (Siehe v. Duhn, *Annali dell' istituto*, 1881, und Eugen Petersen, *Ara Pacis Augustae*, Wien 1902).

⁴ Je zwei Hermen auf einem Blatt. Bartsch beschreibt nur acht Hermen, obwohl B. 304 die Nr. 12 einer abgeschlossenen Folge zeigt, also sechs Blätter mit je zwei Hermen vorhanden gewesen sein müssen.

ähnlich wie beim Fugger-Denkmal, zu der bisherigen, sich an dieses Werk knüpfenden kunstgeschichtlichen Forschung Stellung zu nehmen. Es handelt sich um die Chorstühle im Münster zu Bern, über die eine ausführliche, illustrierte Publikation von Dr. Hans Lehmann vorliegt.¹

Der Tatbestand ist kurz folgender: Das Chorgestühl, aus einer nördlichen und südlichen je zweifachen Gestühlreihe mit ungleicher Sitzzahl bestehend, ist in den Jahren 1522—25² von den Tischlern und Schnitzern Jakob Rueß und Heinrich Seewagen aus Eichenholz errichtet und dabei aufs reichste in den Formen der eben hereindringenden Renaissance verziert worden. Den Eindruck beherrschen die hohen Rückwände mit den Brustbildern von Aposteln und Heiligen im Flachreliefstil unter Bogenarchitektur, vor allem aber die halbkreisförmigen Bekrönungen mit den sie umrahmenden, durchbrochen gearbeiteten Gestalten fischgeschwänzter Männer, Frauen und Kinder.

Gerade diese reichen Bekrönungen sind nun der Anlaß gewesen, eine Trennung zwischen den ausführenden Handwerkern und einem erfindenden Künstler für notwendig zu erachten. Als geistiger Urheber ist vor allem Nik. Manuel Deutsch in Anspruch genommen worden,³ vorzüglich von Haendke, der eine Verwandtschaft der Ornament-Details mit Oberitalien erkennend, Eindrücke des als Söldner gegen Mailand im Felde gestandenen N. M. Deutsch hier verarbeitet sein läßt. Nach Lehmann dagegen übt Manuel auf die Ornamentik, mit Ausnahme derjenigen der Bekrönungen, überhaupt keinen nach-

¹ Dr. Hans Lehmann: Das Chorgestühl im St. Vincenz-Münster zu Bern (Aarau 1896). — Siehe auch Ortwein, Deutsche Renaissance, wo im VII. Band die 55. Abteilung (10 Tafeln) dem Chorgestühl gewidmet ist. — Ferner B. Haendke und A. Müller: Das Münster in Bern (Bern 1894), Kapitel IV «Ausstattung des Innenbaus».

² Der Plan zum Gestühl, auch die Holzbeschaffung, lag allerdings einige Jahre zurück. Es muß dann eine Stockung eingetreten sein, denn erst am 5. Dezember 1522 wird der endgültige Vertrag mit den Berner Meistern Rueß und Seewagen abgeschlossen, und Montag nach Martini 1525 gibt ein Ehrentrunk für die Schnitzer den Endtermin an.

³ Siehe auch Prof. Dr. Trächsel, «Kunst und Kunstgewerbe in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts» in: Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern, 1879.

haltigen Einfluß aus, sondern ihm erklären sich die Verschiedenheiten der Ornamentformen sehr gut aus Einflüssen oberdeutscher Meister, aus Vorbildern, wie sie Titel- und Bilder-Einfassungen gleichzeitiger süddeutscher Drucke boten. Neuerdings hat Haupt dann die Visierung und Ornamentik des Berner Chorgestühls «unzweifelhaft» Peter Flötner zuweisen zu können gemeint.¹ Demgegenüber können wir als unzweifelhafte Tatsache feststellen, daß das Blatt des Agostino Veneziano B. 559 eine bedeutende Rolle bei der Ornamentik des Gestühls gespielt hat und zwar in den Halbbögen der Bekrönungen, wie an den Außenwangen der hinteren Sitzreihen. (Taf. 4 u. 5.)

Von den insgesamt 6 Halbbögen beider Chorseiten gehen bei zweien die Füllungen mit grotesken Fabeltieren ohne weiteres auf den italienischen Stich zurück und zwar sind es beiderseits gerade die Einzelbögen über den Schmalseiten. Auf der nördlichen Seite sehen wir hier eine Harpyie und eine Sphinx, durch ein Vasenglied getrennt, sich gegenüberstehen, (Taf. 5, b) auf der südlichen Seite eine Vogelgestalt mit gehörntem Blattgesicht gegenüber einem Manne mit Vogelrumpf. (Taf. 5, a.) Die beigegefügte bildliche Gegenüberstellung mit dem Stich erspart eine weitläufige Detailbeschreibung. Man sieht, den Schnitzer haben vornehmlich die Fabeltiere des Stiches gereizt, er entnimmt sie fast wörtlich, komponiert sie aber geschickt in das ihm zur Verfügung stehende Halbrund und fügt trennende Vasenglieder hinzu, da er die an dieser Stelle auf dem Stiche die Mittelachse bildenden Motive nicht ohne weiteres herauslösen kann. Das Rankenwerk, auf dem Harpyie und Sirene stehen, ist eigene Erfindung des Schnitzers und weicht im Charakter nicht von der übrigen Ornamentik des Gestühls ab. Bei den Grotesken mit Vogelleib werden aber die belaubten Schenkel, die die Standfläche bilden, wohl durch den Stich inspiriert sein, wo sie die Basis des ganzen Mittelaufbaus abgeben. Eine ganz sichere Abhängigkeit vom Stecher ist dann auch noch jener Vogelmann auf einer dritten der Halbbogenfüllungen (Südseite,

¹ Jahrb. 1905, S. 156—158, ebenda auch eine Ansicht des nördlichen Chorgestühls.

äußerster Bogen), wo er seitlich eines Wappens¹ als Jäger auf der Bärenjagd erscheint, ohne daß er, abgesehen von seiner Kopfbedeckung und den Attributen in den Händen, sich wesentlich verändert hat.²

Die Benutzung des Stiches Agostinos ist damit nicht erschöpft, sie fand, wie schon bemerkt wurde, auch bei der Schmückung der nach außen gerichteten Wangen der hinteren Gestühlreihen statt und zwar sind es wiederum jene Wangen an der Schmalseite. Hier besteht auf beiden Chorseiten die ca. 1,20 m hohe Wangenfüllung aus Ornamenten, die dem bisher unbenutzten Teil des Stiches B. 559 entnommen sind. (Taf. 5, c.) Es sind die Gebilde des Mittelaufbaus unter Fortlassung der Ochsen-groteske zu oberst und eines von Delphinen umstellten Schädels im unteren Teile. Das Ganze ist straffer als im Stich zusammengefaßt, steiler aufgerichtet und vor allem reicher belaubt. Die Wirkung auf den Betrachter ist die einer völlig organisch sich entwickelnden Füllung, so daß trotz der Entlehnung dem Schnitzer ein künstlerisches Verdienst nicht abzusprechen ist. Die über einer Stange hängende Muschel kehrt auch an den Rückwangen der Langseiten wieder,³ bildet hier aber nur den oberen Abschluß eines symmetrisch aufsteigenden Rankenwerks, ohne daß dieses selbst im italienischen Stich den geringsten Ursprung hat.

Diese Nachweise sind unseres Erachtens geeignet, die Ansicht Lehmanns zu bestätigen, daß nämlich den mit der Aufrichtung des «zwifachen stand's im Chor» beauftragten beiden «tischmachern» eine eigene künstlerische Arbeit unter Zuhilfenahme von Vorlagen allgemeiner Art wohl zugetraut werden kann.⁴ Andererseits hatte, was Lehmann übersah, auch Haendke

¹ Wappen des Herzogs von Zähringen (Abg. Ortwein, Bl. 10).

² Bei den übrigen drei Bekrönungen ließen sich keine Abhängigkeiten feststellen. Von diesen kommt die Füllung mit dem Berner Wappen, das zwei Füllhörnern entsteigende Putten halten, auf beiden Gestühlseiten, wenn auch nicht an der korrespondierenden Stelle vor. Die dritte, resp. sechste Füllung zeigt eine große Vase zwischen zwei in Ranken endigenden geflügelten Genien und weist einen wesentlich anderen Geist in der Ornamentik wie in der Raumfüllung auf, als alle übrigen Halbrunde.

³ Abg. Ortwein, Blatt 7 (die linke Füllung).

⁴ Allerdings wollte Lehmann (S. 38) den Einfluß von Vorbildern vor allem in Bezug auf die Pilasterfüllungen gelten lassen.

nicht ganz Unrecht, wenn er Beziehungen zu Oberitalien vermutete. Und wenn es Lehmann besonders auffällt, daß die Fabeltiere an dem sogen. «Sitztrog» im Berner Münster «im Verhältnis zu ähnlichen Schöpfungen am Gestühl ungeschickt» behandelt sind, so liegt der Grund nunmehr klar an dem für das Gestühl allein nachweisbaren Vorbild Agostino Venezianos. Da sich aber der uns deutlich gewordene Einfluß des italienischen Ornamentstichs nicht auf die gerade so besonders reizvolle, durchbrochene Bekrönung der Halbbogenfelder bezieht, mögen hier immerhin die Schweizer Forscher den Geist eines größeren Künstlers als es die «tischmacher» gewesen sind,¹ beteiligt sehen.

Als wichtig wäre noch hervorzuheben, daß nur an den hinteren Rückwänden und am ausgesprochensten an den beiden Schmalseiten der Einfluß einer sicheren Ornamentvorlage nachzuweisen war, für den Gang der Arbeit kein unwesentliches Moment.

Während sich an den Sitzen verschiedentlich das Datum 1523² findet, zeigt einer der oberen Pilaster, die die Brustbilder trennen, nämlich der neben dem Älteren Jakobus, die Jahreszahl 1524.³ Dieses Datum muß daher für die oberen Teile der Rückwand überhaupt in Anspruch genommen werden; die bekrönenden Halbrunde gehören sicherlich zum Allerletzten. Es läßt sich darüber streiten, wie weit zur Zeit des Kontrakts zwischen Rat und Tischmachern (5. Dezember 1522) die Visierung zu dem ganzen Werke vorgelegen habe. Ornamentale Einzelheiten, an die sich die Schnitzer genau hätten halten müssen, haben sicherlich noch keine bestimmte Fassung gehabt. Gerade dieser nur sporadische Einfluß des Agostinoschen Stiches zeigt, wie man sich im Laufe der Arbeit schrittweise inspirieren ließ.⁴

¹ Daß Nik. Manuel Deutsch betreffs dieses Gestühls um Rat gefragt worden, auch deswegen eine Besichtigung des Gestühls von St. Peter in Genf auf Ratskosten vorgenommen, ist ja erwiesen. (Siehe die Aktenauszüge bei Haendke und Lehmann.)

² An einer Endwange der Vorderbänke am mittleren Durchlaß und auch auf den die Armstützen umschlingenden Bandrollen.

³ Das Datum erst von Lehmann entdeckt. (Lehmann, S. 34.)

⁴ Auch wir möchten mit Lehmann vermuten, daß mit dem «Tabernackel und ciborien werck» des Kontraktes von 1522 vorerst noch ein bal-

Nicht vor 1521 ist der Stich des Agostino geschaffen, und spätestens drei Jahre darauf hat ihn der Berner Schnitzer benutzt, was eine ganz ungewöhnlich rasche Aufeinanderfolge bedeutet.

Obschon nicht unmittelbar von der nachgewiesenen Beziehung zum Agostinoschen Stich berührt, kann die von Haupt mit solcher Bestimmtheit ausgesprochene Beteiligung Peter Flötners¹ in diesem Zusammenhange im Interesse der kunstwissenschaftlichen Forschung nicht übergangen werden. Haupt hat für Flötners unzweifelhafte Beteiligung am Berner Gestühl auf Grund aller der Dinge, die er seinen Meister innerhalb weniger Jahre in der Südwestecke Deutschlands ausführen läßt, nur die Jahre 1519 und 1520 zur Verfügung. Demgemäß muß nach Haupt trotz aller Akten und trotzdem der Name Flötner nirgends bei den über das Gestühl doch ziemlich reichlich fließenden Dokumenten genannt wird, dem Rueß «und seinem Gesellen», nämlich Peter Flötner, «um 1519² (!) die Herstellung des Gestühls anvertraut sein und zwar in Renaissanceformen³ nach dem Muster des Augsburger Gestühls». In dieser Behauptung stimmt kein Wort. Würde Flötner 1519 bereits, wie Haupt möchte, die fertige Visierung nach Augsburger Muster geliefert haben, hätten die vielfachen, der endgültigen Verdingung vom Jahre 1522 vorausgehenden Beratungen und Gutachten wegen des Gestühls keinen Zweck gehabt, wäre das Hinausschieben der Arbeit, wo das Holz seit 1518/19 bereit lag, fast unerklärlich. Daß wegen einer vor den Vertragstag fallenden Zahlung von 300 Pfund an die Tischmacher und der im Vertrag ausge-

dachinartiges, bekrönendes Fialenwerk gemeint sei, während man für den ornamentalen Schmuck von Anfang an die neue Formenwelt der Renaissance veranschlagt hätte. — Man scheint es überhaupt sehr schwierig genommen zu haben mit diesem Gestühl. Der Rat erbittet sich einen Meister aus Schaffhausen, schickt außerdem Sachverständige nach Genf zur Besichtigung des dortigen Gestühls, und selbst 1523 noch kam «Einer» nach Bern «von des gestuls wägen im chor». (Lehmann, S. 37). Also Aenderungen im Plane dürfen kein Wunder nehmen.

¹ Jahrbuch XXV. 1905, S. 156/158.

² Die Urkunde mit «und seinem Gesellen» datiert vom 5. Dezember 1522.

³ Und es heißt ebenda doch ausdrücklich «Tabernackel und ciborien werck».

machten Summe von nur 50 Pfund¹ Haupt sich genötigt sieht, eine nachträgliche Vergrößerung des Gestühls, vielleicht um die am Ende befindlichen, quer stehenden zwei Teile anzunehmen, wird durch Daten an der Schnitzerei selbst, wie durch die bedeutenden Zahlungen der Jahre 1523 und 1524 unmöglich gemacht. Schließlich findet Haupt als Bestätigung für die «überall in Ornamentik und kleinen Figuren» sichtbare Hand Flötners, obwohl er meint, «es bedarf kaum dieser Bestätigung», Flötners Porträtkopf und sein Signum, das Flügelpaar. Letzteres findet sich unglücklicherweise an den 1524 anzusetzenden Rückwänden innerhalb der Pilasterfüllungen. Wer mit der Ornamentik der oberitalienischen Frührenaissance vertraut ist, wird wissen, daß Flügelpaare überaus häufig in Oberitalien und darauf auch in Deutschland vorkommen, sozusagen zum eisernen Bestand des Renaissanceornamentes gehören, wie ein hängender Helm, gekreuzte Schwerter oder ein Panzer. Sicherlich hat Flötner das Flügelpaar des öfteren angewendet, aber ein Kriterium für seine Anwesenheit ist es nicht.² Schließlich wird man das angebliche Porträt Flötners, das nicht vor 1523 an seiner Stelle als Misericordie vorhanden sein konnte, also zu einer Zeit, wo Flötner bereits in Nürnberg ansässig war, ohne Schwierigkeit als das Porträt des Jakob Rueß, der ausdrücklich «der tischmacher mit dem Bart» genannt wird, deuten können.

Noch ein zweites Mal ist der Stich des Agostino Veneziano B. 559 für die Schnitzerei an einem Chorstuhl verwendet worden, allerdings in Italien selbst. Wir erwähnen daher nur beiläufig die immerhin nicht uninteressante Tatsache, daß der ganze Stich Zug um Zug eine geschnitzte Füllung in der Rückwand des Chorgestühls der «Chiesa di Santa Eustachio» bei

¹ Von Lehmann als Schreibfehler erklärt, denn die nur z. T. erhaltenen Rechnungen der Jahre 1523 und 1524 ergeben schon wiederum 450 Pfund. Vielleicht waren die ersten 300 Pfund ein Vorschuß.

² So verwendet Haupt ein anderes Mal das Flügelpaar als Beweis für den Zusammenhang eines Stiches von Lambert Hopfer (Blatt 129 des Hopferwerks) zu Flötner. Wir können ihm auch hierin nicht Recht geben. Das Ornament des Mittelfeldes, das nach Haupt «vielleicht Hopferscher Erfindung nach Flötnerschen Motiven» ist, erwies sich als die Kopie eines italienischen Niellodruckes. Es ist somit recht willkürlich, die Pilasterfüllungen dieses Blattes wegen der Flügel einfach auf Flötner deuten zu wollen.

Campodigiove in den Abruzzen schmückt. Das Werk selbst gehört bereits der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an und wird einem Pecorari aus Rivisondoli zugeschrieben.¹

Die praktische Verwendung des an sich ziemlich umfangreichen Ornamentstichwerks des Agostino ist diesseits der Alpen natürlich durch die oben dargelegte Zweiteilung in eine kleine, sich noch an Nicoletto da Modena anschließende Gruppe und in eine sechsmal größere Menge antikisch-römischer Entwürfe, stark beeinflußt. Andererseits hätte man sich trotzdem nicht wundern dürfen, wenn die vielen Blätter der Spätzeit des Agostino ihrem Inhalt entsprechend auf germanischem Boden überhaupt keine Wirkung geübt hätten. Daß dieses, wie wir nun nachweisen werden, doch geschah, beruht auf dem äußerlichen Grunde eines direkten Imports durch in Deutschland tätige italienische Künstler.

Bayrische Herzöge waren in Deutschland die ersten, welche italienische Kräfte systematisch zu ihren Bauunternehmungen heranzogen² und durch sie in der Neuen Residenz in Landshut «eines der merkwürdigsten, frühesten und vollkommensten Monumente der Renaissance in Deutschland» erstehen ließen.³ Von den deutschen Baumeistern Nikolaus Ueberreiter und Bernhard Zwickel aus Augsburg 1536 begonnen, wurde nach Beendigung eines Vorderbaues 1537 eine ganze Kolonie von Italienern: Maurer, Steinmetze und Stukkateure sowie leitende Architekten, verschrieben. 1543 war dann eine deutsche Residenz vollendet, welche sich um einen italienischen Palasthof gruppierte und im Innern aufs reichste mit Malerei und Stuckverzierungen im italienischen Charakter ausgeschmückt war.

Bassermann-Jordan hat die sich eng an Mantuaner Paläste,

¹ Siehe L'Arte, Bd. VI. (1903) «Opera d'arte in Campodigiove».

² Nur in dem heutigen österreichischen Gebiete sind italienische Künstler zeitlich früher am Werk gewesen als in Bayern, vor allem in Krakau.

³ Siehe Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland (II. Auflage), Bd. II, S. 7 ff. — v. Bezold: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland (Handbuch der Architektur, 2. Teil, Bd. 7), S. 113/114. — Ortwein: Deutsche Renaissance, Bd. IV. 21. Abteilung, Heft 2—6. — Bassermann-Jordan: Die dekorative Malerei am bayrischen Hofe (München 1900), S. 10 ff.

vornehmlich an den Palazzo Ducale und den Palazzo del Te, anschließende Innendekoration der Residenz Zimmer für Zimmer beschrieben, auch bereits auf die verschiedenen bei der Ausführung beteiligten Malerhände hingewiesen. Wir können hier nur eine auf einer Abbildung beruhende Einzelbeobachtung anfügen, die sich auf den Hauptsaal in der Residenz, der fast die ganze Länge des italienischen Traktes einnimmt, bezieht.

1541 und 1542 sind die Daten dieses sog. italienischen Saales. Die Deckendekoration ist nach dem Vorbild der Galleria dei Quadri des Palazzo Ducale in Mantua ausgeführt; der berühmte, zwischen Wand und Decke umlaufende Kinderfries ist dagegen eine Arbeit Hans Bocksbergers des Älteren von Salzburg, wie auch die Medaillons aus Solenhofner-Stein an den schlichten, durch jonische Pilaster geteilten Wänden, deutscher Herkunft sind.¹ Von einer der eingelegten Türen mit Monogramm LH und Datum 1542 heißt es:² «offenbar deutsche Arbeit nach oberitalienischen Vorbildern». Nun befinden sich nach Ortwein³ seitlich dieser Tür im Sturz ornamentale Füllungen aus Stuck, ebenfalls mit dem Monogramm LH. Die einzige bei Ortwein abgebildete Stuckfüllung besteht aber aus zwei Einzelblättern des Agostino Veneziano, die zu der nummerierten, aus der Zeit um 1531 stammenden Stichfolge gehören, nämlich Bartsch 566 und 581. Trotz direkter Kopistenarbeit ist es immerhin nicht ungeschickt, wie die zwei Stiche durch Uebereinanderstellen zu einer Füllung organisch verschmolzen sind, zu oberst B. 566, darunter B. 581. Die Ueberleitung wurde dadurch bewirkt, daß zwei Blattstiele, die auf B. 581 die nackten Kinder seitlich der (im Stich leeren) Kartusche halten, als Ranken weitergeführt und den zwei Blattrumpfgestalten am Fußteil von B. 566 in die Hände gegeben sind, so daß ohne Kenntnis der Stichvorlage eine äußerliche Zusammensetzung so gut wie gar nicht auffällt.

Das Monogramm LH ist bisher auf keinen bestimmten Künstler gedeutet worden, auch vermag unser Nachweis für

¹ Herkulestaten darstellend, angeblich Eichstädter Arbeit.

² Bassermann-Jordan, a. a. O., S. 35 Anm.

³ Ortwein, a. a. O., Bd. V. 21. Abteilung, Blatt 48.

die Frage, ob der Schöpfer dieser Ornamente wie der Türeinschlagen deutscher oder italienischer Herkunft war, keinen Aufschluß zu geben. «An manchen Stellen» bei der Ausstattung dieses Saales, wie überhaupt der Residenz, «mögen Deutsche nach Skizzen von Italienern gearbeitet haben, doch haben bestimmt die Italiener bei dem ganzen Werk die Führung in Händen» gehabt.¹ Ganz sicher werden die Mantuaner Dekorationskünstler es gewesen sein, die die italienischen Stiche zu gelegentlicher Benutzung mitbrachten. Und höchst wahrscheinlich sind diese zwei Stiche des Agostino Veneziano nicht als einzige in Landshut verwendet, sondern auf Grund unseres Nachweises wird vielleicht eine Spezialforschung innerhalb der Residenz und vor allem dieses sog. italienischen Saales weitere Nachweise aufdecken können.

Nicht so klar wie in Landshut, gibt sich der Einfluß italienischer Künstler am Piastenschloß in Brieg zu erkennen, obwohl auch hier die Anwesenheit italienischer Meister urkundlich bezeugt ist.² Wiederum berief, wie in Landshut, ein Fürst die fremden Kräfte. Bauleiter ist seit 1547 vor allem «Jakob Baar der Wahle» im Dienst Herzog Georg II. von Liegnitz-Brieg, dessen lebensgroße Statue zusammen mit der seiner Gemahlin und den Brustbildern seiner Ahnen das Schloßportal schmückt. Jedenfalls von Baar stammt dieses 1552 und 1553 datierte, in letzterem Jahre sicher vollendete Portal; es ist aber von jeher aufgefallen, daß, verglichen mit der Residenz in Landshut, das Brieger Schloß trotzdem als ein deutscher Frührenaissancebau erscheint.³ Es ist deshalb die Ansicht ausgesprochen worden, daß die hier in Brieg beschäftigten ausländischen Kräfte mehr in Arbeitern (Maurern) und Arbeiter-Unternehmern, als in Bauleitern und Künstlern bestanden haben, die Stein-

¹ Bassermann-Jordan, a. a. O., S. 45.

² Ortwein, a. a. O., Bd. II, Abt. 11, Blatt 4—13. — Lübke, a. a. O., Bd. II, S. 185 ff. — Kunz, Das Schloß der Piasten zum Brieg (Brieg 1885). — v. Bezold, a. a. O., Bd. II, S. 34. — Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, Bd. II, S. 324. — Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler (Breslau 1908), Tafel 82 und Textband Spalte 173 ff., u. a. m. — In allen diesen Werken eine Abbildung des Portals.

