

HEINRICH RÖT-  
TINGER



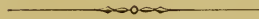


DER  
ORNAMENTSTICH  
DER DEUTSCHEN  
FRÜHRENAISSANCE

NACH SEINEM SACHLICHEN INHALT

VON

ALFRED LICHTWARK



BERLIN  
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG  
1888

THE GETTY CENTER  
LIBRARY

ANTON SPRINGER

GEWIDMET



Digitized by the Internet Archive  
in 2014



## VORWORT

Die vorliegende Arbeit, ein Ergebnis meiner Beschäftigung an der Ornamentstichsammlung zu Berlin, wurde bereits vor drei Jahren abgeschlossen. Bogen 12—15 erschienen 1885 als Leipziger Dissertation.

Als Versuch, die Grundlage einer Geschichte des modernen Ornaments zu gewinnen, ist die Abhandlung zunächst für den Fachmann bestimmt; ihr Gegenstand ist lediglich der sachliche Inhalt der Stiche, ein Beitrag zur Geschichte der Kupferstichkunde ist nirgend beabsichtigt.

Das Material boten die Sammlungen zu Berlin, Bremen, Braunschweig, Dresden, Hamburg, Frankfurt a. M., Gotha, München, Nürnberg, Weimar, Wien und Paris. Von den Pariser Privatsammlungen konnten die der Herren Foulc und Baron E. von Rothschild benutzt werden. Seither hat der Verfasser die Kabinette zu Brüssel, Antwerpen, Kopenhagen und London kennen gelernt, ohne für die Entwicklung der Formen erheblich Neues zu finden.

Zu besonderem Dank ist der Verfasser ausser den Vorstehern der Kabinette Herrn Baron E. von Rothschild in Paris für zahlreiche mündliche Notizen verbunden. Dessen umfassende und vortrefflich bestimmte Sammlung gewährte zugleich die reichste Ausbeute. — Mannichfache Förderung verdankt die Arbeit Herrn Geheimrat C. Lüders in Berlin. Den

grössten persönlichen Anteil an der Ausführung des Planes hat Julius Lessing.

Der Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin ist der Verfasser für die Erlaubnis des Abdrucks eines Teils der Illustrationen verpflichtet, der Kunsthalle in Hamburg für einen erheblichen Zuschuss zu den Kosten der Illustrationen.

An dieser Stelle mögen noch einige Nachträge und Berichtigungen gestattet sein.

Die Ausbildung des Rollwerks als neues Ornamentationsprinzip lässt sich am weitesten in den vlämischen Niederlanden zurückverfolgen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass hier (und vielleicht in Fontainebleau) die entscheidenden Schritte zur Ausbildung im Grossen gethan wurden.

Den unermesslichen Einfluss der Maureske hat der Verfasser seither noch weiter zu verfolgen Gelegenheit gehabt. Nachdem sie um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts aus dem Formenschatze nahezu verschwunden war, erfuhr sie durch Bérain, der sich — im Gegensatz zu dem klassifizierenden Lepautre — wieder an die grossen vlämischen Meister des XVI. Jahrhunderts anschliesst, eine Wiederbelebung und gewann durch seine Schüler einen unmittelbaren Einfluss auf die Bildung des Rokoko. Dies mag zuerst befremdlich erscheinen, lässt sich jedoch von Phase zu Phase belegen.

Die Annahme des Verfassers, dass die grossen Pokale Altdorfers ziemlich spät, frühestens etwa gegen oder um 1530 zu datieren seien, fand nachträglich eine Bestätigung durch den Vergleich des Bechers auf Altdorfer B. 96 rechts mit dem Gefäss bei H. S. Beham B. 240 von 1530. Hans Sebald Beham holte das Motiv von B. 240, wie unter S. 173 nachgewiesen ist, aus Zoan Andrea. Den Fries unter dem Deckel auf B. 240 variierte er selber auf dem Doppelpokal B. 242 von 1531 dadurch, dass er an die Stelle der Kreise Rauten setzte, welche er mit Rosetten füllt. Nun ist der Fries um den Becher auf Alt-

Altdorfer B. 96 rechts in der Anlage identisch mit Behams Fries auf B. 240, nur dass in den Runden statt der Figuren Rosetten angebracht sind. Ein Blick auf das Urmotiv bei Zoan Andrea lehrt, dass Altdorfer unmöglich direkt aus der Quelle geschöpft haben kann, da er alle Veränderungen der Disposition zeigt, die H. S. Beham vorgenommen hat.

Holbein hätte doch wohl eine ausführlichere Behandlung verlangt, wenn auch unter den eigentlichen Ornamentstichen nicht viel von seiner Hand vorhanden ist. Erst nachträglich ist dem Verfasser der Zusammenhang von Holbeins letzten ornamentalen Schöpfungen mit den Dekorationen der Schule von Fontainebleau klar geworden. Die Fruchtgehänge auf dem Gesims am Gehäuse des Erasmus dürften schwerlich aus anderer Quelle stammen, und das Abschlussmotiv des spangenförmigen Schildes mit Löwenmaske im Spiegel findet sich fast auf jeder Komposition der Dekorateure Franz I.

Unter den Kleinmeistern hätte Ladenspeler von Essen nach Blättern, die sich in Kopenhagen finden, eine Besprechung verdient. Er wird besonders interessant durch die eigenartige Verarbeitung der neuen Formen um 1550.

Die wichtige Umrahmung von Peter (nicht Jan, wie er S. 27 irrtümlich genannt) Coeck van Aelst findet sich nicht nur auf dem Titel der Ausgabe von 1545, sondern auch schon auf der von 1542.

Auf S. 104 im dritten Absatz ist unter der Bezeichnung Frauenbad die Schilderung der Wiedertäufer gemeint.



# INHALTS-VERZEICHNIS

## EINLEITUNG

Berechtigung und Notwendigkeit der Erforschung des modernen Ornaments 1. — Sein Charakter 2. — Ornament und Technik 3. — Der Ornamentstich 4. — Entstehung desselben 5. — Grundzüge der wissenschaftlichen Behandlung 5. — Bezeichnung der Formen 5. — Das Gebiet der Abhandlung 6.

## ÜBERSICHT

Die nationalen Gruppen des Ornamentstichs 7. — Italien, Einfluss des italienischen Ornamentstichs in Deutschland 8. — Frankreich und sein Einfluss; Deutschland im XV. Jahrhundert 10. — Deutschland 1500—1540. 12. — Antike, orientalische und heimische Formen 13. — Lokale Gruppen 14.

## I

### DIE GRUNDFORMEN DES ORNAMENTS

#### Rollwerk

Bezeichnung 15. — Charakteristik, Ursprung 16. — Das Rollwerk im XV. Jahrhundert am Hut, am Sattel, an Geräth und Möbeln, im Ornament 19. — Rollwerk am Schild im XV. und XVI. Jahrhundert 22. — Uebertragung auf die Schrifttafel 24. — Ausbildung als Umrahmung 25. — Aufnahme der Grotteske 25. — Verbindung mit der Maureske 26. — Entwicklung in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, Italien 26 ff. — Das Rollwerk im Ornamentstich vor 1550. 29.

#### Maureske

Bezeichnung: nicht Arabeske 30. — Die Maureske in Italien und Deutschland vor 1550; Maureskenbücher 31. Holbein, Hirschvogel 32. Flötner, Solis 33. — Die Maureske in Frankreich und in den Niederlanden 38. — Gibt es spanische Maureskenbücher? 40. — Maureske und Rollwerk 40.

### Formen zweiten Ranges

Knotenwerk; Bezeichnung, Definition, Ursprung 41. Vorkommen im deutschen Ornamentstich und Modelbuch 42. — Das hangende Tuch 43. — Das flatternde Band 44. — Die Trophäe 44. — Das Anthemium 45. — Der Akanthus 46. — Das Feigenblatt 47. — Die Grotteske 47. — Kinder 48.

#### Naturalismus

Schongauer und Dürer 51. — Die Kleinmeister, Quentel's Modelbuch, Holbein und der Meister H L 52—53.

#### Romanisches

Bei Dürer, den Niederländern, Vogtherr, Halueren 54.

#### Gotisches

Gotische Elemente im Ornamentstich von 1500—1550; das Rollwerk 55; der Zwiebelturm gotisch, 56; die gotische Reaktion am Ende des sechzehnten Jahrhunderts 57.

## II

### GERÄTFORMEN

#### Gefäß

Kein Ziergefäß im gotischen Stil 59; das Ziergefäß im sechzehnten Jahrhundert 60; spätgotische Gefäßstypen nach dem Material; das Gefäß im italienischen Ornamentstich; der Deckelpokal auf hohem Fuss 61. Uebersetzung in Renaissanceformen 63; Profile 69.

Uebersicht nach den Formen: Deckel 71. Körper 73. Schaft 74. Fussplatte 75. —

Uebersicht nach den Meistern: Dürer 76. Altdorfer 79. Baseler Anonymus 80. Brosamer 80. Flötner 81. Burgkmair 82. Holbein 82. Solis und der Meister von 1551. 87. Der Meister von 1551. 96. Virgil Solis 104.

#### Dolch

Gotischer Typus; frühe Vorlagen 106; Monogrammist IB; Aldegrever Hirschvogel, Holbein 109.

#### Schwertornament

Holzschnittfolge im Kupferstichkabinet zu Berlin 109.

#### Schmuck

Uebersicht; Dürer, Holbein 110. Altdorfer, Brosamer, Aldegrever 111 Solis 112.

#### Kirchengerät

Einfluss der Reformation; Daniel Hopfer, Virgil Solis; Heiltumsbücher 112.

#### Möbel

Uebersicht; Flötner, Daniel Hopfer, Monogrammist H S 113.

## III

## MODEL- UND KUNSTBÜCHER

Die Bezeichnung Modelbuch; das Maureskenbuch 115. Model- und Spitzenbuch vom 16. bis 18. Jahrhundert 116. Die Kunstbücher 119.

## Modelbücher

Litteratur; frühe Modelbücher 119. Peter Quentel 120. Inhalt 121. Der Autor 122. Einfluss auf die italienischen und französischen Modelbücher vor 1540. 123. — Christian Egenolff 125. Schartzemberger 126. Heinrich Steyner 126. Einfluss auf italienische und französische Modelbücher 127. Benutzung deutscher Ornamentstiche in italienischen Modelbüchern 127. Drei unbedeutende Modelbücher 128.