³ So Lübke, Kunz, v. Bezold.

metzarbeiten¹ aber Deutschen zuzuweisen sind. Diese reichliche Häufung von Schmuckformen am Hauptportal, vor allem die allzustarke Nebeneinanderlagerung von mit Ornamenten bedeckten Pilastern,² ist allerdings keine Glanzleistung künstlerischen Geschmackes. Eine genauere Betrachtung dieser vielen Ornamentgebilde ergibt aber doch so manche für jene Zeit in Deutschland ungewöhnlich frühe Detailformen, daß man wiederum nur einen Künstler vermuten kann, der selbst oberitalienische Bauten gesehen hat. Zum Beispiel die Zwickelfüllung des großen Portalbogens zeigt eine Muschel, zwei Delphine und einen Dreizack in einer Zusammenstellung, wie sie nur Italien kennt, und es wirkt daher stark erheiternd, wenn Brieger Lokalpatriotismus³ hierin eine Anspielung «auf die Lage des Schlosses dicht am Ufer eines der mächtigsten Flüsse des Reiches» sieht. Dann der Tierschädel, aus dessen Augenhöhlen fruchtartige Gebilde quellen; auch dies ein ganz bekanntes oberitalienisches Motiv, wobei nur Schlangen, anstatt der Fruchtbildungen sich durch die Augenhöhlen winden. In Deutschland kennt es so früh nur Peter Flötner,⁴ der es sicher selbst in Italien gesehen und skizziert hatte. Der mit ausgebreiteten Schwingen hockende Adler, der mit Tüchern geschmückte weibliche Enface-Kopf, die an Früchten pickenden Vögel, können wie die vorhergehenden Beispiele nur auf direktem Wege von oberitalienischen Bauten nach Brieg gelangt sein, denn der Ornamentstich enthält diese Motive nicht.

Aber auch italienische Ornamentstiche sind in Brieg bekannt gewesen. Zwei Pilasterstreifen beginnen am Fußende mit grotesken Hermengestalten,⁵ die der Hermenfolge des Agostino Veneziano von 1536 entnommen sind und zwar dem Blatte B. 304.⁶ (Taf. 6.) Während die Gestalt mit dem palmartig geschuppten

¹ Czihak: Beiträge z. Gesch. d. Renaissancebaukunst in Schlesien, in «Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift», Bd. VI, Heft 4.

² Bis zu fünf Pilasterstreifen nebeneinander.

³ Kunz, a. a. O., S. 27.

⁴ 1534, Portal des Hirschvogelsaales.

⁵ Bei Ortwein auf Blatt 7 abgebildet, siehe auch die Abbildung bei Czihak.

⁶ Der Steinmetz oder Zeichner braucht gar nicht die ganze Serie gekannt zu haben; er hat vielleicht nur den einen, gerade diese zwei Hermen auf einer Platte vereinigenden Stich besessen.

Fußstück und den Armstümpfen wörtlich übertragen ist, ist bei der anderen Hermenfigur, das Herabfallen des die Schultern verhüllenden Mantels im Gegensinne geändert,¹ die Kopfhaltung vom Dreiviertelprofil zur Frontansicht verschoben.

Muß man nun neuerdings nach den Forschungen von Wernicke und Czihak² auch die Beteiligung von deutschen Steinmetzen, und zwar gerade für den Portalbau, für richtig halten, wird man doch, falls nicht für diese Deutschen eine Reise nach Oberitalien angenommen werden soll, den Einfluß der Italiener als den maßgebenden ansehen müssen. Die Brieger Bauten sind nach wie vor zu den italienischen Schöpfungen auf deutschem Boden zu rechnen.³

Wie bei den Spätstichen des Agostino Veneziano sehen wir in den wenigen Ornamentstichen des Meisters mit dem Würfel — B. 80—85, z. T. datiert 1532 — die Einwirkung römischer Kunst. Am stärksten macht sich dieselbe aber bei dem letzten großen italienischen Ornamentstecher aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, bei Enea Vico geltend, der ganz im Solde der römischen Verleger steht.⁴ Grotteske Füllungen (B. 468—490), und Querfriese (B. 450—467) aus der Zeit um 1540, Vasen von 1543 (B. 420—433), z. T. nach Agostino Veneziano kopiert, eine Folge von Trophäen aus den Jahren 1550—53 (B. 434—449) und Leuchter (B. 491—494) aus ungefähr gleicher Zeit, machen sein umfangreiches Ornamentwerk aus. Wenn Lichtwark⁵ auf die Uebereinstimmung einer Kanne bei Brosamer (B. 22) mit Enea Vico (B. 430) aufmerksam macht, so liegt hier sicher ein Nachstich Ducerceaus, der die Grottesken- und die Vasenfolge des Vico kopierte, als Zwischenglied vor, da Brosamer ja auch das Tabernakel auf dem letzten Blatte seines Kunst-

¹ Ducerceaus Nachstiche der Hermen des A. V. können hier nicht in Betracht kommen, weil D. aus dem Baumstumpf der einen Herme zwei zusammengedrehte Aeste gemacht hat, was der Bildhauer sicher übernommen hätte.

² Wernicke: Zur Geschichte der schlesischen Schloßbauten, in «Schlesiens Vorzeit etc.» Bd. VI, H. 2. — Czihak, ebd. H. 4.

³ Diese Ansicht auch zuletzt von Lutsch beibehalten. (Bilderwerk, a. a. O.)

⁴ Lippmann, a. a. O., S. 82.

⁵ Lichtwark, a. a. O., S. 207.

buches von Ducerceau entlehnte. — Ein direkter Einfluß konnte von hier aus, zumal in so später Zeit, wir befinden uns bereits in der Mitte des XVI. Jahrhunderts, weder auf den deutschen Ornamentstich, noch auf die in Architektur und Kunsthandwerk angewandten Ornamentformen erfolgen.

Das antike Element hat bei der Entwicklung des Renaissance-Ornaments in Deutschland niemals eine Rolle gespielt.¹ Man hielt sich hier an die Formensprache oberitalienischer Dekoration, schaltete mit deren Laubwerk, Ranken und grotesken Bildungen auf deutsche Art, modelte Motive in größter Mannigfaltigkeit um und endete schließlich unter Umgehung der für die italienische Blütezeit der Renaissance typischen klassischen Ornamente in der großen neuen Strömung des Rollwerkes. Inzwischen waren deutsche Künstler, vor allem Maler-Stecher unermüdlich tätig gewesen durch Schaffung von Ornamentvorlagen meist kleinen Formats die Selbständigkeit und Originalität deutscher Renaissanceformen auszubilden und zu verbreiten. Gehen wir darum zu dem über, was die deutschen Ornamentstecher ihrerseits praktisch bewirkten.

¹ Lichtwark, a. a. O., S. 13.

DEUTSCHE ORNAMENTSTICHE.

Die Schar der deutschen Stecher von Renaissance-Ornamenten ist in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gegenüber der italienischen Produktion so groß, die Zahl der geschaffenen, meist kleinen Blätter so bedeutend, daß es schon an sich eine Unmöglichkeit ist, alle Meister in ihren Hauptblättern in chronologischer Folge durchzugehen.

Lichtwark¹ unterscheidet eine südostdeutsche, eine südwestdeutsche, eine nordwestdeutsche und eine niederländische Gruppe und bezeichnet Dürer, Holbein, Aldegrever und den Monogrammisten G. J. als «die größten Vertreter der vier landschaftlichen Zentren». Wo wir uns aber nur mit den wirklichen Ornamentstechern befassen wollen, scheidet ein Eingehen auf Dürer und Holbein von selbst aus. So sehr wir Dürers Ornamentik² schon darum bewundern müssen, daß er als «einziger in der deutschen Kunstgeschichte» die italienischen Formen nicht einfach übernahm, sondern sie mit seinem deutschen Naturalismus verschmolz und so neue, ganz persönliche Ornamentformen schuf, haben wir seine praktische Mitwirkung an der Ausbreitung der Renaissance-Ornamentik selbst in Nürnberg nicht zu überschätzen.³ Die Schar seiner kleinen Trabanten übernahm diese Aufgabe aufs beste. Mag man bei Holbein die

¹ a. a. O., S. 14.

² V. Scherer: Die Ornamentik bei Albrecht Dürer (Straßburg 1902. Studien z. Deutsch. Kunstgesch., Heft 38.)

³ Dem gegenüber ist bekanntlich der Einfluß der Dürerschen Figurenkompositionen auf Maler, Bildhauer und Bildschnitzer, entsprechend der Verbreitung seiner Kupferstiche und Holzschnitte, ein gewaltiger.

vollendete Reinheit seiner Renaissance-Ornamentik bewundern, (die er uns aber niemals im Ornamentstich überliefert hat¹), für den Augsburger Kreis kann sein Stil schon aus dem äußerlichen Grunde keinen sonderlichen Einfluß gehabt haben, da er eben dem Knabenalter entwachsen seine Geburtsstadt verlassen hat. Hier in Augsburg herrscht ganz ausschließlich Burgkmairscher Geist. Und obwohl auch Burgkmair keinen einzigen Ornamentstich hinterlassen hat, ist doch durch seine ausgedehnte Tätigkeit für den figürlichen und ornamentalen Schmuck der Bücher sein Einfluß der denkbar größte, seiner Beziehungen zu Holbeins Vater, seiner Mitwirkung an den Kunstbestrebungen der Fugger (Fuggerkapelle und Fuggerhof) gar nicht zu gedenken. Am klarsten liegen die Verhältnisse in Westfalen, wo Aldegrever ganz unbestritten dominiert und mit der Fülle seiner schlichten, echt nationalen Ornamentstiche nicht nur in seiner Heimat, sondern, wie wir später sehen werden, über ganz Deutschland hin auf die Ornamentik befruchtend wirkt. In den Niederlanden wird man dagegen der Bedeutung der Maler für die Ausbreitung der neuen italienischen Formensprache mehr als bisher gerecht werden müssen.

Wenden wir uns zuerst nach Augsburg, wo wie wir sahen die Renaissance in Deutschland ihre Geburtsstätte hat. Die Gebrüder Hopper beherrschen hier als Ornamentstecher das Feld, nicht als Erfinder. Man hat die Hopper die «rückichtslosesten Kopisten» und das «diebischste Kunstgesindel» genannt. Allerdings kann man ihnen eine solche Fülle von Abhängigkeiten nachweisen, daß man zu dem Schlusse verleitet wird, auch da, wo man es bisher nicht feststellen konnte, sei eine uns nur entgangene Abhängigkeit anzunehmen. Doch Beziehungen von Stechern zu Stechern dürfen uns nirgends, auch bei den Hoppern nicht, überraschen oder allzusehr wundern.²

¹ Erst Wenzel Hollar machte im XVII. Jahrhundert Holbeins Entwürfe durch den Stich bekannt.

² Seltsam wirken allerdings die von Haupt im Jahrbuch der preuß. Kunstslg. 1905 (Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit) nachgewiesenen Abhängigkeiten Hopferscher Stiche von Handzeichnungen. Es ist danach zu der Radierung Daniel Hoppers mit der Verlobung der Hl. Katharina innerhalb eines Altaraufsatzes (Bartsch 44, Eyssen 47, Funck 100) eine Handzeichnung in Basel im Gegensinne unzweifelhaft benutzt worden

Weiterhin ist die Frage nach dem großen Peter Flötner, den man sich doch bisher nur innerhalb des Nürnberger Kunstkreises dominierend dachte, eine zu wichtige, als daß sie nicht noch in Bezug auf die Verbindung mit den Hopfers, und dadurch mit Augsburg, kurz berührt werden muß.¹ Nichts berechtigt uns, in Peter Flötner direkt «einen Lieferanten»² für die Ornamentstiche der Hopfer zu sehen. Hat Daniel Hopfer wirklich das Chorgestühl in St. Anna im Stich festgehalten, hat Hieronymus Hopfer wirklich den Altar der Gumbertikirche in Ansbach gestochen,³ so könnte in beiden Fällen diese Tatsache durch die Autopsie erklärt werden. Eine direkte Berührung der Hopfer mit Flötner braucht nicht stattgefunden zu haben, wie auch die Uebertragung Flötnerscher Holzschnitte, nämlich seiner Landsknechte, in Eisenradierung ganz unabhängig von Flötner geschehen sein wird.⁴ Wenn auch Haupt an einer

(siehe die Abb. 24 und 25 zum Hauptschen Aufsatz). Weniger gesichert ist die Beziehung der Daniel Hopferschen Radierung des aus drei Platten zusammengesetzten großen Chorgestühls (Bartsch 19, Eyssen 19, Funck 20) zu der Baseler Federzeichnung eines Gestühles (Abb. 23 und 17 bei Haupt), wobei die von Haupt gefundene Identifizierung mit dem Chorgestühl von St. Anna in Augsburg einerseits und der Flötner zugeschriebenen Baseler Zeichnung andererseits, nicht ohne weiteres zugegeben werden kann. Für die Bezeichnung des Hieronymus Hopferschen Stiches mit dem stehenden Salvator und vier Brustbildern von Aposteln innerhalb reicher Nischenarchitektur als «Entwurf zum Altar im Kreuzgange bei St. Gumberti-Münster zu Ansbach», wie sie Haupt ausgesprochen hat, fehlt uns leider die Nachprüfung durch die Besichtigung der Ansbacher Altarüberreste.

¹ Inwieweit Peter Flötner wirklich auch der Zeichner der Basler Entwürfe ist, muß einer besonderen Untersuchung außerhalb dieser nur Ornamentstiche behandelnden Arbeit überlassen bleiben. Daß man den für Flötner stark enthusiastierten Ausführungen Haupts nicht ohne genaueste Prüfungen Glauben schenken darf, dürfte wohl durch die bereits innerhalb dieser Arbeit notwendig gewordenen Kritiken bewiesen sein. Bei allen Fehlern ist aber den leider in den Schlüssen allzu vorschnellen Untersuchungen Haupts ein dauernder Nutzen nicht abzusprechen. Es sind hier Fragen aufgeführt, die für die deutsche Kunstgeschichte von grundlegender Wichtigkeit sind. Nur möge man den momentan stark gärenden Stoff sich erst eine Weile setzen lassen, um nicht mit einer so unsicheren Basis, wie sie Haupts an sich interessanten Untersuchungen ergeben, vorschnell in Peter Flötner einen Koloz mit tönernen Füßen erstehen zu lassen.

² Haupt, a. a. O., S. 148.

³ Gerade für den Altar der Gumpertikirche fehlt die vermittelnde Zeichnung unter den Basler Blättern.

⁴ Die Landsknechtsfolge nach Flötner (B. 62—66, E. 69—70) setzt Eyssen gerade in die letzten 10 Jahre von Daniels Tätigkeit (1526—36).

Stelle seine Behauptungen mildert und die Frage offen läßt, «ob Flötners Mitarbeiterschaft nicht etwa unfreiwillig» war, stehen diesem ein Ausspruch wie «die Beziehungen Flötners zu dem Hopferschen Werk sind fast auf jeder Seite, die von dem neuen Stil handelt, sei es architektonisch oder dekorativ, festzustellen», kraß gegenüber.

Für unsere Untersuchungen kommt schließlich nur die Frage in Betracht, wie denn die zu ihrer Zeit sicher sehr verbreiteten zahlreichen Blätter des Daniel, Hieronymus und Lambrecht Hopfer gewirkt haben? Trotz der Beziehungen zu Handzeichnungen, die doch eigentlich einen Fingerzeig auf den unmittelbaren Zusammenhang mit einer Künstlerwerkstatt geben müßten, haben sich, so merkwürdig und unerklärlich es ist, keinerlei Abhängigkeiten ausgeführter Werke von Hopferschen Stichen nachweisen lassen. Manches haben die Hopfer, wie uns scheinen will, nur für ihren eigenen Bedarf, für ihre auch durch Werke beglaubigte Tätigkeit als Aetzmaler geschaffen und zu diesem Zwecke italienische Stiche, deutsche Handzeichnungen und in ihrer Nähe in der neuen Formensprache ausgeführte Kunstwerke nachgestochen. Wo sie aber den Kreis der Ornamentstiche durch direkte Möbelvorlagen erweiterten, wo sie die Neuerung einführten, auf einer Platte durch Feldeinteilungen Motive im Nebeneinander, also zur beliebigen Musterwahl, zu variieren, wo sie schließlich durch ihren Aetzmalerberuf so unmittelbar im praktischen Leben stehen, darf ihre Beteiligung an der Ausbreitung der Renaissance in Deutschland, auch wenn sie für unser Auge nicht mehr meßbar ist, nicht unterschätzt und ihre ganze Tätigkeit durch die Stempelung zu einem «diebischen Kunstgesindel» nicht herabgewürdigt werden.

In Nürnberg nehmen als Vertreter des Ornamentstichs die Gebrüder Beham den ersten Platz ein. Hans Sebald Beham überragt, dem Umfange seines Stichwerkes nach, seinen Bruder Barthel bei weitem, ist aber wohl schöpferisch der geringer Begabte. Seine erste Ornamentstich-Datierung stammt aus dem Jahre 1524;¹ damals ging das Berner Chorgestühl

¹ Nämlich Hans Sebald Beham. B. 243 = Pauli 252. Das Blatt Barthel Behams von 1521 (Pass. 73 = Bartsch X. p. 142, 6 = Aumüller 67 = Seidlitz 100) ist für diesen Meister nicht gesichert.

bereits seiner Vollendung entgegen, und Flötner war schon in Nürnberg als Meister dauernd ansäßig. Bei dem großen Interesse, das die Kunstwissenschaft diesen beiden Kleinmeistern, wie auch dem Georg Pencz entgegengebracht hat, kann auf ein genaueres Eingehen ihrer ornamentalen Schöpfungen verzichtet werden. Die Anregung, die diese Nürnberger durch ihre sauberen Stiche gaben, ist eine sehr bedeutende und längst anerkannte.¹ Die Benutzung ihrer kleinen figürlichen Blätter ist eine so ausgedehnte, daß über deren von den Künstlern selber beabsichtigten, Ornamentstichen gleichkommenden Zweck, kein Zweifel bestehen kann.

Die Goldschmiede haben, wie bereits Sandrart erwähnt, den größten Vorteil davon gehabt. Ueber das Vorkommen Behamscher Kompositionen als Silberreliefs und Silbergravierungen siehe den Aufsatz von Julius Lessing,² sowie das Buch von Schwenke-Lange.³ Man beachte auch, daß Stichfolgen wie der «Verlorene Sohn» (B. 31—34) oder die «Herkulestaten» (B. 96—107) des Hans Sebald als Bleireliefs vorkommen,⁴ was von vornherein auf eine ausgedehnte Verwendung als gegossenes Relief in Edelmetall oder Gelbguß schließen läßt.⁵ Es würde aber abseits unseres eigentlichen Themas liegen, wollten wir in diesem Zusammenhange der Wirkung Behamscher Figurenkompositionen in weiterem Umfange nachgehen. Handwerk für Handwerk ließe sich vornehmen und die an sich bekannte Tatsache, daß der Gießer, der Graveur, der Aetzmaler, der Glasmaler, der Kunsttischler, der Bildwirker und namentlich der Modelstecher im Dienste der Töpfer bis an das Ende des

¹ Siehe das 1875 erschienene Buch von Adolf Rosenberg: Sebald und Barthel Beham.

² «Die Schwerter des preußischen Krontresors», im Jahrbuch der preuß. Kunstlg. 1895, S. 103 ff.

³ Die Silberbibliothek Herzog Albrechts in Preußen, Leipzig 1894.

⁴ Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt acht Buchsreliefs der Herkulesserie (Saal IX, Rahmen 95).

⁵ z. B.: Reliefs aus der Geschichte des Verlorenen Sohnes an einer Tafeluhr von vergoldeter Bronze im Kunstgewerbemuseum Berlin, dieselben in Silber an einem Krug auf der Budapester Ausstellung von 1884, Silberreliefs der Herkulestaten an einer Turmuhr des Nürnberger Paul Schuster im Hist. Museum. Dresden (Saal 3).

XVI. Jahrhunderts immer und immer wieder aus diesem Vorrat schöpften, durch Beispiele mühelos belegen.¹

Dem gegenüber ist die Verwendung der reinen Ornamentstiche, die bei beiden Brüdern zusammen 50 Blätter ausmachen, eine verschwindend geringe. Während Barthel vom eigenen Bruder stark kopiert wird,² finden sich lebhaftere Beziehungen zu anderen Ornamentstechern, vor allem zu Jakob Binck,³ daneben zu Allaert Claesz, den Monogrammisten R. B., F. G. und V. G.; der Zusammenhang mit Aldegrever ist nur ein sehr schwacher. Am interessantesten ist der Einfluß auf den Kölner Buchdruck. Ein Buchtitel von 1530,⁴ den Merlo für Anton Woensam von Worms in Anspruch nimmt (Nr. 446 des Verzeichnisses) kopiert Passavant 75 b und 76 des B. Beham.⁵ Nach unserer Ansicht sind auch im Quentelschen Modelbuch von 1527, das ja ebenfalls in Köln herauskam und mit Anton Woensam, wenigstens was den Titel betrifft, in Verbindung gebracht ist, Einflüsse von Barthel Beham vorhanden.⁶ Man vergleiche nur den obersten Fries auf Tafel 20 der Quentelschen Neuausgabe; die männliche Grotteske, welche mit ausgestrecktem Arme den Rankenschweif eines Adlers faßt, geht in der Erfindung auf den Stich Pass. 75 b zurück, der beim Buchtitel von 1530 vorkommt.⁷

Für die Dekorationselemente der Renaissance-Architektur Deutschlands bedeuteten die Behams nur da etwas, wo ein Kunsthandwerker vermittelnd eingreifen konnte, nämlich bei

¹ Ueber diesen industriellen Zug im deutschen Kunsthandwerk des 16. Jahrhunderts siehe die treffenden Ausführungen Konrad Langes in: Peter Flötner, ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance (Berlin 1897).

² Siehe Pauli: Hans Sebald Beham, Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche. (Studien z. deutsch. Kunstgesch. H. 38).

³ Jakob Binck kopierte allein von Barthel B. neun Stiche, nämlich Bartsch 22, 28, 30, 56, 59; Pass. 75 a und 78 a; Rosenberg 67 und 76.

⁴ Abb. bei Butsch: Bücherornamentik Bd. I, Taf. 86.

⁵ Pass. 76 ist dann 1544 wieder von Hans Sebald nachgestochen worden. — Daß Hans Sebaldsche Ornamentstiche im 17. Jahrhundert in Amsterdamer Drucken des Christoph von Sichen benutzt wurden, ist ja bekannt. (S. Pauli, a. a. O., Nr. 240—241).

⁶ Das Quentelsche Modellbuch bietet noch eine Fülle ungelöster Rätsel. Der unterste Fries von Bl. 61 mit den Sphinxgestalten findet sich auf einer Burgmairschen Umrahmung.

⁷ Auch der unterste Fries auf derselben Quentelschen Mustertafel dürfte in einem verschollenen Stich Barthel Behamscher Provenienz sein Vorbild gehabt haben.

nordischen Backsteinbauten mit nach Art von Ofenkacheln aus Modeln geformtem Reliefschmuck. So läßt sich das Mittelstück eines Backsteinfrieses an einem Hause in Lüneburg, Neue Sülze 77,¹ auf Hans Sebald Beham B. 234 zurückführen.

Bei Barthel Beham konnten wir denn auch direkte Beziehungen zu Ofenhafnern nachweisen. Ein mehrfarbig glasierter Kachelofen auf der Burg Trausnitz bei Landshut zeigt² am Sockel in zwei längeren mittleren und zwei kleineren seitlichen Kacheln eine Weinlese durch Putten. Die beiden mittleren, identischen Kacheln stimmen genau mit Barthel Beham B. 59 überein, während die rechte Eckkachel mit der Weinlese geschickt nach B. 51 umgeändert ist, ohne daß einen Moment an der Stichbenutzung gezweifelt werden kann.³ (Taf. 7.) Der Stich B. 59 mit vier Kindern, die an einem grotesken Seepferd herumklettern, findet sich ferner an jenem grünglasierten Ofen des Berliner Kunstgewerbemuseums, der das aus Schloß Hartenfels stammende Zimmer (Raum XIII) schmückt, und zwar hier als Bekrönung des Oberbaues. Die Entstehungszeit beider Oefen ist ungefähr 50 Jahre später, als die Barthelschen Stiche anzusetzen, um 1570/80 etwa.

Eine unseres Wissens bisher noch nicht beachtete Beziehung Behamscher Ornamentstiche erstreckt sich auf eine kleine Gruppe von Arbeiten in Eisenschnitt. Es handelt sich um Gefäßverzierungen an Degengriffen, wie sie in der Waffen-Sammlung des Historischen Museums in Dresden reich vertreten sind. Eben dort finden sich an ein und demselben Stück (Saal E, Schrank IV Nr. 83) figürliche und ornamentale Blätter des Hans Sebald Beham in Ueberfülle benutzt: am Knauf zwei Blätter aus der Geschichte vom Verlorenen Sohn (B. 31, der Abschied vom Vater, und B. 33, das Schweinehüten), zwar nur in einzelnen Figuren, aber dennoch unzweideutig auf die Stiche zurückgehend; auf dem einseitig vorspringenden Schutzbügel das Mahl im Freien (B. 32); auf der Vorderseite der Parierstange (linke Hälfte) die

¹ A. Haupt, Backsteinbauten der Renaissance in Norddeutschland. Taf. XXI. — Ortwein, Bd. IV. Ab. 40. Bl. 1.

² Abg. Ortwein IV, Abt. 21, Bl. 38—40.

³ Für die linke Eckkachel mit zwei Kindern, von denen das eine einen Kübel mit Trauben trägt, fehlt dagegen ein Behamscher Stich.

Heimkehr (B. 34). Damit nicht genug, wurde auf der rechten Vorderseite der Parierstange das Parisurteil (B. 89) angebracht, während die Mitte der Vorderseite durch die hockende weibliche Grotteske aus B. 226, die Rückseite durch Rankenwerk mit den zwei Putten aus B. 227 geschmückt sind. Die Stiche selbst stammen aus den Jahren 1540, 1544 und 1546; der mühselige Eisenschnitt, bei dem natürlich alle Feinheiten der Stichvorlage verschwanden, gilt für Torgauer Arbeit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Diese Probe mag genügen; figürliche Stiche sind an derartigen Schwertgriffen noch mehrere nachweisbar, bei ornamentalen Gebilden hindert oft die stark verkürzte Uebertragung, eine sichere Bestimmung.

Man sollte meinen, es müßten sich gerade für das ganze Gebiet der Waffen leicht zahlreiche Entlehnungsbeispiele nachweisen lassen, besonders für die Beineinlagen an Armbrüsten und Gewehren, wie für die Aetzungen auf Spießen, Rüstungen, Schilden und Schwertklingen. In Bezug auf reine Ornament-Nachbildungen blieben hier unsere Forschungen erfolglos.¹ Für Aetzungen muß durch den festen Stand der zeichnerisch geschulten, also wohl zu selbstständigen Erfindungen befähigten Aetzmaler das Fehlen direkter Stichkopien wenigstens z. T. erklärt werden.

Der seltene Fall der Benutzung eines Behamschen Ornamentstiches findet sich als gravierte Beineinlage an jenem Spielbrett im Bayr. National-Museum zu München, das bekanntlich ein Musterbeispiel für die wahllose Verwendung von Stichvorlagen bildet. Neben figürlichen Szenen nach Barthel Beham, Hans Sebald Beham, Aldegrever und den Kartenspielen des Virgil Solis ist im Trennungsstreifen des einen Tricktrack-Feldes Hans Sebalds Ornamentstich mit den auf grotesken Seepferden reitenden Putten (B. 236 von 1544) kopiert worden. (Taf. 20, a u. b)

¹ Siehe Boheim im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XVI, S. 376, wo für die Darstellung des Raubes der Helena am Brustharnisch des Konrad von Bemelberg der Stich des Barthel Beham als Vorlage nachgewiesen worden. (Aber ein sehr vereinzelter Fall.) Die Durchsicht der eingelegten Waffen des Dresdener Museums ergab vielfache Beziehungen figürlicher Art zu den Behams. — Ein Gewehr im Großh. Museum zu Darmstadt mit vielen figürlichen Darstellungen nach Hans Sebald ist dadurch interessant, daß es erst von 1612 datiert ist.

Diese Komposition ist übrigens, wie wir hier erwähnen möchten, direkt italienischen Ursprungs. Die Bordüre eines gewirkten italienischen Wandteppichs im Kunstgewerbe-Museum Berlin (Raum XII, Längswand 69) mit der Darstellung des Herbstes, angeblich nach Bronzino, zeigt die auf Seepferden reitenden Putten fast identisch mit dem Kleinmeisterstich. Ferner bilden dieselben Seepferde am Palazzo Negri in Vicenza¹ einen über die Fenster des Erdgeschosses laufenden, gemalten Fries.

Aus dem Rahmen der Verwendung im Kunsthandwerk greift schließlich noch ein letzter Ornamentnachweis der Beham-Gruppe hinaus, der kunstgeschichtlich von Interesse ist. Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt das Alabaster-Relief einer Kleopatra, die sich sterbend auf ein Postament stützt.² Dieses Postament zeigt Renaissance-Ornament mit einer Schriftplatte, in die ein brauner Stein mit der Inschrift CLEOPATRA 1532 P. E. eingelassen ist. Man hat den Namen Flötners angesichts dieser vollendeten Aktfigur ausgesprochen, was von Lange,³ wohl auf Grund der Signatur P. E., zurückgewiesen ist. Nun ist diese Pilasterfüllung eine Kopie nach dem Blatt Barthel Beham B. 54, das undatiert, unmöglich später wie 1530 anzusetzen ist.⁴ (Taf. 8.) Das Gefäß, welches die drei Kinder auf dem Stich emporhalten, ist dabei, um für die Schriftplatte Raum zu schaffen, fortgelassen. Ob der Unbekannte P. E. gerade ein Nürnberger sein muß, steht dahin, ist aber sehr wahrscheinlich.⁵

Von Georg Pencz sind bereits zahlreiche Entlehnungen aus seinen fürlichen Stichen bekannt. Die Goldschmiede

¹ Nach einer Photographie von Alinari.

² Abg. Bode-Tschudi: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, 1888, Nr. 599, Tafel XXX.

³ Lange, Peter Flötner, a. a. O., S. 86/87.

⁴ B. 54 ist zwar vom Monogrammisten R. nachgestochen, doch kann dieser Nachstich wegen des frühen Datums auf dem Relief gar nicht in Frage kommen.

⁵ Lichtwark steht in seinem Buche über den Ornamentstich den vielen Zuschreibungen unsignierter Blätter an B. Beham, wie z. B. auch B. 54, noch sehr skeptisch gegenüber. In diesem Falle Stecher und Bildhauer als dieselbe Persönlichkeit anzunehmen, ist eine Unmöglichkeit. Die genaue Fixierung der Barthelschen Ornamentstiche wäre eine dankenswerte Aufgabe.

benutzten sie,¹ niederdeutsche Schnitzer,² Stecher von Formen für Ofenplatten, Maler von Limousiner Email u. a. m. Die ornamentalen Leistungen des Pencz sind so spärlich, daß ihre Wirkung übergangen werden kann.

Der letzte der Nürnberger Kleinmeister-Gruppe, der Monogrammist J. B., ist wieder ein bedeutender Ornamentist, dessen Blätter sich durch besondere Reinheit auszeichnen. Man hat ihm den berühmten Bandwirkerrahmen des Berliner Kunstgewerbe-Museums zuschreiben wollen,³ ohne daß sich hierfür der geringste Beweis erbringen läßt. Es ist nicht einmal anzunehmen nötig, daß der Schnitzer einen Stich des J. B. nachgeschnitten hat, wenn auch die zarten rundlichen Ranken mit den kleinen, seitlichen Schößlingen, ähnlichen Erscheinungen auf den Stichen des Monogrammistens nahe kommen.⁴

Unter seinem, bereits den 20er Jahren angehörenden circa 16 Blatt starken Ornamentschatz fallen als besonders charakteristisch schmale Dolchscheiden auf.⁵ Daß von allen drei Dolchscheiden (B. 50, 51, 53) die figürlichen Oberteile und die ornamentalen Unterteile auch getrennt vorkommen, was allerdings keine singuläre Erscheinung, aber nicht die Regel ist, spricht für die Beliebtheit und die praktische Verwendbarkeit seiner Entwürfe. Kopiert sind seine Ornamente selten worden;⁶

¹ Siehe Schwenke-Lange: Die Silberbibliothek des Herzog Albrechts von Preußen. — Reliefs mit den Werken der Barmherzigkeit am Einband. Taf. I.

² Albert von Soest verwendet (nach Behnke: A. v. S. Studien zur Deutsch. Kunstgesch. Heft 28) im Sitzungszimmer des Lüneburger Rathauses, B. 75 und 77 des Pencz. Wir können hier noch anfügen, daß ein anderes niederdeutsches Getäfel, das Fredenhagensche Zimmer zu Lübeck, 1572—73 von Hans Drege gefertigt, die fünf Sinne der Penczschen Folge B. 105—109 in getreuer Kopie zeigt.

³ So Passavant. Auch Lichtwark und Konrad Lange halten mit Beziehung auf den Fries B. 49 an der Wahrscheinlichkeit fest.

⁴ Während der Arbeit konnten wir die Beziehung einer Füllung des Bandwirkerrahmens zu einem Friesstück am Ofen im Merkelschen Hause zu Nürnberg feststellen. Siehe den inzwischen erschienenen Aufsatz von Julius Lessing: Der Bandwirkerrahmen im Kgl. Kunstgewerbemuseum. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. Bd. 27. S. 296 ff.

⁵ Siehe Lichtwark, a. a. O., S. 106 ff. und 181 ff.

⁶ B. 44 im Gegensinne kopiert von Allaert Claesz, der auch Figürliches desselben Meisters nachstach, und von dem Monogrammistens Lb. (unbeschriebenes Blatt). Von der Dolchscheide B. 51 sind Ober- und Unterteil von verschiedenen Händen kopiert worden.

für die Benutzung durch den Kunsthandwerker fand sich nur ein bescheidenes Beispiel. Wie wir schon bei Hans Sebald Beham auf eine Beeinflussung der Ornamentik nordischer Backsteinbauten hinweisen konnten, so ließ sich unter dem reichen Backsteinschmuck eines Hauses in Rostock¹ das sich wiederholende Relief mit zwei fischgeschwänzten Männern, die mit Keulen auf eine Vase einhauen, auf B. 45 des J. B. zurückführen.

Im Anschlusse hieran möchten wir bemerken, daß alle alten Vermutungen betreffs eines Zusammenhanges des norddeutschen, sich von Lüneburg bis Stralsund erstreckenden Terrakottastiles mit oberitalienischen Backsteinbauten als recht überflüssig anzusehen sind.² Wie bereits von anderen Seiten für Porträtmedaillons und figürliche Szenen in Backstein Benutzungen deutscher Holzschnitte nachgewiesen sind,³ können getrost auch die Ornamente als deutsche gelten. Sicher werden sich noch gelegentlich weitere Beziehungen⁴ feststellen lassen, als sie uns momentan zu Gebote stehen.

Das Bild der von Nürnberg ausgehenden Befruchtung des Renaissance-Ornamentes in Deutschland würde ein unvollständiges sein, wenn nicht die Einflüsse des hier ansässigen Peter Flötner eine eingehende Behandlung widerfahren würden. Die Ausschaltung geschieht aber trotz der Lücke ganz bewußt. Flötner hat keinen einzigen Ornamentstich geschaffen, nur im Holzstock die Fülle seiner Mauresken, seine Erfindungen für Möbel, seine Kapitäle und Basen bekannt gegeben. Selber als Architekt und Bildhauer rastlos tätig, hat er erst am Ende seines Lebens seine Gedanken durch den Druck veröffentlicht. Es scheint, als ob er bei seinem Streben nach Reinheit der Formen übersehen hat, daß man damals in Deutschland andere Kost verlangte, nämlich zu Füllungen fertig gemachte

¹ Eckhaus Wasserstraße und hinter dem Rathaus. Abg. Haupt: Backsteinbauten d. R. in Nord-D. Taf. I und Sarre: Der Fürstenhof zu Wismar, Taf. XIV.

² Hach: Die Anfänge der Renaissance in Lübeck (1889).

³ Siehe Sarre, a. a. O. und Metzger: Lübecker Ofenkacheln der Renaissancezeit (in «Das Museum zu Lübeck», Festschrift 1900).

⁴ Und wohl nicht nur solche zu Stichen Nürnberger Kleinmeister, sondern auch zu Holzschnitten des Augsburger Kreises um Burgkmair.

Motive mit Laubwerk und grotesken Elementen. Dafür hat er aber den Ruhm, daß zum großen Teile auf seinen Schultern die über eine rein dekorative Frührenaissance fortschreitende Entwicklung der deutschen Renaissance in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ruht, ohne daß erst für seine Blätter, z. B. seine Mauresken, schlagende Abhängigkeiten nachgewiesen werden müssen. Populär ist dagegen Flötner in ganz Deutschland durch den gewaltigen, bis an das Ende des XVII. Jahrhunderts reichenden Einfluß seiner Plaketten geworden, worüber ja Konrad Langes Buch erschöpfenden Aufschluß gibt.

Auch für Augustin Hirschvogel scheint uns Aehnliches Geltung zu haben, obwohl derselbe eine beträchtliche Anzahl von Ornamentstichen — 27 Blätter, die sämtlich 1543 oder 1544 datiert sind — geschaffen hat und in diesen groteske Füllungen, Mauresken, Gefäße und Dolchscheiden-Entwürfe darbietet. Er steht in seinen Gebilden «ganz außerhalb des Zusammenhanges mit seinen deutschen Genossen»,¹ und ist selber der einzige, der sich eng an Flötner anschließt. Obwohl er in regen Beziehungen zum Kunsthandwerk stand, namentlich zur Töpferei, und obwohl bestimmte Gattungen von Oefen, auch Glasmalereien, ihm zugeschrieben sind,² ließen sich direkte Benutzungen seiner Ornamentstiche nicht nachweisen.

Ehe wir uns nach Westfalen wenden, müssen wir noch einen wichtigen anonymen Ornamentstecher berühren, den Lichtwark provisorisch in die westfälische Gruppe eingereiht und auf den Namen «Meister mit den Pferdeköpfen» getauft hat.³ Sein Werk ist unter den anonymen Ornamentstichen im X. Bande von Bartsch, sowie im IV. Bande von Passavant verstreut enthalten. Sicher von ihm stammen Bartsch 27, 31, 32, 35, 39, 49, 50, 51, 52 sowie Passavant 255, 272 und 273; ohne daß

¹ Lichtwark, a. a. O., S. 150.

² Karl Friedrich: Augustin Hirschvogel als Töpfer (Nürnberg 1885). Doch sind in diesem Buche Irrtümer vielfach enthalten. — Siehe auch Wingenroth: «Kachelöfen und Ofenkacheln etc.» in: Mitteilungen des Germ. Museums, 1900. Aufsatz III.

³ Der Name kann nicht als glücklich bezeichnet werden. Das Pferd als Rankenabschluß kommt bei ihm nicht so häufig vor, als daß es wirklich eines «seiner Lieblingsmotive» ist.

damit sein aus Dolchscheiden und steigenden Füllungen bestehendes Stichwerk festgelegt ist.¹ Bei nachweisbaren Beziehungen zu Aldegreverschen Ornamentstichen ist aber Aldegrever entschieden der empfangende Teil; und durch die Entlehnungen Aldegrevers, z. B. in seiner Dolchscheide B. 248 von 1532 nach B. X, p. 160 N. 39, ist die Datierung der Stiche des Anonymus für die Zeit um 1530 gesichert. Aldegrever übernimmt die Rumpfgestalt mit den Fledermausflügeln, die aus der Muschel aufsteigenden Hälse mit Blattgesichtern, sowie den Raubtierkopf. Bei B. 273 vom Jahre 1549 verwendet Aldegrever wiederum die Muschel mit dem Tierkopf und entnimmt dem Stich Passavant 251 des Anonymus die weibliche Grotteske links unten. Fernere Beziehungen finden sich bei Aldegrever B. 251 und B. 240.

Von seinen uns bekannt gewordenen Ornamentstichen ließen sich in zwei Fällen wichtige Benutzungsnachweise erbringen.

Wiederum kommen wir mit einem für die deutsche Frührenaissance besonders hervorragenden Bauwerk in Berührung, nämlich mit dem Rathaus in Görlitz, das von 1519 an im Stile der neuen Renaissance ausgebaut wurde. «Eine der edelsten Blüten der Renaissance» nennt Lübke² diese hinzugefügten Renaissanceteile, und über die Rathautreppe³ lautet sein Urteil: «Die ganze Komposition findet in Schönheit der Ausführung und Anmut der Ornamentik unter den gleichzeitigen Denkmälern Deutschlands kaum ihresgleichen.» In einem vorspringenden Winkel zwischen Brüderstraße und Untermarkt belegen, windet sich um eine Säule die Treppe zum Hauptportal und zugleich zu einem Balkonausbau hinauf, an dessen Brüstung man die Jahreszahl 1537 liest.⁴ Die Beteiligung des bekannten Wendelin Roßkopf ist sehr wahrscheinlich, obwohl weder ur-

¹ Auch gehört ihm noch ein unbeschriebener Querfries an (Bremen, Dresden, London South-Kensington). Siehe Lichtwark, a. a. O., S. 210.

² Lübke, a. a. O., Bd. II. S. 204.

³ Aufnahmen bei Ortwein, Bd. VI. (Breslau und schlesische Orte). Bl. 51 u. 52.

⁴ Der Treppenwinkel vielfach abgebildet. — Puttrich: Bauwerke des Mittelalters in der Oberlausitz (1848) T. 7. — Lübke, a. a. O., Fig. 295. — Dohme, Deutsche Baukunst, Fig. 250. — Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler. Mappe II. Taf. 93, 1, u. a. m.

kundlich noch durch sein Steinmetzzeichen erwiesen. Lutsch schreibt:¹ «An dem Winkel der Rathaustreppe vereinigt sich eine solche Fülle glücklicher Motive, um dieser zunächst aus dem Bedürfnis heraus geschaffenen Anlage den Stempel höchster malerischer Schönheit aufzuprägen, daß er in deutschen Landen seines Gleichen nicht findet. Aber auch die Einzelformen können in ihrer jugendlichen Schöne als ein Kabinettstückchen gelten, reizvoll in ihrer noch ganz frischen Erfindung und Ausführung.» Abweichend von den etwas derben Füllungen des Geländers und der Balkonbrüstung wirkt die Verzierung des Säulenmantels besonders gefällig. Für diesen Säulenschmuck ist nun der Stich B. X, p. 157, Nr. 27 die direkte Vorlage gewesen.² (Taf. 9.) Die Bocksfüße, die sich in der Mitte symmetrisch verschlingenden Schlangen und Schwänze, die Flügel, die Helme, die Rankenstiele und schließlich die nach den Brüsten beißenden Schlangenköpfe sind fast genau so im Stich vorhanden. Nur das den oberen Teil des Stiches füllende Laubwerk mußte fallen gelassen werden, um weder die Klarheit der Grottesken noch die Kontur der Säule zu beeinträchtigen. Abweichend ist ferner, daß sich die von den Gestalten gehaltenen Stiele ohne Laub zu bilden nach innen umrollen und vereinigen; ganz neu sind die Kronen der Schlangen und die Augenbinde bei der einen Grotteske. Daß die auf dem Stich voneinander abgekehrten Grottesken sich an der Säule gegenseitig anschauen, bewirkte die Rundung der Säule, wogegen sich dem von der Treppe Herabsteigenden das Ornament in einer mit dem Stich übereinstimmenden Richtung abrollt.

Der terminus ante quem, den die Datierung der Treppenanlage vom Jahre 1537 für den undatierten Stich ergibt, stimmt aufs beste mit dem aus Aldegreverschen Abhängigkeiten bereits gewonnenen allgemeinen Zeitansatz der Stiche dieses anonymen Meisters überein. Es fanden sich keine weiteren Spuren dieses Ornamentstechers weder in Görlitz noch sonst in Schlesien, und es wird mehr Zufall sein, daß gerade dieser Stich dem Schöpfer der Görlitzer Rathaustreppe in die Hände gelangt und nun an so hervorragender Stelle verewigt ist. Alle Blätter

¹ Verzeichnis der Kunstdenkm. der Provinz Schlesien, Bd. III (1901). S. 680 ff.

² Abg. Wessely, Blatt 131.

dieses sogen. Meisters mit den Pferdeköpfen haben an sich etwas ungemein Plastisches und sind dadurch, daß bereits im Stich Stiele und Blätter volle Schatten auf den horizontal schraffierten Grund werfen, für eine Uebertragung in Steinskulptur besonders geeignet. Für die Feststellung der Abkunft des Stechers ist diese Beziehung zum Osten Deutschlands keinerlei Beleg, die Nähe Aldegrevers muß doch vorläufig die Richtung angeben.¹

Unser zweiter Nachweis für einen Stich desselben Künstlers führt uns sofort in die Nähe der Heimat Aldegrevers zurück. Es ist zugleich der ganz seltene Fall, daß sich die ornamentale Schnitzerei eines niederdeutschen Renaissancemöbels auf einen Ornamentstich zurückführen läßt, obwohl man annehmen sollte, daß hier auf Schritt und Tritt Entdeckungen zu machen wären. Es handelt sich um einen zweigeschossigen sogen. Abendmahlschrank,² an dem die beiden Türfüllungen des Unterbaues durch einen Pilaster getrennt sind, der in der üblichen, ziemlich flachen Schnitzerei niederdeutscher Handwerkskunst die Gestalt der sich erdolchenden Lucretia auf einer Rundplatte über Ranken stehend zeigt. Hierfür hat zweifellos die Dolchscheide B. X, p. 165 Nr. 51 als Vorbild gedient. (Taf. 10.) Die nicht sehr lange Füllung gestattete keine völlige Uebertragung des Stiches; die Gestalt der Lucretia³ war dem Schnitzer die Hauptsache. Mit ihrem flatternden Haar, dem Halsschmuck und dem Schleierruch hat er sie getreu kopiert, auch die runde Standplatte übernahm er. Das Rankenwerk aber, das im Stich einer Vase entsteigt, die auf dem Kopfe eines sitzenden nackten Kindes steht, hat er

¹ Anmüller scheint (nach seiner sehr kurzen Beschreibung) den Stich B. X, 157, 27 unter Nr. 175 in das Ornamentwerk des Allaert Claesz eingereiht zu haben, jedenfalls eine Unmöglichkeit. — Lichtwark macht, a. a. O., S. 213 auf einen Zusammenhang dieses selben Stiches mit Zoan Andrea B. 26 aufmerksam, doch mit Unrecht, wenn auch italienische Ornamentklarheit in den Schöpfungen des Anonymus wohl enthalten ist.

² Jetzt in unbekanntem Privatbesitz. Der Nachweis fand auf Grund einer älteren Photographie im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg statt. Die Herkunft des Schrankes soll die holsteinische Elbmarsch, die Gegend von Glückstadt gewesen sein; ob damit aber auch sein Ursprung bestimmt ist? Dem Stile der Schnitzerei nach würde eher das Land links der Elbe in Frage kommen, der Schranktypus selbst ist aber recht selbisch.

³ Im Stich ohne die Beischrift LVCRETE.

vereinfacht. Die Vase ist geblieben, obwohl das Kind fehlt, und die Linienführung der sich gabelnden und nach oben sich symmetrisch einrollenden Stengel stimmt im Umrisse mit dem Stich überein. Das Blattwerk selbst ist unter der Hand des Schnitzers vergrößert worden, übertrifft aber auf Grund der Vorlage das Blattwerk auf den Türfüllungen bedeutend an Feinheit. Es ist aber wohl ein mehr zufälliges Zusammentreffen, daß sich hier, wo wir den Stich eines Meisters benutzt finden, dem man den Beinamen «mit den Pferdeköpfen» gegeben hat, an den Türfüllungen gerade Rankenwerk mit Pferdeköpfen ähnelnden Bildungen findet. Der Schrank ist nämlich 1590 datiert, obwohl man ihn kaum über die Mitte des XVI. Jahrhunderts ansetzen möchte. Also an 60 Jahre liegen zwischen Stich und Schnitzerei so daß man von hier aus keinen Anhalt für die Herkunft des «Meisters mit den Pferdeköpfen» gewinnen kann. An sich kann aber gerade das Motiv der Pferdeköpfe, sofern man überhaupt den Meister zu den deutschen Ornamentstechern rechnen will, nirgends besser als am Niederrhein lokalisiert werden, obwohl das Vorkommen der Pferdeköpfe auch in den Niederlanden und in Frankreich eben nicht selten ist.

Indem wir nunmehr sicheren westfälischen Boden betreten, führt uns der Name Heinrich Aldegrever in das Zentrum der deutschen Ornamentstich-Produktion während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Volle hundert Ornamentstiche wurden hier fern von den Urquellen der Renaissanceformen von einem Manne geschaffen, der niemals Italien mit eigenen Augen gesehen. Kein Wunder, daß diese Entwürfe erfüllt sind mit nationalem Formengefühl. Aldegrevers Ornamentstiche sind nicht das gelegentliche Nebenprodukt eines als Maler und als Stecher tätigen Künstlers, sondern sie nehmen in seinem Kunstschaffen einen so breiten Raum ein, daß sie allein im Stande sind, seinen altbekannten und unvergänglichen Ruhm auszumachen. Seine sauberen, nicht allzu seltenen Ornamentstiche sind bei Bartsch (Bd. VIII) fast sämtlich aufgezählt. Der im Torso von Meyers Allgemeinem Künstler-Lexikon (Bd. I) von W. Schmidt vorgenommenen letzten Zusammenstellung ist Wesentliches — abgesehen von Fußnoten, die sich auf einige eigene Entlehnungen, wie auf fremde Nachstiche beziehen —

nicht hinzuzufügen. Ganz eingehend hat Lichtwark¹ des Meisters Schaffen behandelt. Man lese dort nach, wie er zwischen den Niederlanden und dem südlichen Deutschland stehend zu seiner besonderen Eigenart kam, welche Einflüsse sich bei ihm geltend machten, wie er aber als selbständigster aller Kleinmeister nirgends etwas unverarbeitet übernimmt; dann verfolge man Jahr für Jahr seine Produktion.