## Kunstbücher, Perspektiven

Der Viator, seine Einwirkung auf Dürer 129. Dürer: „Underweysung“; Rodler: „Eyn schön nützlich Büchlin“ etc. 130. Stöffler: „Von künstlicher Abmessung“; Brosamer: „Ein new kunstbüchlein“; Vogtherr: „Ein frends vnd wunderbars kunst buchlin“ 131. Erhart Schön: „Vnderweysung der Proportion“; Hirschvogel: „Ein aigentliche — anweysung“ 132. H. S. Beham: „Kunst und Ler-Büchlein“ 133.

## IV

## DIE KÜNSTLER

Deutschland und die Niederlande; lokale Gruppen in Deutschland 135. Nürnberg, Regensburg, Augsburg, die Schweiz 135. Westfalen 136. Technik der Reproduktion 136.

## Nürnberg — Regensburg 137

Uebersicht der Künstler 138. Albrecht Dürer 140. Ehrenpforte 141. Triumphwagen 142. Albrecht Altdorfer, Ornamente, Thür, Kapitelle 143. Motive 144. Peter Flötner 144. Handzeichnungen in Berlin 145. — Die Prachtbetten 146. Die Kapitelle 147. Ornamente 148. Ehrenpforte 149. Augustin Hirschvogel 149. Gefässe, Dolchornamente 150. Mauresken, Rollwerk, Architektur, Kunstbuch 151.

## Augsburg

Uebersicht; Hans Burgkmair 152. Hans Holbein 154. Die Hopfer; Charakteristik 154. Daniel Hopfer, Datierung 155. Umfang, Motive, heilige Gestalten im Ornament 156. Benutzung Mantegnas 157. Hieronymus Hopfer 157. Lambert Hopfer 158.

## Niederlande

Charakteristik, Uebersicht 158. Ostsanen 159. Monogrammist S. 160. Meister mit dem Krebs 161. Dirk van Star 163. Lucas van Leyden 163. Gotische Formen, Verhältnis zu G J und Dirk van Star 165.

## Die Kleinmeister

Bezeichnung, Charakteristik 166. Umfang, Motive 167. Unsymmetrie, Verhältnis zur Natur 168. Lokale Gruppen, Datierung 169.

Die Nürnberger Gruppe: H. S. Beham 170. Erste Periode 171. Gefässe; Motiv aus Zoan Andrea 173. Kapitelle 175. Zweite Periode 175. Kopien nach Barthel Beham 176. Kopien nach italienischen Intarsien 177. — Barthel Beham 179. Charakteristik 180. — Georg Pencz 180. — Monogrammist I B 181. —

Westfälische Gruppe: Heinrich Aldegrever 183. Charakteristik 184. Aldegrever als typischer Vertreter der Kleinmeister 186. Erste Periode 1527—1539. 188. Abhängigkeit von H. S. Beham 189. Früheste Ornamente mit dem Feigenblatt 190. Die ersten unsymmetrischen Ornamente 192. Der erste Dolch 194. Zweite Periode 1549—1553. Charakteristik 198. Die Grottesken 200. Die Hochfüllungen, Motive von H. S. Beham und Hirschvogel 201. Motiv von Georg Pencz 203. Niclas Wilborn 203. Verhältnis zu G J, Einfluss auf Aldegrever 204. — Gilich Kilian Proger 205. — Martin Treu 205. — Monogrammist CG 206. — Monogrammist A L 207. — Hans Brosamer, J. Binck von Köln 207. — Der Meister mit den Pferdeköpfen 208. Seine Kompositionsgewohnheiten und deren Einfluss auf Aldegrever 210. Laubwerk, Motive 211. Motiv von Mantegna, von Zoan Andrea 213. Datierung 213.

Die Niederländer; Uebersicht 214. Monogrammist G J 214. Charakteristik 217. Motive 218. Einfluss auf Wilborn, Verhältnis zu G. Tory 220. — Allaert Claesz 220. Charakteristik, Motive aus Agostino Veneziano 221. — Monogrammist J W; Verhältnis zum Monogrammist S.; Motiv aus dem Polifilo 222. Motive aus Zoan Andrea 223. Charakteristik 224.



# REGISTER

## A

- Akanthus 46.  
Aldegrevener, Heinrich Aldegrevener.  
Charakteristik 183,  
erste Periode 188 ff.,  
zweite Periode 197.  
Dolch 194, Dolchscheiden 108. 193.  
Flöte 197.  
Grottesken 200.  
Löffel 197.  
Motive von H. S. Beham 177. 188.  
189. 201.  
Motive des Meisters mit den Pferde-  
köpfen 193.  
Motiv von Pencz 203, von Wilborn 204.  
Verhältnis zum Meister mit den Pferde-  
köpfen 210.  
Aldorfer, Albrecht Aldorfer.  
Charakteristik 143.  
Gefässe 79.  
Kapitelle 143.  
Andrea, Zoan Andrea.  
Einfluss auf die Kleinmeister 8.  
Motive bei H. S. Beham 171.  
Motiv bei dem Meister mit den  
Pferdeköpfen 213.  
Motive bei I W 223.  
Anthemium 45.  
Augsburger Ornamentisten vor 1550 135.  
152.