1527 datiert Aldegrevers erster figürlicher wie ornamentaler Stich, von da ab geht es mit Ausnahme von 1531 und 1534, für welche Jahre Stiche überhaupt fehlen, bis 1539; 1540 und 41 datieren nur figürliche Stiche. Dann aber klafft eine Lücke von 7 Jahren, und erst 1549 beginnt von neuem die Stechertätigkeit. Bis 1553 sind Ornamentstiche nachweisbar während 1555 das Sterbejahr des Meisters anzusetzen ist.

Bisher unerklärt ist jene von 1539—1549 reichende Lücke in des Künstlers Ornamentstichproduktion, die auch Lichtwark schon aufgefallen ist. Hier als Erklärung eine größere Abwesenheit des Künstlers von seiner Heimat einschieben zu wollen, ist nicht möglich, denn urkundlich ist Aldegrever 1541, 1542, 1545, 1546 und 1548 in Soest, dem Orte seiner Ansässigkeit, nachweisbar.² Kein Wunder, daß nach solcher Unterbrechung die ornamentalen Schöpfungen aus den letzten 5 Jahren so ganz anderen Charakter tragen.

Hätten wir von Aldegrever nichts weiter als seine Ornamentstiche aus der Zeit von 1527—1539 würde seine Bedeutung für die Frührenaissance Deutschlands um nichts geringer sein. Schon 1530 nimmt sein Laubwerk die typische Form an, mit der seither die Wissenschaft als «Aldegrever'sches Blattwerk», wie mit einem feststehenden Begriff operiert. Die Beliebtheit dieses gestielten Aldegrever'schen Blattwerks ist eine ungewöhnlich große und natürlich in geographischer Nähe des in Paderborn geborenen, in Soest ansässigen Meisters am ausgeprägtesten. Für die Verbreitung in Westfalen und am Nieder-

¹ Lichtwark, a. a. O. S. 193—203. Siehe auch Stiassny: Chronik für vervielfältigende Kunst. III. Jahrg. 1890, Heft 4. «Die Kleinmeister und die italienische Kunst».

² Nach den Sammelbänden des Soester Stadtarchivs.

rhein sorgten überdies die Stiche der Nachahmer und Kopisten des Aldegrever. Gerade die Stiche seiner ersten Periode sind am meisten nachgestochen worden. Allaert Claesz kopierte B. 198, 201, 205, 211, 222, 229, 230, 231, 232, 233, ein gutes halbes Dutzend fand anonym unfreiwillige Verbreitung, anderes kopierten die Monogrammisten F. G., H. O., und A. W., Niclas Wilborn fußt ganz auf Aldegreverscher Ornamentanschauung, desgleichen G. K. Proger, der Teile aus Aldegreverschen Ornamentstichen übernimmt. Martin Treu entwirft nach Aldegreverschem Vorbild seine Flöten und der Monogrammist C. G. lernte sein Laubwerk und seine Dolchentwürfe von Aldegrever. Die letzten vier Künstler gehören bestimmt dem westfälischen Gebiete an und sind höchst wahrscheinlich, wie Aldegrever selbst, als Goldschmiede tätig gewesen.

Der Goldschmiedeberuf Aldegrevers kann sich allerdings nicht auf nachweisbare oder erhaltene Werke stützen.¹ Ausgesprochene Goldschmiedeentwürfe, wie die drei Schnallen B. 258 von 1536, die große Gürtelschnalle B. 563 von 1537, die zwei Klapplöffel und die Flöte auf B. 268 von 1539 und die nur in Silber ausgeführt zu denkenden ganzen Dolche B. 259 von 1536 und B. 265 von 1537 sind Beweis genug. Ein urkundlicher Beleg, aus dem zugleich hervorgeht, daß Aldegrever auch als Prägschneider tätig war, ist ein Schreiben Aldegrevers vom 8. Juni 1552² an den herzoglich jülichen Supplikations-Meister Schmellingk betreffs zweier in Silber geschnittener Siegel und eines Ringes mit hübschem Stein für Herzog Wilhelm.

Man sollte nun annehmen, daß die Entwürfe unseres

¹ In einer uns erst während des Druckes bekannt gewordenen Arbeit von Dr. M. Geisberg: Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever (Stud. z. Deutsch. Kunstgeschichte Heft 76) wird der Goldschmiedeberuf Aldegrevers als recht unwahrscheinlich hingestellt. Auch Aldegrevers Tätigkeit als Maler, wie die Zeit seiner Lehr- und Wanderjahre ist heute noch in völliges Dunkel gehüllt. — Ein Attest, das sich Aldegrevers Sohn Christoph, der in Straßburg ansäßig war, am 22. März 1561 ausstellen ließ, erwähnt, sein Vater, Heinrich Aldegrever, «sey zu Soest ein geschickter Mahler und Brandglasmacher gewesen». (Rademachersche Annalen A. 10, S. 860. Gütige Mitteilung des Herrn Prof. Vogler in Soest.) Ueber diese Tätigkeit als «Brandglasmacher» fehlt es bisher an jeglichem Beweis.

² Abgedruckt in Aldegrevers Biographie von Dr. Gehrken «Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westphalens», 4. Bd., 2. Heft (oder Sonderabdruck, Münster 1841).

Künstlers in erster Linie den Goldschmieden zu Gute gekommen wären. Es ließen sich aber bisher ornamentale Details an Goldschmiede-Arbeiten nicht auf Aldegrevers Ornamentstiche zurückführen. Doch gelang es uns bei einer Reihe von silbernen Schwertgriffen und Scheidenbeschlägen, die Verzierungen zu Aldegrever in Beziehung zu bringen.

Das Königliche Museum in Kassel besitzt ein Jagdschwert, dessen Lederscheide am Mundstück und an der Spitze mit Silber beschlagen ist, das man auf der beim Tragen nach Außen gekehrten Seite mit Gravierungen geschmückt hat. Zur Verzierung des sich stark verjüngenden Beschlags an der Spitze, der eine Form wie ein zugespitzter Aldegrever'scher Dolchscheiden-Entwurf (z. B. B. 253 und 254) darbietet, hat nun die Schmalhochfüllung B. 233 von 1529¹ und nicht, wie man erwartet hätte, eben ein Scheidenentwurf Aldegrevers das Vorbild abgegeben.² (Taf. 11, b u. c) Es ist daher wohl nur ein Spiel des Zufalls, daß gerade Aldegrevers Blatt Verwendung fand; die Gravierung am Mundstück verrät dann auch keinerlei Beziehungen zu Westfalen. Die ganze Arbeit datiert frühestens um 1550/60. Da, wo der Scheidenbeschlag sich zu stark verjüngte, hört die Benutzung von Aldegrevers Vorbild auf. Vom Rund mit der geflügelten Tiergrotteske aufwärts, bot Aldegrever das genaue Vorbild, nur der oberste Blattbüschel des Stiches ist fortgelassen. Alle im Stich enthaltenen Feinheiten sind bei der Uebertragung verloren gegangen, so daß die hochgebogenen Schwänze der Delphine wie scharfkantige Voluten wirken.

Andere Benutzungen Aldegreverscher Ornamentstiche bei Silberbeschlägen von Waffen ergaben die Waffenbestände des Historischen Museums in Dresden. Die Verwendung eines ursprünglichen Scheidenentwurfs ließ sich nur in einem Falle nachweisen. Das silbervergoldete Mundstück einer Schwertscheide (Saal E, Schrank I, Nr. 22) zeigt auf der Vorderseite in

¹ Der hier benutzte Stich Aldegrevers ist von Allaert Claesz (Pass. 137) gegenseitig unter Hinzufügung einer kleinen Vase zwischen zwei schotenartigen Gebilden im oberen Abschluß kopiert. (Abgeb. Guilnard, T. II, pl. 161).

² Die meisten Scheidenentwürfe schließen trotz ihrer Verjüngung unten stumpfwinklig ab.

(allerdings nicht sehr feiner) Gravierung jene bärtige Kostümfigur mit dem Papagei auf der linken Faust, die das Oberteil der Dolchscheide B. 215 bildet. Auch die Rückseite desselben Mundstückes ist graviert und zwar mit einem Liebespaar in der Art der Aldegrever'schen Hochzeitstänzer, ohne daß sich aus der Folge B. 144—151 ein sicheres Vorbild nachweisen ließ.¹

Schwert Nr. 17 (Saal E, Schrank I) zeigt am silbernen Gefäß einen einseitigen Faustschutzbügel in der geschlossenen Form eines Stichblattes, dessen dem Fechter zugekehrte Fläche mit der Rumpffigur eines behelzten Kriegers ganz entsprechend dem Aldegrever'schen Stich B. 232 graviert ist, allerdings im Gegensinne. Höchst wahrscheinlich hat daher der im Gegensinn erfolgte Nachstich des Allaert Claesz B. 52 und nicht Aldegrevers Original als Vorlage gedient.² Nicht der ganze Stich ward benutzt, nur die untere Hälfte, die bereits im Stich wie eine für sich abgeschlossene Komposition wirkt.

Während wir über den Ort, wo die erwähnten zwei Schwerter Nr. 17 und 22, resp. ihre gravierten Fassungen, entstanden sind, keine bestimmte Aussage zu machen vermögen, ihre Entstehung aber noch vor der Mitte des 16. Jahrhunderts ansetzen möchten, können wir noch zwei datierbare Schwerter mit entlehnten Reliefverzierungen an den Scheiden hier anfügen.

Bei Schwert Nr. 20 in Dresden (Saal E, Schrank I) befindet sich unterhalb der Parierstange eine über die Klinge greifende Schutzkappe,³ die auf der Vorderseite in getriebener und ziselierter Arbeit sich zueinander biegende Blattstiele zeigt, die an ihrer Kreuzung durch ein Bändchen festgehalten werden. Hierfür ist der Stich B. X, p. 159, Nr. 19⁴ benutzt worden, der, wenn auch schon wegen des Fehlens des Monogramms

¹ Zu der Dolchscheide B. 215 mit der männlichen Kostümfigur hätte die Dolchscheide B. 216 mit einer Dame, die eine Nelke in der Hand hält, das passendere Gegenstück abgegeben.

² Die Unterseite des Stichblattes zeigt eine nackte weibliche Rumpfgestalt, für die kein Vorbild nachweisbar war.

³ Ruht das Schwert in der Scheide, so wirkt die Schutzkappe als ein Bestandteil der Scheide mit.

⁴ Es gibt eine Kopie dieses Stiches im Gegensinn (Hamburg, Museum f. Kunst u. Gewerbe).

nicht von Aldegrever, sicher in seinen Kreis hinein gehört, daher an dieser Stelle wohl behandelt werden kann.¹ Sehr geschickt hat der Goldschmied, wo er einen Halbkreis zu füllen hatte, gerade diesen Stich ausgewählt, auf dem die sich aus den Ecken zur Mitte biegenden Stengel schon an sich annähernd einen Halbkreis beschreiben. Als Prunkschwert Herzog Heinrichs des Frommen, der nur von 1538—41 regiert hat, gibt es für den Stich einen terminus ante quem, der mit seiner stilistischen Beschaffenheit — er dürfte um 1535 anzusetzen sein — wohl übereinstimmt. Bei den vorher erwähnten Schwertern wird jedoch der Spielraum zwischen Stichenstehung und -Benutzung mindestens 10—15 Jahre betragen haben.

Im zweiten Falle handelt es sich um jenes berühmte Schwert, das nachweislich 1540/41 von dem in Königsberg seit 1527 ansässigen, aus Ulm gebürtigen Jobst Freudner für Herzog Albrecht von Preußen angefertigt ist und sich heute im Kron-tresor zu Berlin befindet.² Unter den getriebenen, die ganze Vorderseite der Scheide bedeckenden Bildfeldern hat Julius Lessing neben Entlehnungen aus Solis, Altdorfer, H. S. Beham und zwei Monogrammisten auch drei Szenen auf Aldegrever zurückführen können. Für uns hat davon der eine Nachweis, daß nämlich die Szene vom Brudermord des Kain nach Aldegrever B. 270 von 1539 kopiert ist, insofern Wichtigkeit, als dieses Blatt an sich ein Ornamentstich ist, nämlich der reichste Dolchentwurf Aldegrevers, den Lichtwark «vielleicht sein vollendetstes Blatt überhaupt» nennt.

Im übrigen schöpfte Jobst Freudner aus demselben Abbildungsvorrat wie seine Königsberger Kollegen, deren Tätigkeit für die berühmten Einbände der Silberbibliothek erst seit neuerer Zeit klargestellt wurde.³ Für Aldegrever sind unter diesen

¹ Bartsch schreibt: Ce morceau est gravé dans le goût de H. Aldegrever. — Das Blatt ist auch in die Sammlung facsimilierter Ornamente Aldegrevers nach Originalen des Kgl. Kupferstichkabinetts in München (herausgegeben von J. B. Obernetter) aufgenommen (Blatt 25).

² Lessing: Die Schwerter im preussischen Kron-tresor (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlg. Bd. XVI, S. 103 ff. und Tafel 1). — Schwenke-Lange: Die Silberbibliothek, a. a. O., S. 31.

³ Schwenke-Lange, a. a. O.

Einbänden bei Fol. 2 — Gravierung, Arbeit des Hieronymus Kösler — und bei Fol. 7 — Gravierung und Relief, vermutlich Arbeit des Paul Hofmann — Benutzungen figürlicher Art nachgewiesen. Daß der Band Quart 4 — wahrscheinlich eine Arbeit des Mündeners Anton Mithoff — mit seinen reichen Ornamentgravierungen im Typus von den als Königsberger Arbeit bezeugten Einbänden abweicht und starke Einflüsse des Westfalen Aldegrever zeigt, ist bereits von Schwenke und Lange betont worden.¹ Ein direktes Vorbild wurde nicht nachgewiesen, dagegen die Vermutung offen gelassen, daß die Ornamentik an diesem um 1545 zu datierenden Silbereinbände auch auf Niklas Wilborn oder einen um 1530 arbeitenden Anonymus zurückgehen könnte. Indem wir hiermit den Hinweis auf den westfälischen Kreis nur bekräftigen möchten, können wir hinzufügen, daß die auf der Vorderseite des Einbandes im Trapezfelde am unteren Rand vorkommenden Putten, deren einer einen Hund neben sich hat, in deutschen Ornamentstichen mehrfach genau so wiederkehren. Sie finden sich zuerst 1529 auf einem Stich des Nürnberger Meisters J. B., nämlich am Sockel der Pirckheimer'schen Allegorie B. 30;² ferner beim Monogrammisten R. B. (B. IX, p. 9, Nr. 10) — zwei Putten am Fuße einer Ranken entsendenden Vase, Gegensinn zu J. B. — und beim Monogrammisten M. F. (B. IX, p. 14, Nr. 2) — hier nur das eine Kind (ohne Flügel) mit dem Hund. Nach unserem Urteil ist der Stich des R. B. als Vorbild des Graveurs anzusehen.

Ehe wir von den leider nur in so geringem Umfange nachweisbaren direkten Beziehungen Aldegreverscher Ornamentstiche zu den Arbeiten der Goldschmiede scheiden, möge an dieser Stelle noch der Hinweis auf ein wahrscheinlich eigenhändiges Werk des Aldegrever am Platze sein, das er in seiner Eigenschaft als Goldschmied und Prägschneider sehr wohl angefertigt haben kann. Es ist dies ein bronzenes Petschaft im British Museum zu London (Franks Bequest), das das Wappen der Familie Fruwirter und das Datum 1532 zeigt. Den Hinweis auf Aldegrever gab uns der als gehörnte Löwenmaske gebildete

¹ S. 34/35.

² Bartsch zählt irrtümlich diese Putten als selbständigen Ornamentstich des J. B. unter Nr. 34 auf.

Griff, der auf dem schon erwähnten herrlichen Dolchentwurf B. 270 die Parierstange bildet. Nun ist aber eine zeitliche Differenz zwischen dem 1539 datierten Stich und dem Petschaft von 1532 vorhanden; andererseits ist der Stempelboden mit dem Löwenkopfsgriff so völlig verwachsen und aus einem Guß, daß für eine Erklärung nur folgende Möglichkeiten offen bleiben: Entweder schuf Aldegrever selbst schon 1532 das Petschaft und erinnerte sich 7 Jahre später des selbstgefertigten Löwengriffes, oder aber das Datum 1532 braucht nicht mit der zeitlichen Entstehung des Petschaftes zusammen zu fallen, sondern bezieht sich auf ein für die Fruwirter Familie wichtiges Datum, wobei im letzteren Falle Aldegrever an der Verfertigung des Siegels keinen direkten Anteil gehabt zu haben braucht. Kaum einige Wahrscheinlichkeit dürfte die dritte Möglichkeit haben, daß nämlich Aldegrever zufällig das fertige Bronzepetschaft sah, und sich den Griff für spätere Verwendung skizzierte. Die kräftige Behandlung des Griffes und der technisch vollendet geschnittene Stempel sind wohl würdig, von Aldegrevers Hand zu stammen, der 1541 für den Herzog von Jülich, Cleve und Berg das «grote Segel» — also ein Staatswappen — zu schneiden hatte.¹

Der sich unter den Ornamentstichen Aldegrevers befindenden Schmuckgegenstände ist bereits gedacht worden. Es sei nur die Bemerkung nachgetragen, daß ein Blatt, wie B. 268 von 1539 mit den Klapplöffeln und der Flöte, doch wohl keine Entwürfe, sondern, nach unserer Ansicht, ausgeführte Arbeiten im Stiche festhält, wie sie die Wiedertäuferzeit und der Hofstaat eines Johann von Leyden beanspruchten.² So verlockend es ist, müssen wir uns aber versagen, auf Grund der Ornamentstiche weiter auf den Goldschmied Aldegrever einzugehen, um nicht den festen Boden zu verlieren, auf dem wir sein Verdienst für die Verbreitung der Renaissanceformen richtig würdigen könnten.

¹ Schreiben des Rates der Stadt Soest von 1541 (vridach na Thomee Apost.) an die herzoglichen Räte mit der Bitte um Arbeitsaufschub für «Mester Heinrich Aldegrever» (Soester Stadtarchiv, Sammelband I, 34. S. 218).

² Wenn wir auch gerne Geisberg (vergl. oben S. 51 Anm. 1) beipflichten, daß Aldegrever unmöglich die Insignien des Wiedertäufer Königs angefertigt haben kann, glauben wir doch daß Aldegrever solche Schmuckstücke mit denen er auf seinen Stichen Johann von Leyden oder Wilhelm von Cleve geschmückt sein läßt, auch selber gefertigt habe.

Schon Aldegrevers heimatlicher Biograph, Prof. Gehrken, führt für seinen hervorragenden Einfluß auf die Kunst Westfalens «die in Kirchen, Klöstern und altadeligen Häusern in Westfalen von jener Zeit übrig gebliebenen Schnitzwerke in Eichenholz an Stühlen, Türen und Schränken, da sie fast alle nach den Zeichnungen unseres Meisters mit den von ihm erfundenen Arabesken und Laubwerk geziert sind» an,¹ und erwähnt besonders 1. die Taufe von Marmor und Sandstein im Dom zu Paderborn, 2. den Kirchenstuhl ebenda von 1547, 3. den Kapitelsaal in Münster von 1552. Ohne seine Angaben irgendwie bewiesen zu haben, enthalten diese, der Begeisterung für seinen Landsmann entsprungenen Worte Gehrkens manches wahre. Nur an einem profanen Schnitzmöbel konnten wir bisher das Ornament² als eine direkte Vorlage Aldegrevers nachweisen.³ Es ist dies ein in den Bau und Kunstdenkmälern Westfalens, Band: Kreis Iserlohn (Münster 1900) auf Taf. 24 abgebildeter Kasten (Lg. 59 cm., Br. 42 cm., Höhe 21 cm.) im Besitz eines Herrn Esslinger in Iserlohn. Die Vorderfüllung zeigt die beiden Menschengrotesken nach B. 260 von 1537 und zwischen ihnen eine Schrifttafel mit dem Datum 1542. Wie wir uns persönlich überzeugt haben, stimmen aber die Bemerkungen zur marmornen Taufe und zu den geschnitzten Chorstühlen in Paderborn keineswegs. Um so wertvoller dürfen die nun folgenden Beweise für tatsächliche Beziehungen der Schnitzereien im Kapitelsaal zu Münster zu Aldegrevers Ornamentstichen sein.

Eine kritische Untersuchung dieses Saales, ähnlich wie wir sie über das Sitzungszimmer im Rathause von Lüneburg besitzen,⁴ fehlt noch. Eine kleine Spezialabhandlung findet sich

¹ Zeitschrift für vaterländische Geschichte . . . , a. a. O., S. 160/162, (Separatabdruck, S. 17/18).

² Auf der Ausstellung 1879 in Münster waren laut Katalog figürliche Schnitzereien nach Aldegrevener ausgestellt.

³ Ein Stollenschrank im Germanischen Museum zu Nürnberg (Saal 36), an dem das Mittelfeld eine direkte Kopie nach Aldegrevers Hochfüllung B. 246 von 1582 ist und ein Teil der linken Seitenfüllung auf B. 242 von 1532 zurückgeht, ist als mutmaßliche Fälschung für die wissenschaftliche Untersuchung unbrauchbar (abgebildet: Mitteilungen aus dem germanischen Nat. Museum, Bd. 1. Jahrg. 1884/86. Taf. XIII).

⁴ W. Behnke: Albert von Soest (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Heft. 28).

in der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertums-
kunde,¹ während der oft zitierte Ortwein ganz ausführliche Auf-
nahmen bringt.² Die Zeit der Entstehung ist durch die sich
auch an den Schnitzereien findenden zwei Daten 1544 und 1552
begrenzt;³ der Schnitzer war Johann Knuper, Kleinschnieder.⁴
Eine genaue Beschreibung des Saales mit seinem geschnitzten
Wandgetäfel, ein ausführliches Eingehen auf die sich auf min-
destens 8 Jahre verteilende Arbeit, auf die sich dabei natürlich
geltend machenden Unterschiede in den schmückenden Orna-
menten, eine Aufzählung und Auslegung der sich auf den Bischof
Franz von Waldeck und seine Domherrn beziehenden Wappen-
felder kann hier nicht am Platze sein. Nur soweit unmittelbar
unsere aufgedeckten Beziehungen Aldegrevers zu dieser ältesten
größeren Renaissancetäfelung Norddeutschlands⁵ ein näheres
Eingehen notwendig erscheinen ließen, ist solches geschehen.

Das Hauptschema der Täfelung ist kurz folgendes: Zu
unterst die Sitzbank mit einer Füllung am Fußbrett, die in
von Ornamenten umgebenem Rund einen flach geschnitzten
Kopf zeigt. Darüber zwei gleich große Felder mit Wappen, das
untere Wappen jedesmal in einem Rund, wobei die Zwickel-
fläche mit groteskem Laubwerk gefüllt ist; das obere Wappen
jedesmal den ganzen Raum ausfüllend und hängend gedacht,
mit reich belaubter, zum Teil vollrund herausgeschnittener Helm-
zier. Zu oberst eine schmale Friesfüllung. Wichtig für die
Wandeinteilung ist dann noch die Zusammenfassung je zweier
benachbarter Feldergruppen durch einen Giebelaufsatz und seit-
lich vorgelagerte Säulchen resp. Pilaster; dementsprechend sind
auch die großen hängenden Wappen in leichter Schrägung zu-
einander gekehrt, während in den obersten Schmalfeldern jede

¹ Bd. 24 (1864), S. 361 ff. A. Krabbe: «Das Kapitelhaus am Dome zu Münster».

² Ortwein: Bd. III. 28. Abteilung, Blatt 21—27 und Blatt 31—37.

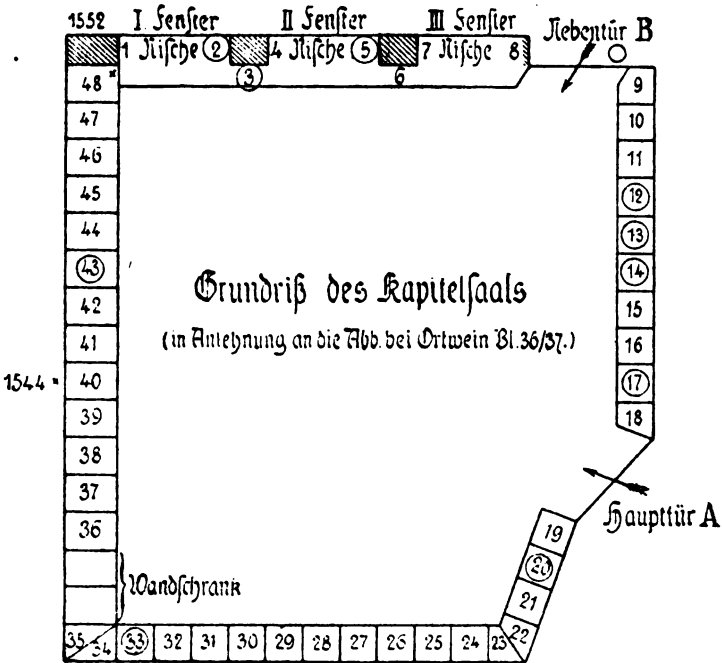
³ Krabbe erwähnt, daß die Rechnungen der Domfabrik von dem Jahre 1551 an (die früheren fehlen) eine besondere Rubrik über die Ausgaben für den Kapitelsaal: *Exposita ad sedilia in domo capitulari*, führen.

⁴ Der Name wird bald Kupper (Ortwein und Lübke), Kumper (Behnke), Kuper (Bahlmann: Münster und seine Sehenswürdigkeiten) und endlich Knuper (Geisberg: Merkwürdigkeiten der Stadt Münster, 1902) zitiert.

⁵ Siehe bei Behnke auf S. 36 eine chronologische Zusammenstellung der in Münster, Lüneburg und Lübeck befindlichen Täfelungen.

zweite Füllung zwischen dem Ornament einen vorspringenden Kopf zeigt. Abweichungen vom Hauptschema waren an den Türen und an den Fenstern nötig.

Um nun auf die bei den Schnitzereien als Vorbild benutzten Ornamentstiche überzugehen, so sei von vornherein zusammenfassend bemerkt, daß direkte Uebertragungen aus Ornamentstichen Aldegrevers sich, abgesehen von einer geschnitzten Nebentüre, durchweg nur an den Schnitzereien der obersten kleinen Querrechteckfelder finden, und hier wiederum hauptsäch-



(Die von einem Kreis umgebenen Ziffern der Sitzplätze zeigen an, daß an dieser Stelle ein Aldegreverstich für die Schnitzerei benutzt wurde.)

lich an der Fensterseite und der von Tür zu Tür führenden Wand. (Ein Grundriß des Zimmers, auf dem wir die sich nach den umlaufenden Sitzen richtende Vertikaleinteilung der Tafelung eingetragen und die Stellen, wo Aldegreversche Stiche benutzt sind, besonders vermerkt haben, wird die Ausführungen erleichtern.)

Auf der rechten Seite vom Fenster I (bei 2) ist der Stich B. 260 von 1537 getreu kopiert. An demselben Fensterpfeiler, auf der zum Zimmer gekehrten Seite (3), ist eine starke Anlehnung an B. 261 von 1537 zu konstatieren. Auf der rechten Seite von Fenster II (5) hat B. 228 von 1529 als Vorbild gedient. An der Tür zum Nebensaal (B) ist für die oberste Füllung rechts Aldegrever B. 246 von 1532 sicher benutzt worden, wie auch bei den zwei unteren Füllungen starke Einflüsse des Blattes B. 236 von 1530 vorliegen. An der Längswand von Tür zu Tür befindet sich bei Sitz 12 eine Kopie nach B. 243 von 1532, bei 13 ein Zusammenhang mit B. 257 von 1536, bei 17 eine Motiventlehnung aus B. 242 von 1532. An der kleinen vierfeldrigen Schrägwand ist bei 20 dasselbe Blatt wie bei 5, also B. 228 von 1529 in Anwendung gekommen. An den zwei anderen Wänden, resp. an allen übrigen Sitzen war nur bei Platz 33 und 43 eine Beziehung zu Aldegrever, nämlich zu B. 242 resp. 261, beides Stiche, die wir bereits verwendet sahen (bei 17 und bei 3), zu entdecken gewesen. Außer diesen sich nur auf die obersten kleinen Querrechteckfelder beziehenden Entlehnungen, kommt — will man von den vielen Anklängen absehen und auf durchaus sicherem Boden bleiben — nur noch an einem der unteren Felder mit Wappen im Rund (bei 12) Aldegrever als direkte Vorlage vor. Hier ist jene Volute mit dem Löwenhundsopf und dem Delphin wiederum B. 261 entnommen. Zusammengestellt¹ ergibt sich, daß nur Stiche der ersten Aldegreverschen Ornamentperiode vom Schnitzer als Vorlagen benutzt wurden. Bei der Nähe von Soest ist es nicht ohne weiteres erklärlich, warum nicht Stiche von 1549 oder 1550 bei der bis 1552 dauernden Arbeit ihre Wirkung üben konnten; doch mag, falls nicht die Werkzeichnung für das ganze Getäfel bereits fertig vorlag (was aber kaum anzunehmen ist), der Grund darin zu suchen sein, daß nach 1549 Aldegrever sein charakteristisches Grotteskenlaubwerk wesentlich änderte und nur noch steigende Füllungen schuf.

¹ B. 228 von 1529.
B. 236 » 1530.
B. 242 » 1532.
B. 243 » 1532.
B. 246 » 1532.
B. 257 » 1536.
B. 260 » 1537.
B. 261 » 1537.

Unsere an Ort und Stelle gemachten Notizen genügen nicht, um mit Sicherheit die einzelnen Phasen der Arbeit des Schnitzers, resp. die Hände seiner Gehilfen, zu scheiden. Der Gang der Arbeit muß aber, wenn man das bei Sitz 40 befindliche Datum 1544 als Ausgangspunkt annimmt, oder gar die Arbeit an der Ecke bei Sitz 48 beginnen läßt,¹ rückwärts unserer Numerierung auf dem Grundplan fortgeschritten, also die Fensterseite das letzte gewesen sein. Dieser Entwicklung entspricht ein leicht zu konstatierender Fortschritt des technischen Könnens,² der sich am klarsten in den oberen Wappenfeldern ausspricht. So ist schon von Sitz 34 an die Belaubung der Helmzier wesentlich kräftiger unterschritten, um sich bei Sitz 21 frei vom Grunde abzuheben;³ auch sind bei den kleinen obersten Füllungen die Ranken nirgends so à jour geschnitzt, wie an den Fenstern bei 5 und 2. Ferner zeigen die beiden letzten Wände Spuren einer größeren Bekanntschaft mit dem Rollwerk. Z. B. halten am Fenster bei 1 (oberste Querfüllung) zwei Kinder die Ringgriffe einer richtigen Rollwerk-Kartusche; besonders aber zeigen an der Fensterseite die die Füllungen einfassenden Pilasterstreifen Hermengestalten im Rollwerk,⁴ wie sie dem niederländischen Formenkreise eines Cornelis Bos entsprechen. Schließlich glauben wir bei Sitz 14 auch noch auf einen erst 1549 entstandenen Stich Aldegrevers hinweisen zu können. Hier zeigt die oberste Querfüllung einen korbartigen Aufsatz mit Früchten und seitlich herausstrebenden Eidechsen, ein Motiv, das genau so bei Aldegrever auf der Hochfüllung B. 277 von 1549 vorkommt. Daß Aldegrever in Münster war und dem ihn in den Ornamenten kopierenden Schnitzer dieses Motiv absah, ist ausgeschlossen. An jener Wand zwischen den Türen

¹ Bei der Täfelung an den Plätzen 48—45 ist wegen einer teilweisen Erneuerung nach einem kleinen Feuer eine Stilkritik nicht mehr möglich.

² Die bessere Zeichnung beruht z. T. auf den vielen Stichvorlagen an den beiden letzten Wänden.

³ Von Sitz 18 an ist allerdings wieder eine schlichtere Behandlung der Laubzier zu bemerken. Der starke Wechsel ist nur durch die Beteiligung mehrerer Kräfte zu erklären. Wir verzichten hier auf ein detailliertes Eingehen, zumal wir hörten, daß von anderer Seite eine Monographie des Kapitelsaales vorbereitet wird.

⁴ Aber auch schon die Pilasterstreifen der Türseite, sowie die Bekrönung des Haupteingangs A.

dürfte sehr wohl erst um 1550 gearbeitet sein. Nirgends aber brauchen wir einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Person des Schnitzers mit Aldegrever selbst anzunehmen.

Ueber die Art, wie die Aldegreverschen Stiche vom Schnitzer benutzt sind, noch einige Detailbetrachtungen: Wenig Eigenes tat Johann Knuper bei 2 (Taf. 12, c u. d) hinzu, er minderte die Fülle des Laubwerks, das im Stich B. 260 den Grund zwischen den Figuren völlig bedeckt; die rechts und links befindlichen Blattbüschel fehlen gänzlich, ebenso die Zweige in der Mitte, an deren Stelle das Blattmedaillon eingeschoben ist. Ganz geschickt wurden vom Schnitzer die Haare der weiblichen Grotteske zur Füllung des Grundes als flatternder Haarbüschel gestaltet; neu ist auch die füllhornartige Verdickung des vom Kinde links umklammerten Stengels, sowie das Auslaufen eines Zweiges in eine Volute. Jedenfalls hat der Schnitzer mit Aldegrevers Hilfe eine überaus reizvolle Füllung geschaffen, die er mit besonderer Sorgfalt gearbeitet hat.¹

Bei 5 (Taf. 12, a u. b) hat der Schnitzer gegenüber dem Stich B. 228 eine Bereicherung gegeben, indem er die Umrollung der belaubten, gekreuzten Zweige nicht in dreigespaltene Blattbüschel enden ließ; er schob ein Kelchstück ein, dem ein gebogener Zweig entsteigt, der in Blättern mit Birnen endigt.² Ferner, während wir uns im Stich die unter einem Schild herausstehenden Zweige hinter demselben sich kreuzend zu denken haben, hat der Schnitzer, wo er anstatt des deckenden Schildes den Blattkranz benutzt, angenommen, daß die Zweige, selbst gekrümmt, sich ohne Kreuzung nach Außen umrollen, und er schob nun da, wo die Zweige den Blattkranz verlassen, ein Füllhorn zur eigentlichen Entsendung der dünnen Rankenumrollung ein.

Bei der Nebentür (B.) hat sich der Schnitzer für die rechte obere Füllung die Uebertragung von B. 246 keineswegs leicht gemacht (Taf. 13). Vor allem änderte er das Größenverhältnis zwischen den nackten Kindern und den Ranken, er ließ die Ranken dominieren. Während im übrigen aber das Laubwerk zu

¹ Siehe oben Seite 57 das Vorkommen desselben Stiches bei einer Möbel-Schnitzerei.

² Ein ganz Aldegreversches Motiv, z. B. B. 243.

oberst nicht sehr durchgreifende Richtungsänderungen gegenüber dem Stich erfahren hat, ist zu unterst das Kind zwischen Laubwerk gestellt worden, das sich im Stich an ganz anderer Stelle nämlich in der Mitte rechts und links eines Kandelabergestells (da wo in der Schnitzerei das Medaillon mit dem Doppelporträt sitzt) befindet; dafür sind zwei weitere Kinder unten auf dem Stich fortgelassen. Das Ornament der beiden unteren (gleichen) Türfüllungen beruht auf B. 236. Eine einschneidende Veränderung nahm der Schnitzer insofern vor, als er den ganzen Stich durch Fortlassung der Delphine kürzte, dafür brachte er die Delphine aber da, wo im Stich je zwei Birnen hängen als Rankenendung an; auch die Stengel mit je zwei hängenden Schoten auf dem Stich wurden unterdrückt, im übrigen läßt sich jedes Detail aus der Vorlage erklären.

Bei dem Querfries über Sitz 12 ist die Kopie nach Aldegrevier eine ganz starke (Taf. 14, a u. b). Zuerst ist der an sich sehr lange Querfries Aldegreviers rechts und links um je $\frac{1}{6}$ gekürzt worden. Dann wurde eine stärkere Symmetrie in die rechten und linken Hälften dadurch hineingebracht, daß der größere links auf dem Stiche befindliche Delphin nach unten rückte, worauf oben links in der Schnitzerei, entsprechend dem Stiche rechts oben, ein Füllhorn eintrat und der kleine Delphin des Stiches rechts unten die gleiche Größe wie der auf der linken Seite erhielt.

Beim unteren Wappenfeld von 12 sind zur Füllung der oberen Zwickel die Rankenvolute mit Delphin und das Raubtiergesicht auf Zöpfchen behangenem Delphinhalbes dem Stich B. 261 entlehnt, wo sie an den Kanten rechts und links je $\frac{1}{5}$ der Stichelänge einnehmen; alles übrige ist fortgelassen.

Bei 13 erinnern die auf Delphinranken stehenden nackten Kinder durch ihre Körperhaltung, durch die Art, wie sie in die Ranken greifen, an den Stich B. 257, wo sie allerdings im Gegensinne vorkommen. Wenn auch die Delphine nicht aus dem Stich stammen, so sind doch wiederum die seltsamen Blütengebilde in Schnitzerei und Stich gleich.

Bei 17 ist der halbe Tierschenkel, dem ein Delphin und ein in Voluten endigender Zweig mit Birnen entwächst, fast ohne Veränderung dem Stiche B. 242 entnommen, wo er das

rechte Drittel eines längeren Frieses ausmacht. Die Verdoppelung der Schenkel zu den Seiten des Mittelrundes mit dem vorspringenden Kopf war eine Bequemlichkeit des Schnitzers.

Die bei 20 auf demselben Stiche wie bei 5 beruhende Füllung zeigt gegenüber 5 die Abweichung, daß hier die Ranken in Delphinen endigen.

Bei 33 ist der halbe Schenkel aus B. 242 wiederum benutzt worden, aber so, daß hier die Verdoppelung in der Mitte der Füllung, also eine Umschaffung zu einem vollständigen Schenkel stattfand.

Für 43 ist die Stichvorlage von B. 261 eine völlig einwandfreie. Wieder sind, wie beim Wappenfeld von 12, nur die Ecken des Stiches benutzt, der Delphinhalbes Raubtierkopfes hat sich dabei in eine scharfkantige Volute verwandelt; die den Ranken entwachsenden Blüten sind nicht wie im Stich verschieden, sondern entsprechen der bei Aldegrever auf der linken Hälfte befindlichen.

Hiermit haben wir die ganz sicheren Abhängigkeiten von Aldegrever¹ innerhalb der Tafelung des Kapitelsaals in Münster, so weit sie uns klar geworden sind, zusammengestellt. Natürlich wird es nun, wo einmal die Beziehung zu Aldegrever unzweifelhaft festgelegt ist, nicht allzuschwer sein, aus der Fülle der an den Wänden des Saals sich ausbreitenden Ornamentik manche Detailmotive wie einzelne Ranken, Blätter, Füllhörner, Früchte, Delphine und groteske Tiere und Menschen in ähnlicher Gestalt auf Aldegrevers Stichen festzustellen. Doch würden ohne großes Abbildungsmaterial derartige Ausführungen wertlos bleiben müssen.

Ornamentstiche anderer Meister als Aldegrever scheinen nicht in dem Besitz des Schnitzers gewesen zu sein. Eine Ausnahme macht vielleicht jene Füllung 14, wo wir den Hinweis auf den Aldegreverschen Stich von 1549 geben konnten. Hier mag für die am Fuße des Korbgefäßes gelagerten Kinder, von denen das rechte einen Hund im Schoße hat, jener bereits erwähnte² Stich des Monogrammistens R. B. vorgelegen haben.

¹ Es ist nicht unmöglich, daß auch die menschlichen Grotesken mit Blattrumpf auf der Füllung 45 durch den Stich B. 260 inspiriert sind.

² Seite 55.

Jedenfalls ist trotz aller nachgewiesenen Entlehnungen des Johann Knupers Kunst größer als die eines geschickten Kleinschneiders, und seiner Begabung als phantasievoller, selbständig schaffender Künstler ist das größte Lob nicht vorzuenthalten. Der Kapitelsaal bleibt namentlich im Vergleich mit den Schnitzereien des Friedenssaals¹ in Münster das Einheitlichste und Vollendetste, was die Schnitzkunst des 16. Jahrhunderts in Westfalen geschaffen. Letztere wirken daneben, wie die Leistung des geringsten Gesellen eines Johann Knuper. Auch die Chorstühle in St. Ludgeri zu Münster halten nicht den Vergleich mit dem Kapitelsaal aus. Die Gestühlbank im Paderborner Dom von 1547 besitzt schon als Schnitzarbeit von viel flacherer Behandlung einen wesentlich geringeren Kunstwert, obwohl sie den besonderen Reiz einer alten farbigen Bemalung hat.²

Wir verlassen nunmehr die Heimat unseres Aldegrever, um das lebendige Wirken seiner Ornamentformen im übrigen Deutschland an schlagenden Beispielen zu verfolgen.

Weil es die einzige ornamentale Beziehung zu den Arbeiten eines Schnitzers außerhalb Westfalens ist, die wir feststellen konnten, sei ein dreisitziges Gestühl in der Pfarrkirche zu Kiedrich im Rheingau vorausgenommen.³ (Taf. 15) Dasselbe zeigt bei völlig gotischer Stuhlform zwei ganz verschiedene Wangen, nämlich eine mit gotischer Weinranke, die andere mit Renaissance-Ornament. Dadurch, daß wir für letzteres den Nachweis erbringen können, daß hier der Stich Aldegverers B. 249 von 1535 als Vorlage gedient hat, ist die Entstehung des Gestühls für die Zeit nach 1535 festgelegt. Hochinteressant ist schon an sich die Verwendung eines Stiches, der eine Dolchscheide ist und in seinem oberen Teile ein recht weltliches Sujet bietet, an einer kirchlichen Arbeit. Es kam ja auch

¹ Die Datierung des Friedenssaals ist sicher später als die des Kapitelsaals anzusetzen. Vgl. Behnke, a. a. O., S. 36 und Anm. 1.

² Auch der neueste «Führer durch Paderborn und Umgebung» (1899), behauptet vom Gestühl, daß es «sicher geschnitzt nach Zeichnung des bekannten Paderborner Malers und Kupferstechers Heinrich Aldegrever» sei. Es läßt sich aber, abgesehen vom allgemeinen Charakter des Laubwerks kein Motiv auf Aldegverers Ornamentstiche sicher zurückführen.

³ Die Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaus. Regierungsbezirk Wiesbaden. (Frankfurt a. M. 1902), bearbeitet von F. Luthmer, S. 199/200 und Fig. 192.

nur darauf an, eine passende Füllung in den damals neuen Formen zu finden. Die Benutzung ging nicht ohne kleine Aenderungen ab. Die hängenden Schoten des Stiches sitzen in der Schnitzerei in winziger Gestalt an einer tieferen Stelle, während dafür kleine Voluten eingetreten sind. Der oben eingebuchtete Abschluß der Wange bewirkte, daß die ganze linke Hälfte der Schnitzerei bis unten hin eine sichtbare Belastung erfuhr, und nötigte den sich ängstlich an seine Vorlage haltenden Schnitzer zu einer unschönen Verschiebung der oberen, durch ein Ringglied zusammengehaltenen Zweige.

Alle weiteren Entlehnungen, die wir in Beziehung zu Aldegrevier folgen lassen können, behandeln, sofern sie nicht kunstgewerblicher Art sind, ausschließlich Arbeiten in Stein, bei denen teils der Bildhauer, teils der kunstgeübte, in inniger Verbindung mit dem Architekten stehende Steinmetz das Wort hat.

Westfalen benachbart, bietet in niedersächsischem Gebiete Hildesheim in den Fachwerkschnitzereien seiner Häuser schon ziemlich früh Renaissanceformen — das Knochenhauer Amtshaus datiert 1529. Es findet jedoch bis in die 60er Jahre hinein überall eine starke Mischung mit gotischen Elementen statt. Klare Frührenaissanceformen finden sich allein an dem großen, aus Sandstein gearbeiteten Lettner, samt dem Kanzelvorbau im dortigen Dom.¹ In verschwenderischer Fülle hat hier um das Jahr 1546² ein bisher unbekannter deutscher Meister neben reichem Figurenschmuck architektonische und ornamentale Elemente der Frührenaissance verwendet. Bekannte Kleinmeistermotive finden sich hier in den durchbrochenen Halbrund-Bekrönungen, in den Relieffüllungen der Querfriese und schmalen Pilasterstreifen. Die bärtige, Ranken aus dem Munde entsendende Maske, die auf Delphinen reitenden Putten, die in Rankenleibern endigenden männlichen und weiblichen Grotesken glaubt man genau so schon recht oft an anderen

¹ Aufnahmen bei Ortwein, Bd. IV, Abt. XXXV, Bl. 32—39. — Siehe Lübke (II. Aufl.), Bd. II, S. 420 f. und Fig. 355.

² Dieses Datum findet sich am Lettner; natürlich wird ein so groß angelegtes, kunstreiches Werk, eine Stiftung des Domherrn Aldolf Freitag, mehrere Jahre in Anspruch genommen haben.

Kunstschöpfungen gesehen zu haben, weniger unter den erhaltenen Ornamentstichen.

Abhängigkeiten von Ornamentstichen konnten wir nur für die, wie der Lettner, aus münsterländischem Kreidesandstein gearbeitete Kanzel nachweisen. Hier befinden sich an den Brüstungswänden über stehenden Heiligengestalten kleine Füllungen, von denen zwei bestimmt auf Aldegrevers Blatt B. 258 mit den drei verschiedenen Schnallen zurückgehen (Taf 16, b u. c). Hinsichtlich der Uebertragung sind kaum Worte hinzuzufügen. Die Kopie ist bis auf die selbstverständliche Fortlassung der Schnallenöse eine ganz getreue.¹

Derselbe Stich Aldegrevers führt uns weiter nach Osten ins obersächsische Gebiet, wo er uns nun aber nicht als zufällige Einzelercheinung entgegentritt, sondern innerhalb einer frischen, dekorationsfreudigen Frührenaissance, die durchaus auf dem Aldegreverschen Formenschatze basiert.

Es handelt sich um Halle a. S., wo die Renaissancekunst² durch die Bautätigkeit Kardinal Albrechts von Brandenburg eingeleitet wurde. Der ornamentale Stil seiner Schöpfungen, wie wir ihn am besten aus dem Domportal von 1525 und der Domkanzel von 1526 entnehmen, läßt sich weder mit italienischen Vorbildern, noch mit deutschen Frühversuchen ganz in Einklang bringen; er besteht in einer überreichen Verwendung ornamentaler und figürlicher Motive bei stärkster plastischer Durchbildung.

Eine umfassende und zugleich echt deutsche Entfaltung der Renaissancedekoration beginnt in Halle erst mit der Tätigkeit des Baumeisters und Steinmetzen Niclas Hofmann, der seine Lust an Renaissanceornamenten, obwohl von Haus aus Gotiker, lediglich aus Vorlagen, insbesondere aus Aldegreverschen Ornamentstichen geschöpft hat.

Der besagte Schnallen-Entwurf B. 258 ist nun derjenige Aldegreversche Stich, den wir an einem der Frühbauten Hof-

¹ Ob auch die dritte Schnalle an gleicher Stelle vorkommt, können wir mangels eigener Nachprüfung nicht sagen, doch dürfte es sehr wahrscheinlich sein.

² Für die folgenden Ausführungen vergleiche: Beschreibende Darstellung der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Neue Folge, Bd. I: Die Stadt Halle und der Saalkreis, bearbeitet von Gustav Schoenermark.

mans zuerst benutzt finden. Es handelt sich um das Haus Brüderstraße 6,¹ bei dem die Fenster durchaus gotische Profile zeigen, der Eingang aber als Frührenaissance-Portal gebildet ist. Das Ornament am Sockel der Türpilaster rechts und links ist in seiner Abhängigkeit von der gleichen Aldegreverschen Schnalle (Taf. 17), der rechten von den drei Entwürfen seines Stiches B. 258, ein Musterbeispiel für die praktische Verwendbarkeit der Ornamentstiche an sich, wie für die Art, wie ein geschickter Steinmetz aus einer einzigen Vorlage seine Anregungen zog. Die rechte Füllung kopiert einfach, ja übernimmt sogar ganz unverständlich die Schnallen-Oese, läßt dagegen, weil die zu füllende Fläche mehr Hoch- als Querformat war, die Blattgesichter fort und fügt dafür über der rechtwinkligen Oese ein Vasengebilde hinzu. Am linken Sockel ist die Veränderung bereits so stark, daß ohne die erstgenannte Beziehung zu Aldegrever kein genügender Anhalt für eine gleiche Abhängigkeit gegeben sein würde. Es fehlen wiederum die Blattgesichter, es fehlt aber auch die Oese, dafür trägt die Grotteske eine Vase direkt auf dem Kopf, während die kleinen Voluten des Stiches rechts und links der Schnallen-Oese in starker Vergrößerung sich nach oben ausdehnen. Auch die Neigung des Kopfes der weiblichen Grotteske entspricht nur am rechten Sockel dem Stich, links mußte der Kopf, da er die Vase zu tragen hatte, mehr in die Frontstellung gerückt werden. Von diesem auch auf Grund der Steinmetzzeichen sicher Hofmanschen Bau heißt es, daß er in Hofmans «jungen Jahren, als er noch selbst mitarbeitete, hergestellt» sei;² das ist sicher richtig. Der Aldegrever'sche Stich ist 1536 datiert, der Bau dürfte circa 10 Jahre später anzusetzen sein, jedenfalls vor den 1550 beginnenden mehrjährigen Ornamentarbeiten Hofmans an den Emporen der Marktkirche.