## B

- Band, flatterndes 44.  
Becker und Hefner-Alteneck 20. 85.  
Beham, Barthel Beham.  
Charakteristik 179.  
vom H. S. Beham kopiert 176.  
Beham, H. S. Beham.  
Charakteristik 170.  
Einfluss auf Aldegrevener 171; auf  
Binck 208.  
Gefässe 171.  
Kopien nach B. Beham 175.  
Kunstabuch 133.  
Motiv aus Zoan Andrea 171.  
Pokal nach Zoan Andrea 174.  
Bergau, Wenzel Jamnitzer 6.  
Bezeichnung der Formen 5.

- Binck, Jacob Binck.  
Charakteristik 207.  
Motiv von H. S. Beham 208.  
Brosamer, Hans Brosamer.  
Charakteristik 207.  
Gefässe 80.  
Kopie nach Ducerceau 207.  
Kopie nach Enea Vico 207.  
Kunstabuch 131.  
Schmuck 111.  
Brun, C. 157.  
Bügel 67.  
Burgkmair, Hans Burgkmair.  
Charakteristik 152.  
Gefässe 82.  
Bury-Palliser 119.

## C

- Claesz, Allaert Claesz.  
Charakteristik 220.  
Motive aus Agostino Veneziano 221

## D

- d'Adda, Marquis d'Adda 119.  
Deckelpokal 61.  
Dolch, Dolchscheide 106.  
Ducerceau, J. Androuet-Ducerceau.  
Kopiert von Brosamer 207.  
Dürer, Albrecht Dürer.  
Charakteristik 140.  
Ehrenpforte 141.  
Gefässe 76.  
Kopie aus dem Viator 129.  
Naturalismus 51.  
Sattel 19.  
Schild aus dem Triumphzug 23.  
Vnderweysung der Messung 130.

## E

- Egenolff, Christian Egenolff.  
Modellbuch 125.  
Évrard, W. Évrard 165.  
Eyck, Hubert und Jan van Eyck.  
Rollwerk auf Tartsche 23.

## F

- Feigenblatt 47.  
 Flötner, Peter Flötner.  
 Charakteristik 144.  
 Gefässe 81.  
 Kapitelle 148.  
 Kunstbuch 32.  
 Mauresken 32.  
 Rollwerk 149.  
 Form- oder Modelbuch 128.

## G

- Gefäss 58—105.  
 Typen um 1500. 60  
 Gerätformen 58.  
 Gotisches 54.  
 Grotteske 47.  
 Die vier Typen 48.

## H

- Heiltumsbücher 112.  
 Hirschvogel, Augustin Hirschvogel.  
 Anweisung 132.  
 Charakteristik 149.  
 Gefässe 150.  
 Maureske 32.  
 Rollwerk 25.  
 Holbein, Hans Holbein.  
 Charakteristik 154.  
 Dolchscheiden 109.  
 Gefässe 82.  
 Naturalismus 52.  
 Profile 72.  
 Hopfer.  
 Charakteristik 154.  
 Daniel Hopfer 155.  
 Hieronymus Hopfer 157.  
 Lambert Hopfer 158.  
 Hypnerotomachia s. Polifilo.

## J

- Jamnitzer, Wenzel Jamnitzer.  
 Handzeichnung, Maureske 17.

## K

- Kind 48.  
 Kirchengesetz 112.  
 Kleinmeister.  
 Charakteristik 166.  
 Naturalismus 52.  
 Knorpelwerk 18.  
 Knotenwerk 41.  
 bei Dürer 42.  
 Kunstbücher 115. 119. 129 ff.  
 Kuppelthurm 56.

## L

- Limousin, Leonard Limousin.  
 Rollwerk 24.  
 Lucas van Leyden.  
 Charakteristik 163 ff.  
 Rollwerk 22. 23.  
 Verhältnis zum Monogrammisten G J  
 165.

## M

- Mantegna, Andrea Mantegna.  
 Einfluss auf die Kleinmeister 9.  
 Kopiert vom Meister mit den Pferde-  
 köpfen 213.

- Maureske 30 ff.  
 im Ornamentstich 32,  
 in deutschen Modelbüchern 31,  
 in Frankreich 39.  
 Flötner 32. 35—38.  
 Hirschvogel 32.  
 Holbein 31.  
 Solis 33.  
 Rollwerk und Maureske 40.

- Maureskenbücher 115.  
 Meister mit dem Krebs 161.  
 Meister mit den Pferdeköpfen.  
 Charakteristik 208.  
 Motiv von Mantegna 213.  
 Motiv von Zoan Andrea 213.  
 Verhältnis zu Aldegrevener 210.  
 Zeitbestimmung 213.

- Meister von 1551.  
 Charakteristik 96 ff.  
 Verhältnis zu Solis 87 ff.  
 Merlo, Anton Woensam von Worms 122  
 Messerscheiden.  
 Aldegrevener M. 193.

- Monogrammist A. L.  
 Charakteristik 207.

- Monogrammist C G  
 Charakteristik 206.

- Monogrammist G J  
 Bei Egenolff 125.  
 Charakteristik 214.  
 Verhältnis zu G. Tory 220.

- Monogrammist H. L. 53.

- Monogrammist H. S. 113.

- Monogrammist I. B.  
 Charakteristik 181.  
 Dolchscheiden 109.  
 Motiv aus H. S. Beham 182.

- Monogrammist I. W.  
 Charakteristik 222.  
 Motive nach Polifilo Marc Antor.  
 Zoan Andrea 222.

- Monogrammist R M  
 Modelbuch 128.

- Monogrammist S 160.

- Monogrammist W  
 Kinder 49.