Ueber 30 Jahre hat Nickel Hofman im Dienste der Stadt Halle gewirkt. Von 1530 (?) — 1554 finden wir ihn mit dem Ausbau und der Ausschmückung der Marktkirche beschäftigt; 1558 datiert die Neue Laube am Rathaus; 1557 ist der erste

¹ Schoenermark: Kunstdenkmäler, S. 394 f. und Fig. 197 und 200.

² Schoenermark, a. a. O., S. 394.

Bogen der Friedhofsanlage auf dem Martinsberge gespannt worden, mit der Nickel Hofmans Name aufs innigste verknüpft ist, obwohl er nur bis zum Jahre 1560 selber hieran tätig war.

Gerade die Marktkirche zeigt, daß Hofman von Haus aus ein mit den Formen der Spätgotik vertrauter Architekt gewesen ist. Als es aber im Jahre 1550 galt, den aufgeführten Bau im Innern auszuschnücken, paßte er sich dem, was inzwischen modern geworden war, an und schmückte die umlaufenden, auf gotischer Bogenkonstruktion ruhenden Emporen aufs reichste mit Renaissance-Ornamenten aus.¹ 10 Bogen auf der Nordseite, 10 Bogen auf der Südseite sowie eine hohe Ostempore sind durch Rankenwerk mit Dreiecksblättern und reichem groteskem Beiwerk derart geschmückt worden, daß die ganzen Zwickelflächen wie mit einem Ornamentteppich bedeckt sind.² Die Fülle der grotesken Motive ist überaus reich: Delphine, Seepferde, Blattmasken, Köpfe, Voluten mit Fratzen, Gefäßbildungen u. a. m. An manchen Stellen merkt man den Ornamentgebilden an, daß sie ursprünglich für ein Rechteck gedacht, sich nur gewaltsam der Zwickelform anpassen. Der Charakter der ganzen Ornamentation ist westfälisch, nicht nur im Blattwerke. Der Versuch einer Feststellung von benutzten Vorlagen war an diesen Emporen allerdings wenig ergiebig. An einer Stelle (Südempore, Zwickel zwischen dem 7. und 8. Bogen, vom Altar aus gerechnet) ist jedoch die Abhängigkeit der Ranke mit den zwei herabhängenden Blattkolben von Aldegrever (B. 243 von 1532) durchaus sicher. Das Ganze muß seiner Zeit einen imposanten Anblick gewährt haben, der dem erfindenden wie dem ausführenden Künstler alle Ehre machte; heute versagt ein grauer Anstrich den überaus flach behandelten Ornamenten die volle Wirkung. An einer Stelle der Emporen verkündet der Baumeister stolz: «Durch Gottes Hülff hab ich Nickel Hofmann diesen Bau im 1554 vollendet.» An einer anderen Stelle gibt ein neben Hofman tätiger Steinmetz sein Monogramm T. R. an. Herr und Geselle, falls man so ihr Zusammenwirken kennzeichnen darf, finden wir in gleicher gemeinsamer Arbeit

¹ Schoenermark, a. a. O., S. 29 ff. und Fig. 13, 19, 20.

² Je zwei benachbarte Zwickel haben stets gleiche Ornamentfüllung.

auch an der in Deutschland einzigartigen Friedhofsanlage wieder.¹

Nickel Hofmans Brustbild schaut vom Eingangsportal des Friedhofs herab.² Erst nach seinem Tode kann dasselbe hier angebracht sein, zugleich ein Zeugnis dafür, wie die Stadt ihrem Baumeister, obwohl er selbst nur wenige Jahre hier gearbeitet hat, die Gesamtanlage, das Architektur-Schema und die dekorative Ausstattung der Bogenzwickel und der Pilaster, als sein Verdienst zusprach.³

Nicht da, wo heute das Eingangstor liegt, sondern nördlich davon am heutigen 11. Bogen, begann das Werk und wurde dann stetig, je nach Bedarf an Grabgewölben, über Osten, Süden und Westen weiter herumgeführt, so daß, abgesehen von einigen durch das Terrain bedingten Eckschrägungen und Verschiebungen, nach und nach ein großes Viereck von 94 Bogenhallen mit darunter liegenden Grabgewölben umschlossen wurde. Es ist hier nicht der Platz, ebensowenig wie früher beim Kapitelsaal in Münster, eine Baugeschichte des Friedhofs zu geben, obwohl die Darstellung in den «Bau- und Kunstdenkmalern» starker Revision bedürfte. Wo aber der Bau, die Umschließung der ganzen Begräbnisstätte, gegen 30 Jahre gedauert hat, wird sich bei dem Eingehen auf die Ornamentik von selbst eine kurze Skizzierung der ganzen Arbeit als notwendig erweisen. Allein aus der Verschiedenheit des Ornamentschmuckes lassen sich die einzelnen Phasen der fortschreitenden Arbeit ablesen.

Mit Sicherheit konnten Stichvorlagen nur nach Aldegrevier und in einem einzigen Falle nach einem seiner westfälischen Kopisten nachgewiesen werden. Die Ornamentstiche wurden aber nicht nur in den Anfangszeiten unter Nickel Hofman, sondern auch in den letzten Baujahren, als bereits die Formen-

¹ Das aus den Jahren 1562—1566 stammende Gestühl der Marktkirche ist von Antonius Pauwart von Ypern in Flandern geschnitzt worden und bevorzugt niederländische Elemente.

² «Nickel Hofeman Steimetz Meister dieses Bauwes» lautet die Umschrift.

³ Schoenermark, a. a. O., S. 422 ff. Ausführliche Aufnahmen bei Ortwein, Abteilung VIII. Blatt 11—26.

sprache der Spätrenaissance auch in Halle die übliche geworden, verwandt. Die Hallenser Bauhütte muß demnach dauernd im Besitze einer Anzahl Aldegreverscher Ornamentstiche gewesen sein.

Pilaster und Füllungen des ursprünglich ersten (heute elften) Bogens zeigen schlichtes Laubwerk ohne groteskes Beiwerk;¹ desgleichen der zweite Bogen (12),² bei dem wir am Pilasterkapitäl Hofmans Monogramm und Steinmetzzeichen³ finden. Erst am dritten Bogen (13) haben wir groteske Elemente und zugleich die erste Anlehnung an Aldegrever. Und zwar ist gerade als erster, derselbe Stich benutzt worden, den wir als einzigen an den Emporen der Marktkirche nachweisen konnten, nämlich B. 243 von 1532.⁴ (Taf. 14, c) Aufs beste trifft damit zusammen, daß sich am rechten Pilaster Monogramm und Marke des von den Emporen bekannten Steinmetzen T. R. befinden. Die Vollendung vom dritten Bogen (13) fällt bereits in den Herbst des Jahres 1559.⁵ Die rechte wie die linke Zwickelfüllung dieses Bogens haben beide von dem Stiche Nutzen gehabt; auf den ersten Anblick fast gleich scheinend, ist ihr Schmuck bei starken Verschiedenheiten symmetrisch zueinander abgestimmt. Beide Male entsendet ein Blattgesicht in der unteren Ecke eine Ranke, in der das eine Mal (rechts) zwei Fische, das andere Mal (links) zwei Blattkolben hängen. Die hängenden Fische wie die hängenden Blattkolben, die auffälligsten Motive, sind an den entgegengesetzten Enden des längsten aller Aldegreverschen Querfriese enthalten.⁶ Im übrigen sind starke Veränderungen

¹ Dieser Bogen 11 muß, wie überhaupt die ganze Anlage. 1557 in Angriff genommen sein. An einer dem Bogen 11 entsprechenden Stelle der Außenmauer ist ein Wappen angebracht, dessen Inschrift Anno domini 1557 . . . pri hoc monumentum f. lautet.

² Nach der Inschrift ist der Bogen mit seinem Schmuck am 4. August 1558 vollendet, nachdem bereits am 2. Mai desselben Jahres der erste Tote in dem zugehörigen Gewölbe bestattet war.

³ Hofmans Steinmetzzeichen findet sich auch dreimal am Bogen 11, außerdem hier noch zwei andere Steinmetzzeichen.

⁴ Abg. Ortwein, Bl. 13.

⁵ «Im Jare nach Christi Geburt MDLIX am 27 Tage des Monates Septembris ist volbracht dieser dritte Schwibbogen welchen der ehrenhveste Victor von Schenitz zu Bekentnus der frölichen Auferstehung der Todten und Gedechnis seines Geschlechtes hat bawen lassen.»

⁶ Merkwürdigerweise befinden sich die Entlehnungen zum Stiche im Gegensinn. Uns ist eine gegenseitige Kopie von Aldegrever B. 243 bisher nicht bekannt geworden.

vorgenommen und Zutaten, wie die Blattmasken, gemacht worden. Andererseits hat man Aldegreversche Eigentümlichkeiten, wie die füllhornartige Ausbildung der Ranken, ihr Hindurchgleiten durch Ringscheiben übernommen, wenn auch nicht an den gleichen Stellen. Das Blattwerk ist gegenüber dem Stich jedoch ziemlich roh und leblos geraten.

Die nächsten drei Bogen (14, 15, 16) stammen ebenfalls noch von 1559.¹ Das groteske Element verschwindet von nun an nicht mehr, ohne daß sich für die Blattmasken, Delphine und nackten Kinder sichere Vorbilder angeben lassen. Die Bogen 7 (17), 8 (18) und 9 (19) datieren von 1560. Am rechten Pfeiler vom achten Bogen (18) erscheint zuletzt Hofmans Monogramm und Hausmarke.² Vom zehnten (20) Bogen an ist denn auch deutlich in den Ornamenten eine neue Hand zu spüren.³

Das groteske Element tritt nun stärker hervor, äußerlich sind die Gebilde von größerer Form und die Rankenstiele nicht mehr breit und flach, sondern rundlich. Neben grotesken Menschengestalten kommen Fabelwesen vor; das Ganze macht einen derberen Eindruck. Erst der fünfzehnte Bogen (25) ist wieder datiert und zwar vom 1. April 1563. Bei Bogen 27⁴ macht sich eine auffallende Verschiedenheit der rechten und linken Zwickel geltend. Während die linke Seite in derber bäurischer Art gefüllt ist, wird man rechts ausnahmsweise an niederländische Gebilde erinnert, wie sie der Anonymus von 1527 hätte entworfen haben können.⁵ Die Ornamentation bei den Bogen 28 und 29 ist wieder von recht gewöhnlicher, niederdeutscher Art. Die Pfeilerfüllung zwischen 28 und 29 wirkt daneben, wie auch gegenüber den andern Pfeilern, besonders reich. Kein Wunder, diesmal ist hier der Stich Aldegrevers B. 283 sklavisch kopiert. Der Stich datiert von 1552, der Bogen 29 ist 1564 erbaut. Auch am Bogen 31 erklärt sich die

¹ Bei 14 biegt die Friedhofsanlage nach Westen um.

² Es ist bis zu dieser Stelle jeder zweite Pfeiler am Kapital sichtbar mit dem N H geschmückt.

³ Auch das Monogramm T R kehrt nicht wieder.

⁴ Von hier ab sind von uns die heutigen Numerierungen beibehalten.

⁵ Eine bestimmte Stichvorlage war nicht nachzuweisen.

völlige Verschiedenheit der Zwickel durch eine Stichkopie. Für den linken Zwickel hat das Blatt B. 13 des unbekanntes Aldegrevier-Kopisten F. G. als Vorlage gedient. Die Uebertragung des Keulen schwingenden Centaurn ist, bis auf die Fortlassung zweier Fische in seiner erhobenen Rechten, eine genaue. Das passende Gegenstück, nämlich B. 12 desselben Stechers, hat sich der Steinmetz entgehen lassen. Der Schmuck des Zwickels von Bogen 32 ist dagegen durch groteske Menschengestalten, die mit Keulen gegeneinander kämpfen, aufs beste in Harmonie gebracht. Bei dieser Gegenüberstellung einer männlichen Groteske (rechts) in Rückenansicht und einer weiblichen Groteske (links) in Vorderansicht ist es nicht unwahrscheinlich, daß das Motiv auf den Aldegrevierschen Stich B. 260 zurückgeht.

Vier Bogen weiter machen die Grabhallen einen rechten Winkel und es beginnt die Ostseite, an deren ganzer Länge keinerlei Beziehungen zu Aldegrevier nachzuweisen sind. Die meisten alten Inschriften, und damit die Daten, sind verloren. Bogen 42 datiert von 1565, Bogen 46 von 1566. Die gerade an dieser Ostseite so auffallenden Ungleichheiten der Ornamentik erklären sich unserer Ansicht nach z. T. daraus, daß die Erbauer der Gewölbe nicht immer eine gleich große Geldsumme zur Ornamentausschmückung ihrer Grabstätten angelegt haben, oder daß ganz nach dem Belieben der Auftraggeber dieser oder jener eingesessene Steinmetz und nicht, wie es anfangs war, dieselbe Bauhütte hier am Friedhof arbeiten durfte.

Auch an der mit Bogen 63 beginnenden Südseite herrscht anfänglich stärkste Abweichung im Stil des Ornaments,¹ ohne daß sich wiederum Abhängigkeiten feststellen lassen. Bogen 74 (der tatsächlich 62.) datiert bereits 1574. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn die Elemente der Spätrenaissance (gequetschte Voluten, lappiges Laubwerk, Rollwerk) einzusetzen beginnen, um vom 77. Bogen an durchweg zu herrschen.

Daten für die weiteren Bogen, die bei dem heutigen Bogen 91 die alte Nordlinie wieder erreichen, finden sich nicht; durchschnittlich dürften aber jedes Jahr mindestens drei neue Einwöl-

¹ Für die Verschiedenheiten in der Ornamentik siehe die Abbildungen bei Schoenermark auf S. 426 (Fig. 218–221).

bungen vorgenommen sein. Dafür, daß die Umschließung erst 1594 geschehen sei,¹ vermessen wir jeglichen Beweis. Bei gleichmäßigem Anwachsen würde man für die letzten Bogen nicht über das Jahr 1585 hinaus datieren dürfen.² Auch das Ornament der letzten Bogenzwickel wird man unmöglich in das neunte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts setzen können.³

Hier am heutigen 7. (dem alten 90.) Bogen, der mit Recht für «das künstlerisch wertvollste Stück des ganzen Gottesackers» gilt, ist denn auch noch einmal ein Aldegreverscher Stich wirksam gewesen. (Taf. 18, a u. b) Und von den starken Lobesworten, die gerade dieser Komposition gezollt worden sind, kommt ein guter Teil auf unseren Aldegrever.

Die Beziehung des hochrechteckigen Ornamentstichs B. 255 von 1535 zur Bogenzwickelfüllung ist allerdings keine so handgreifliche, wie in allen bisher angeführten Fällen, doch glauben wir auch hier den sicheren Boden nicht verlassen zu haben. Der Ornamentstich selbst ist nur die rechte Hälfte einer Füllung, also links zu verdoppeln; das tat der Steinmetz, indem er die weibliche Schild haltende Grotteske des Stiches, mit dem auf ihr kletternden Kinde, für den rechten und linken Zwickel unter Variierung des Hauptmotivs benutzte.⁴

Die Löwentatze der Grotteske fehlt; doch die Art, wie der Leib in eine dicke, belaubte Ranke übergeht, wie das Kind klettert und sich zugleich in den Ranken und in den Haaren der Grotteske festhält, wie diese schließlich mit der einen Hand ihren Schild hält und mit der andern nach hinten — auf dem Zwickel Ranken, im Stiche ihren Pferdeschweif — greift, wäre ohne die benutzte Vorlage eine wunderliche Duplizität künstlerischer Ideen. Daß die aus der Grotteske sich heraus-schwingende Ranke in den Zwickeln die Gestalten wie im Bogen umschließt, ist bei der Raumänderung nicht anders

¹ Schoenermark, a. a. O., S. 422. 1574 sind 62 Bogen sicher fertig; für die letzten 32 Bogen wird man schwerlich 20 Jahre gebraucht haben.

² Daß der vor diesen letzten Bogen liegende Eingangsturm 1592 erbaut sei, kann darum unbeschadet bestehen bleiben.

³ Schoenermark, a. a. O., Abb. Fig. 225 und 226.

⁴ Beim linken Zwickel sind die Unterschiede allerdings noch stärkere, da das Kind rücklings sitzt.

möglich gewesen. Der gotische Schild Aldegrevers hat ganz natürlich echte Rollwerkgestalt annehmen müssen. Für den Zweifler sei aber auf das eigenartige Fruchtgebilde von behaubter Kugelform mit spitzigem Auswuchs hingewiesen, das sich bei Stich und Bildhauerarbeit innerhalb der ersten Nebenranke findet. Das ist kein Zufall mehr. Beide Zwickel, obwohl von größter Schönheit in Zeichnung und Ausführung, verraten unleugbar gegenüber der Ornamentik, die seit 1574 (Bogen 74) herrschte, eine ältere Stilrichtung. Der Annahme, daß hier der Schöpfer (resp. Steinmetz) des Wagegebäudes in Halle seine Glanzleistung vollführt hat,¹ steht aus stilistischen Gründen nichts im Wege.² Gegenüber den Flachornamenten aus der Hofmanschen Periode ist der Fortschritt ein ganz bedeutender. Mit Hilfe Aldegrevers wurden in Halle die ersten Leistungen im neuen Stile vollbracht, und Aldegreverscher Geist wirkte hier manches Jahrzehnt hindurch, ohne dabei einer frischen Kunstentwicklung hinderlich zu sein.

Es wäre nun interessant, die ornamentalen Leistungen Hofmans im einzelnen weiter zu verfolgen. Sein Wirken in Halle ist von Schoenermark nicht zusammenfassend genug behandelt worden, das Aufhören seiner Tätigkeit am Gottesacker, wie in Halle überhaupt, nicht erklärt. Wir können hier nur für weitere Forschungen folgende Angaben, die wir an verschiedenen Stellen fanden, zusammenstellen. 1561 datiert ein Teil des Rathauses zu Merseburg mit Hofmans Monogramm und Steinmetzzeichen. 1563—66 war unser Meister am Rathaus in Hof tätig, 1568 in Halle bei der Veränderung des Rathauses und von 1570 an am Rathaus in Schweinfurt.³

Aldegrevers Stiche sollen uns nunmehr weiter nach Osten

¹ Schoenermark, a. a. O., S. 428.

² Dann wäre aber gerade eine möglichst dem Jahre 1580 angenäherte Datierung des Bogens 7 erwünscht. Das Wagegebäude war 1581 sicher vollendet.

³ Damit ist eine ungemein reiche Tätigkeit dieses einen Baumeisters und Steinmetzen durch sichere Daten und Werke erwiesen. Hofman verdiente sehr wohl eine besondere Behandlung. Bei dieser Gelegenheit dürfte auch der Gottesacker in Halle a. S. eine gründliche Neubearbeitung zu erfahren haben und durch Abbildung seines Ornamentreichtums weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden.

führen, nach Schlesien, von dem Lübke mit Recht sagt, daß wir «solch frühes einmütiges Hingeben an den neuen Stil nirgend sonstwo in Deutschland» finden.

Dieser bedeutenden Renaissance-Bewegung Schlesiens können unsere Ausführungen allerdings nur in bescheidenem Umfange, und zwar soweit sie aus Publikationen¹ ersichtlich war, gerecht werden. Schon so läßt sich jedoch erkennen, welche Fundgrube für Ornamentforschungen hier in Schlesien an den Fassaden öffentlicher und privater Bauten, wie namentlich an den Verzierungen der zahllosen Grabsteine, die in erster Linie Breslaus Kirchen noch heute zieren, der Ausschöpfung harret. Wo wir innerhalb Schlesiens die Wirksamkeit von Ornamentstichen bereits nachweisen konnten, wird die gleiche Bestätigung für Aldegrever kein Wunder nehmen dürfen. Unsere Nachweise vervollständigen die geographische Verbreitung des Aldegreverschen Ornamentschatzes aufs beste und sind zugleich ein weiterer Beleg dafür, daß auch für Schlesien «das Märchen vom Uebertragen der Renaissance durch Italiener» hinfällig ist.²

Außen an der Magdalenenkirche zu Breslau befindet sich das Epitaph des Niklas Schebitzki und seiner Gattin von Pilastern eingefast, deren Füllungen von Lutsch als «besonders zierlich . . . in reifen Hochrenaissanceformen» erwähnt werden.³ Auch Lübke bemerkt,⁴ «daß die fein ornamentierten Pilaster ein Ganzes von hohem künstlerischen Reiz» ausmachen. Beider Lob gebührt unserm Aldegrever. Das untere Stück der linken dieser äußerst schmalen Pilasterfüllungen ist der Dolchscheide Aldegrevers B. 248 von 1532 entnommen.⁵ (Taf. 18, c u. d) Die Kopie gilt nur für die grotesken Teile

¹ Lutsch: Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. Bd. I—V, (1886—1903); für Abbildungen siehe besonders: Lutsch «Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler», Mappe II, (1903), und die älteren ausführlichen Aufnahmen bei Ortwein.

² Schulz, Schlesiens Kunstleben im 15.—18. Jahrhundert (1872), bereits von Lübke, a. a. O., Bd. II, S. 162 trefflich widerlegt.

³ Lutsch: «Verzeichnis», Bd. I, S. 194.

⁴ Lübke, a. a. O., Bd. II, S. 168.

⁵ Das Ornament des rechten Pilasters entspricht im Charakter dem oberen Teil der linken Füllung. Der Brustpanzer zu unterst ist ein Aldegrever wohl bekanntes Motiv.

der Füllung und hört mit dem horizontalen Zwischengliede unmittelbar über dem Kopf der geflügelten weiblichen Grotteske auf. Bis dahin ist aber die Abhängigkeit vom Stich eine sehr starke, nur die Belaubung ist z. T. gegenüber dem Stich unterdrückt; die Schmetterlingsflügel der Grotteske sind zu Gefieder abgeändert. Für das obere Pilasterstück ist nur das gestielte Laubwerk an sich mit der westfälischen Art übereinstimmend, ein bestimmter Stich nicht nachzuweisen.

Schebitzki starb 1549, seine auf dem Epitaph ebenfalls genannte Gattin allerdings erst 1569. Man wird aber aus stilistischen Gründen annehmen müssen, daß die Witwe um das Jahr 1550 ihrem Manne die schlichte, aber mit Hilfe Aldegrevers doch so wohlgefällige Denktafel hat errichten lassen.

Weitere Aldegrever-Funde in Schlesien konnten wir vorläufig nur noch für Oels nachweisen. Hier befindet sich in der Pfarrkirche das Doppelgrab des Herzogs Johann von Münsterberg-Oels und Christina von Schidlowitz.¹ Der Fürst († 1565) ließ es nach dem Tode seiner ersten Gemahlin (1556) als einen großen, auf reich ornamentierten Pilastern ruhenden Sarkophag herrichten, und zwar laut Inschrift durch Meister Johann Oslew aus Würzburg.²

Unter den Pilaster-Ornamenten, die in erster Linie groteske Elemente zeigen, liegen nach den Abbildungen an zwei Stellen sicher Aldegreversche Stiche zugrunde. (Taf. 19) Eine bei Ortwein (Blatt 40) abgebildete Pilasterfüllung geht in der unteren Hälfte mit den beiden weiblichen Grottesken, die Rücken gegen Rücken sich einhaken und ein gestieltes Blatt halten, auf Aldegrever B. 199³ zurück, ein undatiertes, sicher der Frühzeit des Westfalen angehörendes Blatt. Der im Verhältnis zu den Gestalten plump ausgefallene Oberteil mit der belaubten Vase ist als selbständige Leistung dem Bildhauer weniger geglückt. Trotz der undeutlichen Abbildung bei Luchs⁴ ließ sich noch als un-

¹ Siehe Lutsch: «Verzeichnis», Bd. II, S. 542. Abbildungen bei Ortwein. Abteilung Breslau, Heft 8 und 4, Bl. 40, und Luchs, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters (Breslau 1872), Taf. 22 a, 1. 2. 3.