- Modelbuch Welscher etc. Arbeit 128.

- Modelbücher 115. 119.  
 Französische und italienische Model-  
 bücher unter deutschem Einfluss 123.

- Möbel 113.

- Muschelwerk 18.

## N

- Naturalismus 50.  
 Nürnberger Ornamentisten 134. 137.

## O

- Ornament.  
 Grundformen 15.  
 Modernes Ornament, Charakteristik 2.

- Ornamentstecher.  
 Augsburger 152.  
 Niederländer 158. 214.  
 Nürnberger 137. 170.  
 Regensburger 137.  
 Westfalen 183.

- Ornamentstich.  
 Charakteristik 4.  
 Reproductionsarten 137.

- Deutschland.  
 XV. Jahrh. Uebersicht 10.  
 XVI. Jahrh. Uebersicht 11.  
 Landschaftliche Gruppen 14.  
 Frankreich vor 1550. 10.  
 Einfluss auf den deutschen Ornament-  
 stich 10. 220.  
 Italien vor 1550. 7.  
 Einfluss auf den deutschen Ornament-  
 stich 8.  
 Kopien nach deutschen Vorbildern 127.  
 Ostsanen.  
 Charakteristik 159.
- P**
- Pèlerin, Jean Pèlerin 129.  
 Profile des Deckelpokals 68 ff.  
 An Holbeins Gefässen 86.  
 Pencz, Georg Pencz  
 als Ornamentist 180.  
 Einfluss auf Aldegrever 203.  
 Motiv aus Polifilo 181.  
 Polifilo.  
 Motiv bei Pencz 181, bei I W 222.  
 Proger, Gilich Kilian Proger.  
 Charakteristik 205.
- Q**
- Quentel, Peter Quentel.  
 Modelbuch 52. 120.
- R**
- Rollwerk 15 ff.  
 Bezeichnung 16.  
 Formen des XV. Jahrhunderts 19.  
 Verbindung mit der Grotteske 25,  
 mit der Maureske 26,  
 im Ornamentstich 29,  
 als Rahmen 25,  
 am Schild 22,  
 an der Schrifttafel 24.  
 Uebersicht nach den Ländern 27.  
 Ursprung 16.  
 Rodler, Hieronymus Rodler.  
 Eyn schön nützlich Büchlein 130.  
 Rogier van der Weyden 19.  
 Romanisches 53.
- S**
- Schongauer, Martin Schongauer.  
 Kinder 49.  
 Naturalismus 51.  
 Solis, Virgilius Solis.  
 Charakteristik 100.  
 Maureske 33.  
 Verhältnis zum Meister von 1551.87 ff.  
 Schmuck 110.

- Schön, Erhart Schön.  
 Proportion 132.  
 Schwertornament 109.  
 Star, Dirk van Star.  
 Charakteristik 163.  
 Steyner, Heinrich Steyner.  
 Modelbuch 126.  
 Stöffler, Johan Stöffler.  
 Von künstlicher Abmessung 131.

**T**

- Tory, Geoffroy Tory  
 bei Egenolff 220,  
 bei G J 220.  
 Treu, Martin Treu.  
 Charakteristik 205.  
 Trophäe 44.  
 Tuch, hangendes 43.

**U**

- Unbekannter Meister.  
 Hochfüllungen in der Art des Meisters  
 von 1551. 100.  
 Unbekannter Baseler Meister.  
 Gefässe 80.  
 Unsymmetrie  
 im modernen Ornament 2.  
 bei Aldegrever 192.  
 bei den Kleinmeistern 168.

**V**

- Viator 129.  
 Vico, Enea Vico.  
 kopiert von Brosamer 207.  
 Viollet le Duc 20.  
 Vitruv von Como.  
 Kopie bei H. S. Beham 175.  
 Vogtherr, Heinrich Vogtherr  
 Kunstbuch 131.

**W**

- Wilborn, Niclas Wilborn.  
 Charakteristik 203.  
 Einfluss auf Aldegrever 204.  
 Kopien nach G J 204.  
 Motiv von Aldegrever 205.  
 Woensam, Anton Woensam von Worms  
 122.  
 Worms, Anton von Worms s. Woensam.

**Z**

- Ziergefäss  
 im gotischen Stil nicht ausgebildet 59.  
 Zwiebelturm 56.



## EINLEITUNG

---

Erst seit wenigen Jahrzehnten auf die wissenschaftliche Behandlung der modernen Kunst gerichtet, wählte die kunstgeschichtliche Forschung als nächste Aufgabe die Charakteristik der grossen Meister der Malerei. Mitten in dieser weittragenden Arbeit begriffen, hat sie es für die Geschichte der Architektur noch nicht über bruchstückweise Vorstudien hinausgebracht und die historische Darstellung des Ornaments als einer besondern Gruppe überhaupt noch nicht in Angriff genommen. Die wenigen Vorarbeiten, welche in Betracht kommen, sind mit der von den grossen Kupferstichkennern des vergangenen Jahrhunderts begonnenen Inventarisirung der Ornamentstiche im Anhang zu den übrigen Stichen der Meister des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts erschöpft. Für das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert sind bis jetzt nicht einmal diese Fundamente gelegt. Die unsicher datirbaren, lückenhaft erhaltenen und weitverschleppten Erzeugnisse des Kunstgewerbes, jene andere Hauptquelle für die Geschichte des Ornaments, werden erst eben in Gewerbemuseen vorwiegend nach technischen Gesichtspunkten geordnet. Ihre historische Bearbeitung wird erst möglich sein, wenn durch die Erforschung des Ornamentstiches die Basis gewonnen ist.

Dieser Mangel an genauer Kenntnis des Ursprungs der ornamentalen Formen macht sich um so drückender fühlbar, als er mit einem weit verbreiteten und inhaltsreichen Anschauungswissen zusammenfällt. Die reproduzierende Thätigkeit der verflossenen fünfzig Jahre, in denen wir mit stetig wachsenden Mitteln und in beständig erweitertem Umfange die ornamentalen Vorlagen der letzten Jahrhunderte aufs neue verbreitet haben, ist eine

Erscheinung ohne Beispiel und hat im Verein mit den Gewerbmuseen, den Privatsammlungen und ihren Publikationen die Kenntnis der Kleinkunst der Renaissance in ihrem ganzen Verlauf bis in Kreise getragen, die für die hohe Kunst der älteren Zeit nicht mehr erreichbar. Gegenüber der erdrückenden Masse macht sich ein Bedürfnis nach kritischer Sichtung geltend.

Ebenso schwer wie der Gewinn für die Praxis dürfte die Bereicherung des kritischen Apparats in's Gewicht fallen, welche der modernen Kunstgeschichte aus einer sorgfältigen Untersuchung des Ornaments erwachsen würde. Man braucht sich nur an die Resultate zu erinnern, welche die klassische Archäologie seit der kurzen Periode der einschlagenden Studien zu verzeichnen hat. Für die Weiterführung der modernen Architekturgeschichte insbesondere lässt sich die Rücksichtnahme auf die Entwicklung des Ornaments nicht länger von der Hand weisen. Es ist ein unentbehrliches Glied in der allgemeinen Formengeschichte.

Es darf aber das moderne Ornament nicht als ein Anhängsel der Architektur behandelt werden. Auf seinem Gebiet spielt sich seit dem Einsetzen der Renaissance in der Kunst der europäischen Völker eine durchaus selbständige Formenentwicklung ab. Dies ist der sich zwingende Grund für eine losgelöste Bearbeitung des modernen Ornaments.

Die Architektur kennt in den vier Jahrhunderten der Renaissancebewegung nur ein Ziel, die Annäherung ihrer Einzelformen an die der Antike. Abweichungen vom Kanon, so oft sie die Erfindungskraft eines Einzelnen versucht, werden nur vorübergehend geduldet. Gotische Baugedanken, selbst in Italien während des fünfzehnten Jahrhunderts noch lebendig, werden von Jahrhundert zu Jahrhundert mit wachsender Strenge bekämpft. Man überfliege die Geschichte des Daches nördlich der Alpen! Stetig wächst die Kenntnis und damit die Reinheit der Reproduction antiker Details, bis schliesslich am Ende des vergangenen Jahrhunderts die von den Theoretikern langer Hand vorbereitete absolute Herrschaft klassischer Formen anbricht.

Im Gegensatz zu der Entwicklung der Architektur zeigt das Ornament seit 1500 eine so geringe Abhängigkeit von der Antike, dass seine Gesamterscheinung nur in kurzen Zeiträumen von ihr bestimmt wird. Es lässt die gotische Unsymmetrie der Anlage für gewisse Formen nie ganz fallen; es bewahrt durch alle Jahrhunderte den Naturalismus; es verarbeitet die mathematischen Anregungen des Orients und eignet sich dessen Blumenschmuck an; zuerst in schüchternen Versuchen,

allmählich mit wachsender Kühnheit bildet es nach eigenen Gesetzen die architektonischen Motive um, bis endlich gegen das achtzehnte Jahrhundert die geniale Freiheit der zweiten Blüte der Grotteske erreicht ist; und schliesslich schafft es das einzige von Grund aus neue Dekorationsmotiv, das die moderne Kunst dem alten Bestande hinzufügt, das sogenannte Rollwerk, jenes eigenartige, mit seinen Wurzeln tief in die Gotik zurückreichende Prinzip der Verwertung eines idealen plastischen Materials, das bald als Holz, bald als Blech, später, namentlich im siebzehnten Jahrhundert, als Knorpel und zuletzt im Rococo als Muschel charakterisirt wird. Das alles geschieht nicht allein ausserhalb der grossen strengen Architektur, sondern sogar in einem Gegensatz zu ihren klassifizierenden Tendenzen. Seinen typischen Ausdruck findet dieser Gegensatz im Dualismus des Rococo mit seiner strengen Architektur und seiner ganz ungebundenen Ornamentik, der letzten und reizvollsten Blüte des Rollwerks.

Wenn auch die grossen Architekten, namentlich vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts ab, durch ihre dekorativen und kunstgewerblichen Entwürfe in die Entwicklung des Ornaments mächtig eingriffen und seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts eine universale Herrschaft über das ganze Gebiet der dekorativen Künste errungen hatten, ist doch während der ganzen Periode das Verhältnis des Ornaments zu dem Kunsthandwerke ein weit intimeres als zur Architektur, und neben den Architekten steht die unzählige Schaar der erfindenden oder doch wenigstens technisch umbildenden Handwerker und später der Zeichner. Aber auch in ihren Händen tritt das Ornament in ein neues Stadium. Es ist nicht länger etwas Selbstverständliches, das jeder im Besitz hat; es entsteht nicht mehr naiv, wie in früheren Perioden; es wird gemacht, es ist eine Kunstleistung wie jede andre. Der Ausübung geht es stets um einen Schritt voran. Seine Urheber bezeichnen sich selber als Erfinder, ihre Leistungen als neue, vorher unbekannte.