² Nach Lutsch heißt die Inschrift genau: *Hec duo Monumenta ducū elaboravit Joāes Oslew Wirzburgen Franco arc lariv. 1557.*

³ Dieser Stich im Gegensinn unter Hinzufügung eines Delphins an den Seiten kopiert vom Monogrammisten H. O. (B. IX, p. 238, Nr. 2).

⁴ Schlesische Fürstenbilder.

zweifelhaft der Zusammenhang einer Pilasterfüllung mit dem Stich B. 223 von 1528 feststellen, wenn auch in der Abbildung die menschlichen Grottesken bärtig erscheinen. Der obere Gefäßaufbau mit den flankierenden Widderschädeln schließt jeden Zweifel aus. Auch jene Füllung mit Laubwerk und hängenden Birnen¹ dürfte, wo einmal Abhängigkeiten von Aldegrever sicher nachgewiesen sind, von dessen Stich B. 236 beeinflußt sein. An einigen anderen Pilasterfüllungen dieses Oelser Grabmonuments möchten wir Spuren der Nürnberger Kleinmeister erkennen, ohne vorerst bestimmte Belege angeben zu können. Ob Meister Oslew, der zugleich Tischler war, sich seine z. T. aus Ornamentstichen geschöpften Renaissanceformen erst innerhalb Schlesiens angeeignet hat, oder ob er bereits aus seiner fränkischen Heimat Stilkunde und Stichvorlagen mitbrachte, ließ sich nicht ermitteln, da uns weitere Spuren seiner Tätigkeit nicht bekannt wurden. Daß aber auch auf die südlichen Teile Deutschlands Aldegrevers Ornamentschatz nicht ohne Einfluß blieb, werden wir gleich durch Beispiele beweisen können.

Zuvor müssen wir noch kurz einer eigenartigen Verwendung Aldegreverscher Ornamentstiche in Oels gedenken, nämlich als Holzschnitte zum Ersatz für Intarsia. In Oels ist das Kirchengestühl mit derartigen gedruckten Intarsia-Imitationen beklebt. Einer der 1564 datierten Holzschnitte ist eine direkte gleichseitige Kopie von Aldegrevers Hochfüllung mit den Delphinen B. 283 von 1552.² Daß diese praktische und billige Aushilfe für Intarsia nicht vereinzelt auftritt, beweist ein von Lübke erwähntes Vorkommen aufgeklebter, gedruckter Ornamente im Dom von Camenz im Kgr. Sachsen.³ Ferner wurden wir mündlich auf gedruckte Intarsia-Imitationen in einer Kirche zu Jüterbock, wie an der Täfelung eines Zimmers im Kloster Wienhausen bei Celle aufmerksam gemacht.

Bestimmte Centren, in denen sich innerhalb Süddeutschlands Aldegrevers Formenwelt in bevorzugter Weise ausge-

¹ Abg. bei Ortwein, Bl. 40.

² Abg. Ortwein, a. a. O., Bl. 40, und Lutsch, Bilderwerk, Mappe II, Taf. 104, Nr. 12. — Siehe auch Lutsch, «Verzeichnis», Bd. II, S. 543.

³ Lübke, Bd. II, S. 215: «Herrliche Dekorationen von 1560 in Flötner-schen Motiven».

breitet hätte, sind nicht vorhanden. Wir werden daher unsere weiteren Funde nur in chronologischer Folge darbieten können, in ihrer Gesamtheit ein erneuter Beweis für die gewaltige Verbreitung Aldegreverscher Motive und der ihnen innewohnenden Schöpferkraft.

Das früheste Vorkommen führt uns zugleich ganz nach Westen ins schwäbische Gebiet. In Tübingen fand in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ein Neubau des Schlosses statt, der durch die Vertreibung des Herzogs Ulrich unterbrochen, von 1535 an aber energisch gefördert wurde.¹ In die Zeit zwischen 1535—1540 ist denn auch jenes Portal zum großen Saal des nördlichen Flügels zu setzen, bei dessen Schmuck wir den 1532 datierten Aldegreverstich B. 269 benutzt sehen.² (Taf. 20, c u. d) An allen anderen Stellen dieses von zwei Säulen flankierten und von einem hohen Oberbau gekrönten Portals, namentlich in den Bogenzwickeln und den Sockelfüllungen, würde man eher Aldegreversche Ornamentik zu finden vermuten als am Fries mit dem Imperatoren-Medaillon. Und gerade einzig dieses Medaillon mit den im Zwange des schmalen Frieses kauern den nackten Kindern ist nach Aldegrever kopiert; das mit Grottesken durchsetzte Rankenwerk rechts und links aber nicht mehr. Fast möchte man annehmen, daß hier einmal der Stecher der Empfangende gewesen wäre.³ Dem widerspricht aber nicht nur die Datierung von Stich und Bau, sondern für die Kopisten-Art des Tübinger Steinmetzen ist beweisend, daß er dem kauern den Kinde links ganz unmotiviert das Füllhorn gelassen hat, aus dem sich auf dem Ornamentstich belaubte Ranken entwickeln.

Als Pilasterfüllungen eines Epitaphs findet sich ein Aldegreverscher Ornamentstich ähnlich wie in Breslau in Oberbayern verwendet. Das aus Solenhofener Stein gefertigte Grabdenkmal des 1549 verstorbenen fürstlichen Zöllners und Rates Wolfgang Peißer des Jüngeren in der Garnisonkirche zu

¹ Siehe Lübke, Bd. I, S. 342 ff.

² Abbildungen des Portals in: Die Kunst und Altertumsdenkmale des Königreich Württemberg, Bd. II, S. 376. — Ortwein, Bd. II, Abt. 13, Bl. 7 und 8. — Fritsch, Denkmäler der Renaissance, Mappe IV, Taf. 5/6.

³ Bartsch liest nämlich das Datum des Stiches B. 269 1539 anstatt 1532; eine stilistische Unmöglichkeit, die bereits von W. Schmidt und Lichtwark widerlegt ist.

In g o l s t a d t (Ostseite, Pfeiler 5)¹ rahmen Pilaster mit Aldegrevor-Ornament ein. Die «besonders im Ornament treffliche Arbeit» ist bisher keinem bestimmten Meister zugeschrieben worden, die Beziehungen zu Aldegrevor verraten bei nicht geringen selbständigen Aenderungen eine geschulte Hand. Es handelt sich um den Stich B. 233 von 1529, den wir bereits als Gravierung einer Schwertscheide kennen lernten. (Taf. 11, a) Im Rundmedaillon befinden sich an den Pilastern, an Stelle der geflügelten Tiergrotteske des Stiches, der Bestimmung als Epitaph angemessen, links das Haupt des Heilandes, rechts ein Apostelkopf (?). Auch sind gegenüber dem Stich, der die Länge der Pilaster (das Epitaph hat eine Höhe von 1 m 63) nicht ganz zu füllen vermochte, im unteren Teile gleich unterhalb des Medaillons, im oberen Teile an der Spitze, Hinzufügungen erfolgt. Doch die Stichvorlage bleibt einwandfrei bestehen.

Die spätesten Beziehungen zu Aldegrevor begegnen uns innerhalb des süddeutschen Kunstkreises in Mittel-Franken, in Rothenburg o/T. Die Renaissanceformen fanden hier verhältnismäßig spät, erst seit den 60er Jahren, Eingang, dann wurde aber auch mit einem Schlag das Versäumte nachgeholt. Reine Frührenaissance-Formen sind hier daher weniger zu erwarten, alles zeigt «den durchgebildeten Charakter deutscher Renaissance».² 1572 wird unter Leitung des Nürnbergers Wolf Löscher das Rathaus in Angriff genommen; zwei Jahre später beginnt man den Neubau des Spitals.

Im Innern des Spitals ist ein Saal (Diakonissenzimmer) durch Holzgetäfel und Sandsteinornamente in bevorzugter Weise ausgestattet.³ Die Fensterpfeiler sind hier nämlich (nach Lübke) «in allen Flächen mit schönen, z. T. unübertrefflichen Arabesken von stets variiertem Erfindung mit Blatt- und Blumenranken, phantastischen Masken und dergl. bedeckt». Wie wir nachweisen können, sind diese Motive z. T. aus späten Stichen des Aldegrevor, nämlich aus seinen vier Hochfüllungen B. 283—286 von 1552, die selber den Charakter der Kleinmeisterstiche bereits

¹ Siehe: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern (v. Bezold-Riehl, München 1892), Bd. I, S. 43 und Atlas zu Bd. I, Taf. 12.

² Lübke, Bd. I, S. 481.

³ Siehe die ausführlichen Aufnahmen bei Ortwein, Abteilung III.

abgestreift haben, entlehnt. Der Füllung mit den beiden grotesken Sphinxen liegt Aldegrever B. 286 zugrunde. (Taf. 22) Wie die Sphinx hocken und dabei die eine Tatze hochheben, wie die nach Innen gerichteten Flügel mit einer Perlenschnur verknüpft sind, stimmt genau mit dem Stich überein. Die übrigen zwei Drittel derselben Pfeilerverzierung, wie die andern bei Ortwein abgebildeten Füllungen, enthalten weniger klare Abhängigkeiten von der Stichfolge. Immerhin sind bei den Feldern mit den Delphinen diese Delphine selbst von B. 283 abhängig, indem das eine Mal das nach außen gekehrte, das andere Mal das nach innen gewandte Delphin-Paar des Stiches benutzt ist. (Taf. 23) Auch sind jene eigentümlichen Blüten mit großen, etwas herabgeklappten Außenblättern und einer kelchartig hervorstehenden, oft Samenkörner enthaltenden Mittelblüte Aldegrevers geistiges Eigentum; man vergleiche vor allem B. 284 und 285. Aufs freieste hat aber der Dekorationskünstler dieses Saales, dessen auf unserer Abbildung sichtbares Signum L. W. sich auf den Baumeister und Steinmetzen Leonhard Weidtmann bezieht, die Stiche verwertet und durch stärkere Betonung der Mittelaxe, durch Hineinbringen rechtwinklig gebrochener Bänder sowie durch Tierkopfundigungen Neues gegeben. Die Beziehungen des Weidtmann zu Aldegrever gewinnen dadurch erhöhtes Interesse, daß derselbe in Sachsen war, mit Nickel Hofman in Berührung gestanden und vermutlich an der Friedhofsanlage in Halle gearbeitet hat.¹

Wir schließen hiermit unsere Nachweise für die Verbreitung der Ornamentstiche Aldegrevers, insofern dabei vornehmlich Werke solcher Künstler berührt wurden, die für die dekorative Ausstattung von Außen- und Innen-Architekturen erstmalig Renaissanceformen in Anwendung brachten. Ueber die Resultate dieser Einzelbeobachtungen sei auf unsere, sich auf die Gesamtheit der Ornamentstiche beziehenden Schlußfolgerungen verwiesen.

Es erübrigt noch ein Eingehen auf den Aldegreverschen Einfluß innerhalb der Kleinkünste. Bereits haben wir, ausgehend von

¹ Diese Zusammenhänge, sowie die sichere Deutung des Monogramms auf den Weidtmann verdanke ich dem Herrn Städt. Baumeister Haefner in Nürnberg, der mir in zuvorkommendster Weise seine diesbezüglichen Forschungen zur Verfügung stellte.

den Goldschmiede-Entwürfen Aldegrevers, bei solchen Arbeiten, die, auch wenn es sich um Waffen handelte, in Goldschmiedewerkstätten hergestellt sein mußten, Beziehungen nachgewiesen. Ferner berührten wir schon die Abhängigkeiten der Holzschnitzer; dennoch nimmt es gegenüber so weitverbreiteter Verwendung der Aldegreverschen Ornamentstiche im Dienste großer Dekorkunst Wunder, daß gerade die kleinen Ornamentblätter unseres Künstlers in den Händen der übrigen Kunsthandwerker nicht mindestens eine gleiche Rolle gespielt haben.

Gegenüber dem, was wir bei den Nürnberger Kleinmeistern von Beispielen ihrer Ausnutzung bei den verschiedensten Handwerkern anführen konnten, verschiebt sich durch Aldegrevers Ornamentstiche das Bild keineswegs.

Auch Aldegrevers Blätter kommen z. B. als Beingravierungen an Waffen vor. Eine Jagdarmbrust im Historischen Museum zu Dresden verarbeitet die Hochfüllungen B. 283 und 286 als Schmuck der Unterseite der Holzsäule; das untere Drittel vom Stich B. 286 ist dabei mit dem mittleren Drittel von B. 283 zu einer Füllung verschmolzen.

Reicherer Nachwirken läßt sich für Aldegreuer einzig aus dem Gebiete der Töpferkunst nachweisen. Für kölnisches Steinzeug der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist bereits das Vorkommen der drei Schnallen von 1536 (B. 258) in variierten Zusammenstellungen an Pinten und bauchigen Krügen durch O. von Falke nachgewiesen worden.¹ (Taf. 16, a) Auch Siegburg benutzt daraufhin dieselbe Vorlage, allerdings nur als Zwickelfüllung neben figürlichem Reliefschmuck. Von anderen Stichen Aldegrevers kommen für die Siegburger Erzeugnisse nach unseren Beobachtungen noch B. 276. B. 286 und B. 287, also alles Stiche der Spätzeit, in Betracht. Eine Siegburger Schnelle von 1559 (früher Sammlung Wencke, Hamburg. Auktions-Katalog Nr. 1) zeigt zwischen zwei Medaillons mit biblischen Szenen die seltsame Füllung B. 276, für die Aldegreuer selbst ein fremdes Vorbild benutzt haben muß. Aber auch schon ein tiefbauchiger brauner Krug, vermutlich Frechener Herkunft (Kunstgwb. Museum Köln, Saal III, Schrank 25) kopiert B. 276 und zeigt an der Stelle, wo Aldegrevers

¹ Jahrbuch der preuß. Kunstsammlg., Bd. XX, Heft 1. O. v. Falke, Kölnisches Steinzeug, S. 1—24.

Monogramm und Datum 1549 sitzt, die Jahreszahl 1552. Die beiden Sphinxen der großen Hochfüllung B. 286 von 1552 kommen an Siegburger Waren in getreuer Kopie wiederholt vor. (Taf. 21, a) Zusammen mit zwei Dritteln des Stiches an den Längsstreifen von Schnellen zwischen figürlichem Schmuck (Köln, ebda Saal V, Schrank 29) oder allein innerhalb eines Medaillons an Henkelbechern (Museum Mettlach, Katalog Jännicke Nr. 20). Der bisher noch nirgends nachgewiesene Stich B. 287 von 1553 erscheint in Siegburg in zweierlei Gestalt. Einmal als Rundmedaillon unter alleiniger Benutzung der unteren Stichhälfte mit den grotesken Tiernischen und der Urne (Ehemal. Sammlung Krauth, Frankfurt a/M); das andere Mal als Längsstreifen an einer Schnelle von 1594, wobei die obere und untere Hälfte des Stiches durch ein Porträtmedaillon getrennt und die Urne zwischen den Grotesken fortgelassen wurde (ehemals Privatsammlung Köln).¹

Auch die süddeutschen Hafner haben für ihre Ofenkacheln, wenn auch nicht häufig, Aldegrevener verwendet. Der frühe, vor 1530 anzusetzende Stich B. 199, den Meister Oslew am Oelser Fürstengrab benutzte, findet sich an einem glasierten Ofen, dessen Bruchstücke sich im Besitze des Herrn Direktor Lacher in Graz befinden.² Die uns nun schon mehrfach begegneten Sphinxen finden sich zugleich mit allem, was die Stichvorlage (B. 286) sonst enthält, an einem polychromierten Ofen im Städtischen Museum zu Salzburg³ (angeblich aus der alten Residenz). (Taf. 21, b) Das Datum des Ofens ist 1568. An dem Gesimsfries desselben Ofens ist für das Mittelstück Aldegrevens Stich B. 257 von 1538 unter Fortlassung der seitlichen Ranken das sichere Vorbild.

Für die Gruppe der kleineren westfälischen Ornamentstecher, die mehr oder minder direkt von Aldegrevener abhängig, jedenfalls alle aufs stärkste von ihm beeinflusst sind,⁴ waren systematische Untersuchungen, wie wir sie für Aldegrevener anstellen konnten, nicht möglich. Es bedarf erst einer stärkeren Durcharbeitung des Stichmaterials, das in den

¹ Abg. Ortwein, Abt. XXII, Bl. 48.

² Abg. in: Kunstgewerbliche Arbeiten aus der kulturhistorischen Ausstellung zu Graz 1883, Heft 3, Taf. 7.

³ Abg. Ortwein, Abt. Oberösterreich und Salzburg, Bl. 46/47.

⁴ Siehe Lichtwark, a. a. O., S. 203 ff.

verschiedensten, auch auswärtigen Sammlungen zerstreut, stets aus raren Blättern bestehend, z. T. noch der allerersten registrierenden Beschreibung ermangelt. Selbst Lichtwarks Buch läßt ganze Stecher, wie den Ladenspelder von Essen, den Monogrammist F. G. und den Monogrammist V. G. unberücksichtigt. Mühelos könnten wir das beschriebene Werk eines Wilborn, Treu und Proger um unbekannte Blätter bereichern, namentlich für Proger würden sich fast ein Dutzend neuer Blätter ergeben. Die Neubearbeitung der kleineren westfälischen Ornamentstecher ist für die Erforschung der deutschen Frührenaissance-Ornamentik eine wichtige Forderung. Auch dürfte die Stellung Aldegrevers unter ihnen dann erst in das richtige Licht treten, und für die Stecher selber würden die besonderen Eigenarten, Wilborns schwerfällige, fast dilettantische Zeichnung, Progers graziöse, unbedingt den geschickten Goldschmied verratende Stechweise noch schärfer als bisher klar werden.

Eine größere Verbreitung aller dieser Stiche durch Nachbildungen dürfte dann auch für jene Zusammenhänge, wie wir sie innerhalb dieser Arbeit verfolgen, ergiebig werden können. Wo wir bereits an der Friedhofsanlage in Halle neben Aldegrever die sichere Beziehung zu einem Stich des Monogrammist F. G. fanden (siehe Seite 73), sind Entlehnungen auf allen Gebieten keine Unmöglichkeit sondern nur natürlich. Allerdings möchten wir für die kleineren westfälischen Ornamentstecher den Wirkungskreis eher weniger weit gezogen wissen. Vielleicht läßt sich gelegentlich doch noch von hier aus die in Westfalen und am Niederrhein typische Ornamentik, für die Aldegrever der Hauptvertreter ist und bleiben wird, gründlicher erklären. Nirgends in Deutschland ist der Stil der Frührenaissance ein derart geschlossener und für Jahrzehnte feststehender.

Der Kölner Jakob Binck, den Lichtwark der westfälischen Gruppe eingliedert hat,¹ verdient als Ornamentstecher eher den Nürnbergern zugesellt zu werden. Direkte Beziehungen zu Aldegrever sind ihm nicht nachzuweisen. Kein Wunder, da er bereits

¹ Lichtwark, a. a. O., S. 207/208.

1530, als beim Westfalen die Ornamentstichproduktion erst richtig einzusetzen begann, seine Stechertätigkeit so gut wie beendet hatte. Bis dahin war Barthel Beham sein Vorbild gewesen, ihn wie auch seinen Bruder hat er in seinen kleinen Ornamentvorlagen mehrfach kopiert. Daß auch die Niederlande dem Binck viel gegeben haben, hat namentlich Stiassny mit Recht betont.¹ Für die Ornamentstiche Bincks kommen die Niederländer aber nicht so in Betracht, wie für seine figürlichen Stichkompositionen und seinen Malerberuf. Entgegen der Ansicht Lichtwarks können wir in dem schönen Ornamentblatt mit dem Pan und der Paniske (B. 84) keine Kopie nach Allaert Claesz sehen, sondern nehmen den umgekehrten Fall als richtig an. Für die Ausbreitung der Renaissance konnten die Binckschen Ornamentstiche schon durch ihre Zahl keine große Wirkung üben.²

Während seiner Tätigkeit als Hofmaler hat Binck ganz bewußt niederländische Formensprache der Antwerpener Schule nach Kopenhagen, Schleswig und Königsberg vermittelt.³ Nur in den Schnitzereien des Geburtszimmers im Königsberger Schlosse (1544—1547) ist die Ornamentik im Sinne einer deutschen Frührenaissance durchgeführt. Wir müssen hier auf Ehrenbergs Buch⁴ verweisen, in dem es heißt: «Die ornamentale Formenwelt der Täfelung des Geburtszimmers ist in allen ihren Einzelheiten dieselbe, die wir in den Ornamentstichen Bincks kennen lernen.» Als besonders ähnlich mit den Ornamenten der Schnitzereien werden die Stiche B. 79, 80, 82, 84, 86 und Pass. 126 b und 134 hervorgehoben. Wo Binck persönlich an den Schnitzereien beteiligt sein soll, sind derartige Zusammenhänge nur natürlich und können nicht für einen befruchtenden Einfluß seiner Blätter in weiterem Umkreise als über seine Gegenwart hinaus ins Gewicht fallen.

¹ Chronik für vervielfältigende Künste, III, Nr. 9, S. 67.

² Die Zusammenstellung des Ornamentstichwerks Bincks in O. Merlo «Kölnische Kunst und Künstler» (1895, Neubearbeitung von Firmenich-Richartz) ist ungenügend.

³ Siehe Merlo und vor allem H. Ehrenberg, «Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen» (1899).

⁴ Siehe auch den Aufsatz von Ehrenberg im Repertorium, Bd. XXI, S. 47 ff.

NIEDERLÄNDISCHE ORNAMENTSTICHE.

Nur ein kleiner Teil der niederländischen Stecher, die sich in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts mit den italienischen Formen auseinandersetzen, kann für unsere Untersuchungen in Betracht kommen. Cornelisz van Oostanen, der sog. Meister mit dem Krebs, und Dirick Vellert¹ gehören nicht zu den Ornamentstechern, obwohl diese drei die Hintergründe und Umrahmungen ihrer figürlichen Kompositionen eifrigst mit der neuen Formenwelt umkleiden. Ihre Bedeutung für die Renaissance-Ornamentik müßte einmal im Zusammenhange mit den damaligen niederländischen Malern behandelt werden.² Denn was die Maler Orley und Mabuse durch eine manirierte Nachahmung der römischen Kunstrichtung an sich und ihrer zeitgenössischen Malerei gesündigt haben, machen sie z. T. wieder gut durch die Uebermittlung klarer italienischer Ornamentik.

Ueber die stilistischen Eigentümlichkeiten des niederländischen Formenschatzes gibt Lichtwark genügenden Aufschluß ohne daß allerdings die Frage nach dem hier tonangebenden Meister, eben weil die Maler noch nicht in die Ornament-Untersuchungen einbezogen sind, gelöst worden ist.

Außer wenigen Stechern, die eine Parallel-Erscheinung zu den deutschen Kleinmeistern bilden, kommt von den großen Künstlern nur Lukas von Leyden für den wirklichen Or-

¹ Ueber die Ornamentik dieser drei Meister siehe Lichtwark, a. a. O., S. 159, 161, 163.

² Vellert ist selber in Antwerpen als Glasmaler tätig gewesen.

namentstich in Betracht. Die Zahl seiner Ornamentblätter ist gering, was bei einem so großen Künstler, einem so frühreifen Stecher auffallend genug ist. Man bedenke aber, wie auch Dürer nicht hierin seine Aufgabe sah. Renaissance-Ornamentik findet sich bei Lukas nur auf fünf Stichen von 1527 und 1528 und zwar im ausgesprochen niederländischen Charakter¹ Wir können nun nicht an der von Lichtwark vertretenen Ansicht festhalten, daß Lukas von Leyden sich dabei als vom Monogrammisten G. J. abhängig erweist. Die wenigen Blätter des Leydener Künstlers sind ganz herrliche Ornamentschöpfungen und es spricht für dieselben, wenn wir von den fünf Entwürfen vier sofort nachgestochen sehen.² Wie wir dabei feststellen konnten, ist das Blatt B. 162 sicher vom Monogrammisten G. J. (B. X, 154, 18) nachgestochen worden und nicht umgekehrt.³ Vielleicht ist es kein Zufall, daß die Ornamentstiche bei Lukas von Leyden mit dem Jahre 1527 beginnen, wo er seine phantastische Reise mit Jan Gossaert-Mabuse durch die Niederlande unternimmt. Wie die figürlichen Stiche des Lukas ähnlich den Dürerschen Blättern eine Künstlern und Kunsthandwerkern ergiebige Vorlage waren,⁴ dürfte auch seinen Ornamentstichen die praktische Verwendung nicht gefehlt haben. Beispiele können wir freilich nicht anführen.