Damit löst sich das Ornament auch von der Technik. Es giebt zwar zu allen Zeiten ornamentale Gebilde, die ausserhalb der Technik entstehen, die ihr Gesetz in sich tragen und denen jeder Stoff sich unterzuordnen hat, aber dass der Erfinder des Ornaments nicht nur kein bestimmtes Material, keinen Handwerker im engeren Sinne im Auge hat, sondern auf dem Titel seines Werkes eine ganze Reihe von Technikern aufzählt, denen seine Erfindungen „fast dienlich“ seien, ist ein Novum und beweist von einer andern Seite, dass wir es in der Entwicklung seit der Renaissance mit einem selbständig gewordenen Ornament zu thun

haben. Dass sich dasselbe trotzdem auf einigen Gebieten, wie der Weberei und des Schmiedewerks, und vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts bei der Spitzenfabrikation innerhalb einer Fabrik- oder Werkstatt-Tradition weiterbildet, steht mit dieser allgemeinen Erscheinung so wenig in Widerspruch, wie die Thatsache, dass gegen das achtzehnte Jahrhundert hin bei freier Herrschaft über das Material die Erfindung wieder dahin gelangt, in bestimmten Stoffen zu denken.

Man hat im Allgemeinen zwei Arten von Ornamentstichen zu unterscheiden. Als zu Anfang die gotischen Schmuckformen aufgegeben wurden, während die altererbte Konstruktion ihre Herrschaft behielt, kam es lediglich auf die Kenntnis der neuen Ornamente an: der klassischen Architektur, die zuerst nur als Ornament begriffen wurde, der Grotteske, und später der Maureske. Erst als nach und nach auch die Konstruktion der überlieferten Möbel und Geräte sich umgestaltete und in neu erfundenen Abarten sich dem complicierteren Leben anpassten, entstand das Bedürfnis nach Vorlagen, welche auch den struktiven Teil der Aufgabe berücksichtigen. Man hat deshalb namentlich im Anfang zwischen Entwürfen, d. h. gestochenen Werkzeichnungen, und Erfindungen oder freien Kompositionen zu unterscheiden, die nur Motive an die Hand geben wollen. Doch lässt sich keineswegs als Regel aufstellen, dass die Ornamentstiche anfangs nur Erfindungen, später nur Entwürfe bieten. Die Erscheinungen gehen so mannichfaltig durcheinander, dass oft ein Blatt beides enthält; so in den Goldschmiedsvorlagen von D. Mignot. Nur die Werke der grossen Architekten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts enthalten ausschliesslich Werkzeichnungen, so das Werk des Daniel Marot und des Meissonnier. Die Erfinder führen sogar mit Vorliebe an, für wen die Entwürfe ausgeführt worden.

Ihren Ausdruck finden die neuen Verhältnisse im Ornamentstich, der, ohne dass an eine Entlehnung zu denken wäre, im Norden wie im Süden aufkommt. Seine Entstehung in Deutschland fällt nicht, wie man vermuten sollte, mit dem Eindringen der Renaissanceformen im Norden zusammen, sondern ist zunächst — bereits während des fünfzehnten Jahrhunderts — ein Ergebnis der Lostrennung des Künstlers vom Handwerker. Er darf als ein Symptom der neuen, von der italienischen Kunst unabhängigen Bewegung gelten, in die während des fünfzehnten Jahrhunderts bei uns Architektur und Handwerk einlenkten, und die ihren Abschluss in der durch die Renaissance befruchteten, nicht bestimmten Kleinkunst des sechzehnten Jahrhunderts fand. Im ganzen Verlauf seiner Entwicklung in den



vier Jahrhunderten zeigt er sich für jede Anregung empfänglich, und ohne seine Ausbildung wäre die gleichmässige Bewältigung und Verarbeitung des von allen Seiten zuströmenden neuen Stoffes, die gleichmässige Aufzucht der älteren Keime und der schnelle Austausch des Neugebildeten nicht möglich gewesen. Deshalb darf der Ornamentstich als Hauptvertreter des modernen, selbständig gewordenen Ornaments gelten und muss für eine Geschichte desselben die Grundlage abgeben. Erst wenn die Bearbeitung alles gestochenen Materials die Landmarken abgesteckt hat, lässt sich mit Sicherheit das angewandte Ornament in der Dekoration, an Möbel und Gerät hinzuziehen.

Für die wissenschaftliche Bearbeitung ergeben sich die Grundzüge der methodischen Behandlung von selbst aus den Anforderungen, die an eine Geschichte des Ornaments gestellt werden müssen. Einmal handelt es sich um die Entwicklung der Formen, dann um die Charakteristik der führenden Meister. Und da eine noch so sorgsam disponierte Ineinanderarbeitung der beiden Momente die notwendige Klarheit und Uebersichtlichkeit aufheben würde, so empfiehlt sich — für die Vorarbeit zunächst — eine doppelte Betrachtung. Danach zerfällt die vorliegende Arbeit in zwei Teile: Geschichte der Formen und Geschichte der Künstler.