Die geschäftigen Kleinmeister rekrutieren sich auf niederländischer Seite in erster Linie aus den Goldschmieden. Der Meister S. ist ein Brüsseler Goldschmied, der das Verdienst hat, die jüngeren Kräfte geschult und unter ihnen die Gattung der Dolchscheide populär gemacht zu haben. Wie er selbst zwei Dolchscheiden (Pass. 288 (= B. 11) und Pass. 289) entwirft, so machen sie bei seinem Schüler, dem Monogrammisten W. J., die Hauptzahl seiner Ornamentstiche (10 Dolchscheiden gegen-

¹ B. 160, 161 und 167 von 1527. — B. 162 und 164 von 1528.

² B. 160 bei B. X, p. 157, 28 benutzt. — B. 161 ist vom Monogr. R. gleichzeitig kopiert = B. X, p. 158, 30, wobei Bartsch das Monogramm entgangen ist. — B. 162 ist im Gegensinn kopiert = B. X, p. 154, 18, ein Stich, der sicher vom Monogrammisten G. J. herrührt. — B. 164 in der unteren Hälfte von Allaert Claesz B. 53 (Au. 168) im Gegensinn verkleinert.

³ Lichtwark, a. a. O., S. 165.

⁴ Die Passionsszenen von 1509 (B. 57—65) sind als Glasfenster gedacht. Man beachte die Umrahmungen.

über 5 kleinen Füllungen) aus. Eine übertriebene Häufung der Motive in den Dolchscheiden des W. J.¹ war aber gewiß einer bequemen Benutzung hinderlich.

Am bekanntesten ist des Utrechter Allaert Claesz Name geworden, obwohl dieser der unselbständigste unter allen Ornamentstechern auf deutscher und niederländischer Seite ist. Durch die Fülle seiner Blätter hat er sich durchgesetzt und dabei sicherlich keine geringen Dienste für die Ausbreitung der Renaissance geleistet. Auf deutscher Seite den Hans Sebald Beham, den Meister J. B., den Binck und den Aldegrever kopierend, kamen seine Nachstiche wiederum der deutschen Renaissance zugute. Gerade zu Aldegrever sind die Beziehungen, sollten sie auch nur unbefugte sein, allzu lebhaft, als daß nicht mit einem Aufenthalte des Utrechter in der Kölner oder westfälischen Gegend notwendig gerechnet werden müßte. Ganz auffällig kopiert er von Aldegrever nur solche Blätter, die der Zeit vor 1529 angehören und nur Allaert Claesz allein ist neben Aldegrever mit Ornamententwürfen an Kölner Krügen aus der Maximinenstraße vertreten.

Falke hat nachgewiesen,² daß der Stich B. 46 als Fries am Bauch eines Kölner Henkelkruges vorkommt.³ Die hier am Fries hinter den Grottesken nach den Seiten entlaufenden Kinder gehören aber, wie wir nachträglich feststellen möchten, nicht mehr Allaert Claesz an, sondern Aldegrever, dessen Stich B. 260 sie entnommen sind. Durch das Datum des letztgenannten Stiches, nämlich 1537, verschiebt sich die für den Krug bisher angesetzte Datierung von 1530 auf 8—10 Jahre, wobei allerdings die Annahme Falkes, daß der Allaert Claesz-Stich B. 46 um das Jahr 1529 entstanden sein dürfte, unbeschadet bestehen bleiben könnte.⁴ Am Anfang des Allaert Claesz liegen seine Beziehungen zum Meister S., von dem er auch seine Vorliebe für Scheidentwürfe davontrug.⁵ Zu gleicher Zeit, wie er die Deutschen kopierte, steht er bei seiner Kopistennatur aber auch unter dem Banne des wichtigsten

¹ Lichtwark, a. a. O., S. 224.

² O. v. Falke im Jahrbuch der preuß. Kunstslg., 1899, S. 15.

³ Im Kunstgewerbemuseum zu Köln Abb. im Jahrbuch. Fig. 3, S. 6.

⁴ Jahrbuch, ebda. S. 15, Anm. 1.

⁵ Eine Spezialität des A. C. sind Doppelentwürfe für Scheiden-Ober-teile.

niederländischen Ornamentstechers, dessen Bedeutung erst von Lichtwark richtig erkannt wurde.¹

Dieser früher als «Meister von 1527» bezeichnete Monogrammist G. J.² fällt trotz seiner spezifisch niederländischen Eigenarten³ aus seiner Umgebung heraus und läßt sich auch nicht mit deutschen Vorbildern zusammenbringen. Seine Blätter wollen uns am ehesten von italienischem Geiste erfüllt erscheinen, weshalb uns die Annahme eines Aufenthalts in Italien für diesen Künstler unabweisbar dünkt.⁴ Mag es auch Zufall sein, daß einer seiner Entwürfe innerhalb einer italienischen Kunstrichtung auf rein deutschem Boden, nämlich in der Neuen Residenz zu Landshut, als Vorlage benutzt wurde, so ist damit doch ein starker Hinweis auf den inneren Gehalt der Blätter des G. J. gegeben.

Es handelt sich um den Stich Nagler 18,⁵ der an einer Türe in der Neuen Residenz zu Landshut in Intarsia-Arbeit übertragen wurde.⁶ (Taf. 24, a u. b) Es muß dabei die auffallende Tatsache betont werden, daß eigentlich die Stiche des G. J. gerade durch ihre stark plastische, Schatten werfende Art keineswegs für Intarsia geeignet, geschweige für derartige Verwendung gedacht sind.⁷ Die Kopie ist eine recht genaue, doch ist nur der untere Teil bis hinauf zu den in der Intarsia-Technik ohne große Innenzeichnung schwieriger wieder zu gebenden Vögeln dem Stich entnommen; letztere, sowie die darüber befindlichen Schrifttafeln und Ranken fielen aus, und nur noch die an herab-

¹ Lichtwark, a. a. O., S. 214 f. Die ausführlichen Erörterungen Lichtwarks entbinden von weiterem Eingehen auf die Stiche des G. J.

² Nagler, Die Monogrammisten II, 3116.

³ Namentlich in Bezug auf das Ausgehen der Endungen in Köpfe (Lichtwark).

⁴ Lichtwark, S. 220 «bleibt fraglich». Doch selbst die von L. gegebenen Hinweise auf Frankreich reichen ohne Italien nicht zur Erklärung aus.

⁵ = Pass. IV, p. 292, Nr. 65 = Reynard 99. Nach Nagler soll es eine gegenseitige Kopie geben, die auf der im Original leeren Schrifttafel die Worte «Soli Deo laus» zeigt.

⁶ Abg. Ortwein. Abt. XXI, Heft 4, Bl. 36.

⁷ Lichtwark schreibt, a. a. O., S. 220: «Doch kommen eingelegte Arbeiten auf der Trausnitz vor, die von ihm abhängen». Wir vermuten, daß Lichtwark ebenfalls die Türen der Neuen Residenz meint, müssen aber zugleich bekennen, daß unser hiermit veröffentlichter Nachweis völlig unabhängig von diesem Satze geschah.

gebogenen Zweigen hängenden Helme wurden als oberer Abschluß benutzt. Nur Abänderungen, so weit sie Vereinfachungen betreffen, sind also vom Kunsthandwerker vorgenommen, besonders genau hielt er sich an die Kontur des stark profilierten Vasengefäßes. Für das Gegenstück dieser Türfüllung¹ liegt das Blatt Nagler 17 desselben Meisters zugrunde. Die besagte Tür befindet sich im Vorzimmer zum italienischen Saal, der ebenfalls eingelegte Türen besitzt, darunter eine mit der Jahreszahl 1542 und dem Monogramm des Meisters L. H.² Der Stich des G. J. muß 12—15 Jahre vor diesem Datum entstanden sein.

Der Stich mit den hängenden Helmen (Nagler 18) fand sich noch ein zweites Mal von Seiten eines Kunsthandwerkers benutzt. Ganz besonders willkommen ist dieser doppelte Nachweis, weil die Verwendung in so völlig verschiedenen Techniken stattgefunden hat. Der Holztüre können wir eine Grabplatte gegenüberstellen, dem Flächenmuster in Intarsia ein in Erz gegossenes Relief.

In Krakau, das so manche herrliche Grabplatten Nürnberger Herkunft in seinen Kirchen birgt, befindet sich in der Marienkirche das Doppelgrab des Severin Boner und seiner Gemahlin Sophia, aus zwei im Schmuck annähernd gleichen, nacheinander geschaffenen und nebeneinander aufgestellten Erzplatten bestehend.³ Jede Platte zeigt die lebensgroße Figur des Verstorbenen im Hochrelief innerhalb einer von ornamentierten Pilastern eingefassten Nische, die oben eine Inschriftplatte trägt. Die Pilasterfüllung beider Gräber ist die gleiche, nur daß beim Ritter durch ein eingeschobenes, die Schriftplatte tragendes Kapitäl das Ornament zu oberst gekürzt werden mußte. Im übrigen kehrt an allen vier Pilastern dasselbe Ornament, nämlich der Stich des G. J. (Nagler 18), wieder. (Taf. 25) Anders wie bei der Intarsia ist dieses Mal von der Vorlage nichts ausgelassen, dagegen erforderte das sehr lange Format der Pilaster trotz großer,

¹ Abg. Ortwein, a. a. O., Bl. 35.

² Siehe Seite 29 unserer Arbeit. Da uns, wie ebenda erwähnt, die Autopsie fehlt, müssen wir leider auf ein weiteres Eingehen auf diese von Bassermann-Jordan als «offenbar deutsche Arbeiten nach oberitalienischen Vorbildern» angesprochenen Türen verzichten.

³ Abg. «Monuments du moyen-âge et de la renaissance dans l'ancienne Pologne, publiés par Alexandre Przewdziecki et Eduard Rastawiecki», Bd. III.

unter der Schmalheit derselben verursachter Streckung der Motive, einige Zusätze.¹ Oben, unterhalb der Helme, schuf der Bildhauer aus einem kleinen Vasenglied des Stiches ein gefäßartiges Zwischenstück und ließ es von zwei Delphinen begleitet sein. Ferner rückte er die beiden Delphine, welche im Stich wie Henkel zu den Seiten des Vasengefäßes ihren Platz haben, höher hinauf und band ihre Schwänze zusammen; schließlich erfuhr das ganze Vasenpostament eine wesentliche Erhöhung. Alle Blätter sind gegenüber dem Stich vergrößert, aber wo an den Pilastern ein Blatt-Auswuchs ist, befindet sich in der Vorlage an gleicher Stelle ein solcher; auch bei der etwas veränderten Profilierung des Gefäßes ist die Ableitung aus dem Stich immerhin leicht zu erkennen. Die Inschrift an der Platte des Severin besagt, daß er dieselbe «vivens sibi fieri curavit Anno 1538». Vorher jedoch muß das Grabrelief der am 5. Mai 1532 verstorbenen Sophia errichtet worden sein, worauf sich der Gatte noch zu Lebzeiten den Platz daneben sicherte. Durch das Hintereinander der Arbeit beider Platten ist die Benutzung des gleichen Gußmodells erklärlich. Das Ornament der Sockelfüllungen ließ sich nicht bestimmen, verrät aber eine Vorlage der Nürnberger Kleinmeister, in deren unmittelbarer Nähe der Künstler dieser zwei Erzplatten zu Hause gewesen sein dürfte. Für die Lokalisierung des Stechers ergibt sich dabei allerdings kein neues Licht.

Unser Nachweis tatsächlicher Einflüsse niederländischer Ornamentstiche innerhalb deutscher Kunst würde weniger mager ausgefallen sein, wenn wir unsere Untersuchungen nur ein Weniges über diese Frühperiode hinaus ausdehnen wollten. Die von einem Cornelis Bos und Cornelis Floris bereits mit dem Ende der 40er Jahre ausgehenden Ornamentstiche wurden sofort in Deutschland lebhaft aufgenommen. In den Stichen dieser Niederländer ist ja jene wichtige Neuschöpfung im Ornament, die der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Stempel aufdrücken sollte, in einer den Deutschen selbst abgehenden, monumentalen Weise enthalten, nämlich das Rollwerk.

¹ Das Verhältnis von Höhe und Breite der Füllung beträgt im Stich c. 1:4, an dem Pilaster aber 1:10.

SCHLUSS.

Indem wir in großen Zügen den Bestand an Ornament-schätzen, der für die Frührenaissanceperiode Deutschlands in Betracht kommen konnte, durchgingen, war es uns darum zu tun, die praktische Verwendung des in den Ornamentstichen beschlossenen Motivenschatzes in größerem Umfange, als bisher bekannt gewesen, an Beispielen zu zeigen. Und da dürfte sich wohl eine Tatsache von allgemeiner Bedeutung in erster Linie ergeben haben, daß man nämlich bisher Ornamentstiche allzu einseitig und ausschließlich mit dem Kunstgewerbe in Beziehung gebracht hat. Die Versuchung lag nahe, wo die Kreise der Goldschmiede hervorragenden Anteil an der Ornamentstichproduktion haben, den Goldschmieden selbst und verwandten Berufen in erster Linie den Vorteil zugekommen, sein zu lassen.¹ Trotz umfangreichster Nachforschungen haben wir — und dies kann kein Zufall sein — aus dem Gebiete kunstgewerblicher Kleinkunst überraschend neues Material nicht erbringen können. Durchweg handelt es sich dagegen bei unseren Nachweisen um große, z. T. monumentale Aufgaben, wodurch vornehmlich die Architektur in ihren Dekorationselementen eine ganz neue Beleuchtung erfährt.

Wenn die Gravierung einer silbernen Dolchscheide einen Ornamentstich für einen annähernd gleich großen Raum benutzt, so nimmt es nicht weiter Wunder; wenn aber derartige

¹ Siehe Stiassny, Chronik für vervielfältigende Kunst. Jahrg. III. Schlußaufsatz in Nr. 10.

Größenveränderungen vorkommen, daß sich ein wenige Centimeter großes Blatt eine Uebertragung auf Metergröße (ganz abgesehen von etwaigem Materialkontrast) gefallen lassen muß und kann, so ist die Erscheinung an sich höchst seltsam und bemerkenswert. Trotz all ihrer Kleinheit und ungeachtet der z. T. peinlichst genauen Detaildurchführung muß also den Ornamentstichen eine Macht innewohnen, die sie befähigt, derartig wirksam zu sein. In unseren, mit den Erzeugnissen der Druckkunst überschwemmt, mit Reproduktionen aller Art fast übersättigten Tagen können wir uns schwer ein Bild davon machen, wieviel seiner Zeit ein einziges Ornamentblatt sagen und an Anschauung vermitteln konnte; dazu bedenke man die Periode einer für Deutschland damals neuen Stilweise. Der Maler, der Bildhauer, der Architekt, der Steinmetz, der Holzschnitzer, der Goldschmied, der Töpfer usw., sie alle bedurften auf ornamentalem Gebiete der Anregung.¹

Aber es wäre verkehrt, im Moment, wo sich eine Abhängigkeit nachweisen läßt, dem Künstler oder dem Werke geringere Achtung, geringeres Interesse entgegenbringen zu wollen. Sklavisches Kopieren findet wahrlich nur in den seltensten Fällen statt. Oft fragt man sich geradezu: weshalb benutzte der ausführende Künstler nur diesen einen Stich des Ornamentstechers? Warum wurde nicht beispielsweise die Ornamentation des Kapitelsaales ganz und gar nach Aldegrever geschaffen? War wirklich dem Schnitzer nicht mehr von den damals bereits entstandenen Stichen Aldegverers bekannt? Noch wunderlicher wirkt es, wenn nur ein Detail aus einem kleinen Stich sich als Vorlage erweist, während sich rechts und links, nach oben oder unten neue Motive frei anfügen. Es scheint, als ob die Lust Eigenes zu schaffen, bei aller Anlehnung immer die vorherrschende war, und die Freude selbständiger Leistungen der Bequemlichkeit einer Nachahmung des öfteren vorgezogen wurde. Es wäre erkehrt, nach Gesetzen forschen zu wollen, unter denen sich die Befruchtung von Kunst

¹ Der Anteil der gedruckten Bücher mit ihren Titelumrahmungen kann nicht hoch genug veranschlagt werden, und ist sich der Verfasser wohl bewußt, daß auch diesem Vorlagematerial eine systematische Durcharbeitung dringend erwünscht wäre.

und Handwerk durch die Ornamentstecher vollzogen hat, dazu herrscht allzusehr das Spiel des Zufalls vor. Unsere Untersuchungen können daher auch keineswegs Abschließendes bieten, zumal sich die Funde bei weiterem Forschen sicher vermehren lassen. Dennoch sind auf Grund des zusammengebrachten Materials, abgesehen von jenen wichtigen Ergebnissen, die in diesem Zusammenhange für die abhängigen Schöpfungen wie für Stichdatierungen zutage traten, und ausführlich behandelt wurden, bereits Resultate zu ziehen, die eine wesentliche Veränderung nicht erfahren dürften.

Ganz naturgemäß füllen die italienischen Ornamentstiche auch in ihrer praktischen Wirkung jenen Zeitraum aus, währenddem deutscherseits die bereits im 15. Jahrhundert üblich gewordenen Ornamentstiche eine auffällige Unterbrechung erfuhren. Denn, bedenkt man, daß die deutschen Ornamentkünstler sich selber erst mit den neuen Formen auseinandersetzen mußten, — sollten nicht jene, meist mißverstandenen Bildungen, wie wir sie diesseits der Alpen seit den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts auf Bildern und in Drucken, an Portalen und Grabplatten sporadisch finden, sich unheilvoll einbürgern, — so wird diese Zurückhaltung wohl begreiflich. Italienische Ornamentstiche haben daher auch nur bis zu dem Augenblick in Deutschland Bedeutung, wo hier die Ornamentstichproduktion selber wieder aufblühte und ein eigenes deutsches Frührenaissance-Laubwerk geschaffen wurde, das dann für ein Menschenalter Geltung behielt.

Daß ein großer Teil der italienischen Blätter ihrer Motive wegen der Verbreitung in Deutschland direkt ungünstig war, ist bereits im obigen Zusammenhange betont worden. Sieht man von ihren Einflüssen auf die deutschen Ornamentstecher ab, so kann man wohl sagen, daß die Wirkung der italienischen Ornamentstiche nicht eben weit nach Norden, nicht über Augsburg hinaufreicht, wobei sich die Schweiz gleichsam als Etappe auf dem Wege nordwärts erweist.¹ Daß man in Augsburg allerdings bedeutend mehr als eben den von uns

¹ Die Niederlande knüpfen ja durch die Reisen ihrer Maler schon frühzeitig ihre direkten Beziehungen zum Süden.

nachgewiesenen Stich Nicoletto da Modenas kannte, zeigen ja die Gebrüder Hopfer. Man wird überhaupt — und dazu möchte diese Arbeit unter anderem angeregt haben — manche Ornamentbildungen auf deutschem Boden mit prüfenderem Auge als bisher zu betrachten haben, denn noch übergenuß läßt sich nach dieser Richtung hin erforschen.

Im Zusammenhange der italienischen Ornamentstiche ist dann auch die Beobachtung von Interesse, daß sich ihre Benutzung diesseits der Alpen als eine ungewöhnlich kurz auf die Stichdatierung folgende erweist. Im allgemeinen ist nämlich für die Periode der deutschen Frührenaissance jegliche Aufeinanderfolge von Stich und Benutzung unter 10 Jahren als eine rasche zu betrachten. Und nirgends zeigen nun gerade unsere Funde eine so baldige Ausnützung der Vorlage als am Chorgestühl in Bern, wo nur drei Jahre Stich und Schnitzerei trennen. Nur einmal ist bei Aldegrevier — Stich B. 269 von 1532, der ungefähr 5 Jahre darnach am Tübinger Schloßportal vorkommt — eine annähernd ähnliche, kurze Zeitfolge nachweisbar. Weitere, auf dem Wege einer tabellarischen Zusammenstellung erreichbaren Schlüsse dürften keinen großen Wert haben, hat doch in den meisten Fällen der Zufall allzu sehr die Hand im Spiele. Nur ist zu bemerken, daß sich bei Gegenständen des Kunsthandwerks offenbar eine größere Willkür geltend macht. Der geringste Zeitunterschied besteht hier zwischen dem Stich Aldegreviers B. 270 von 1539 und dem preußischen Kronschild von 1540/41, der größte zwischen dem niederdeutschen Abendmahlsschrank von 1590 und dem um 1530 anzusetzenden Stich des sog. Meisters mit den Pferdeköpfen. Für mehr der Öffentlichkeit ausgesetzte Werke, wie die bildhauerischen Arbeiten an Gebäuden oder in Kirchen, mochte es angebrachter sein, mit dem Zeitgeschmack rascheren Schritt zu halten. Immerhin muß man nie vergessen, daß man damals Stilformen denn doch nicht so schnell aufbrauchte, wie wir heutzutage.

Dieser zeitlichen Willkür entspricht jene der örtlichen Ungebundenheit. Wie italienische Blätter diesseits der Alpen anregten, so sahen wir einen niederländischen Ornamentstich bis nach Krakau wirksam, fanden die Nürnberger Kleinmeister-Ornamente am nordischen Backsteinbau wieder.

Wichtiger als alles dieses ist aber die Bedeutung, zu der Aldegrever auf Grund unserer Funde innerhalb der deutschen Renaissance emporwächst. Als der fleißigste unter den deutschen Ornamentstechern konnte er sich allerdings am ehesten die Kreise aller nach Vorlagen Dürstenden erobern; es kam ihm aber dabei der sachliche Inhalt seiner Stiche ganz wesentlich zu Hilfe. Wer ihn allein aus seinen Ornamentstichen kennt, wäre versucht, ihm nur eine für die dreißiger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts gültige Bedeutung zuzuerkennen, wie es z. B. Lichtwark getan hat. Dem entgegen läßt sich aus den sicheren Daten unserer Nachweise ablesen, daß erst in den vierziger und fünfziger Jahren seine Blätter sich ihrer größten Beliebtheit erfreuten, und daß sich seine Motive bis weit in die sechziger Jahre hinein, als bereits neue Zeiten neue Formen gebracht hatten, hielten. Und der Bereich seiner Wirkung beschränkte sich nicht auf sein Heimatland, wo durch ihn gleichsam eine Schule von Ornamentstechern erstanden war, sondern erstreckte sich nach und nach über ganz Deutschland. Endlich hat, abgesehen von diesem zeitlichen und örtlichen Wirken kein anderer Ornamentstecher das Verdienst, so vielen verschiedenen Techniken Ornamentformen vermittelt zu haben. Was die künstlerische Tat Aldegrevers um so bewundernswerter macht, ist der Umstand, daß seine Blätter eine Selbständigkeit aufweisen, wie sie in der damaligen Zeit einzig dasteht.

AC899
H46B

LEBENS LAUF.

Geboren am 13. September 1877 zu Hamburg, besuchte ich die dortige Gelehrten-Schule des Johanneums bis zur Obersekunda, worauf ich nach fast einjähriger Unterbrechung die letzten drei Gymnasialklassen auf der Lauenburgischen Gelehrten-Schule zu Ratzeburg absolvierte. Ostern 1898 bezog ich die Universität Bonn. Hier, wie auf den Universitäten von München (Winter 98 und Sommer 99), Berlin (Winter 99 bis Winter 01) und Heidelberg (Winter 01 und Sommer 02) hörte ich vorzugsweise kunstwissenschaftliche, archäologische und historische Vorlesungen. Bereits inzwischen an Museen des öfteren tätig, arbeitete ich von Januar bis April 1903 am Städt. Kunstgewerbe Museum in Cöln und von Juni bis August gleichen Jahres in Privatdiensten, ebenfalls in Cöln. 1904 wurde ich für mehrere Monate zur Inventarisierung der Sammlungen des Mannheimer Altertums Vereins nach Mannheim berufen. Mitte August 1904 trat ich als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter zur Bearbeitung der Sammlungen in den königl. Preuß. Schlössern am Hohenzollern Museum zu Berlin ein, in welcher Stellung ich bis Mitte Mai 1906 verblieb. Den Sommer 1906 verbrachte ich in Heidelberg, wo ich meine Promotionsschrift niederschrieb. Am 1. Oktober 1906 wurde ich als Museumsbeamter beim kgl. Landesgewerbe Museum in Stuttgart angestellt.

GENERAL BOOKBINDING CO.
76 305ST 53 005 P I 6160
QUALITY CONTROL MARK