Bei einer solchen Anlage liess sich eine beständige Bezugnahme von der einen Abteilung auf die andere nicht umgehen. Wiederholungen sind dabei, soweit irgend thunlich, vermieden. Bei der Entwicklung der Formen, ist jede Gruppe von Jahrzehnt zu Jahrzehnt im Detail verfolgt; der Klarheit und Abrundung wegen war es nötig, nach beiden Seiten über die Periode von 1500—1540 noch eine Strecke hinaus zu gehen. Unter den Meistern haben nur die in irgend einer Beziehung selbständig auftretenden eine Berücksichtigung gefunden. Das Gros der Kopisten und Nachfolger, bei dem handwerklichen Betriebe der Arbeit platter und nichtssagender als in den höheren Künsten, ist ausgeschlossen worden, da bei dem weitschichtigen Material die Anhäufung von Ballast vermieden werden muss.

Besondere Schwierigkeit bot die Bezeichnung der Formen, auf die es ankommt. Für die vorliegende Arbeit ist bei Gefässen, Gefässteilen und Geräten der Sprachgebrauch des Berliner Kunst-Gewerbemuseums, an dem Julius Lessing ein an den Beschreibungen des umfassenden Zettelkataloges erprobtes Vokabularium ausgebildet hat, zu Grunde gelegt worden. Wo die Materien sich nicht decken, sind Neubildungen versucht, die entweder aus dem Zusammenhange klar

hervorgehen oder in einer Anmerkung erläutert sind. Soweit irgend thunlich, sind die älteren deutschen Bezeichnungen herangezogen, wie sie Titelblätter oder Vorreden gelegentlich aufbewahren. Vage Ausdrücke wurden präzisiert oder, wenn sie gar zu allgemein geworden, wie beispielsweise „Arabeske“, ganz fallen gelassen. Es ist eine Arbeit in Vorbereitung, die über sämtliche an den Berliner Anstalten eingeführten Ausdrücke für Möbel, Gefässe, Geräte und Ornament Rechenschaft ablegen und als Grundlage für eine allgemeine Verständigung dienen soll.

Als Ausgangspunkt einer historischen Behandlung des modernen Ornaments empfahl sich die Periode der deutsch-niederländischen Kleinmeister vor andern. Im reinen Ornament ein nach beiden Seiten streng abgeschlossenes Ganzes, lässt sich die Zeit von 1500 bis 1540 ohne Bruch loslösen und giebt doch durch Hereinragen des fünfzehnten Jahrhunderts einerseits und die nebenherlaufende und hie und da hineinspielende Vorbereitung des in der folgenden Periode Maassgebenden andererseits Gelegenheit zur Fixierung der wichtigsten ornamentalen Probleme.

Wo die Beschreibung nicht ausreicht, musste die Illustration zur Hülfe kommen. Hier sind knappe Umrisse, die nur das Nötige geben, in der Regel den Faksimile-Reproduktionen vorgezogen. Letztere wurden nur da versucht, wo ein Bild der Gesamterscheinung wünschenswert schien.

Ueber ein beschränktes Maass von Abbildungen hinauszugehen, war nicht möglich. Dieselben können nur dazu dienen, die Hauptsachen zu erläutern. Eine Kontrolle der dargelegten Ansichten kann nur auf Grund des gesammten Materials erfolgen. Leider findet es sich vollständig nicht einmal in den reichsten Kabinetten bei einander. Reproduktionen, die sich gerade der seltneren Sachen bemächtigt haben, werden überall die Lücken ergänzen müssen. Die reichsten Fundgruben sind: Reynard, Ornament des anciens maîtres, Paris 1874; Wessely, das Ornament und die Kunstindustrie, Berlin 1877; Hirth's Formenschatz; Bergaus' Wenzel Jamitzer. Die Reproduktionen einzelner Werke werden bei den betreffenden Meistern namhaft gemacht.

---

## ÜBERSICHT

---

Im ersten Jahrhundert nach seiner Entstehung sondern sich die nationalen Gruppen des Ornamentstiches am schärfsten, da er innerhalb jedes der vier grossen Kunstgebiete unabhängig aufkommend die verschiedenen Bedürfnisse widerspiegelt, die ihn hervorgerufen. Zwar lassen sich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die Hauptschulen bei allgemeiner Ausgeglichenheit des Stils an der Behandlung der Einzelformen unschwer auseinhalten, aber die Aufgaben des Ornamentstiches werden doch allmählich bei Italienern, Deutschen und Franzosen mehr und mehr dieselben. Ganz anders in der Frühzeit, die ohne feste Grenze bis gegen den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts reicht.

Italien. Bei den Italienern kommt der Ornamentstich um eine Generation früher in Aufnahme als bei den Franzosen, um ebensoviel später als bei uns. Im fünfzehnten Jahrhundert kann von einem italienischen Ornamentstich nicht die Rede sein, wenn auch Meerwesen, die Pilasterfüllungen und die Trophäen auf den Stichen Mantegnas' weithin anregen. Während der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ist seine Hauptaufgabe die Popularisierung klassischer Ideen. Was an Ornamentstichen vorhanden, geht ohne bedeutenden Rest auf in folgende Gruppen:

Grotteske — Zoan Andrea, Agostino Veneziano, Nicoletto da Modena etc. —

Trophäe — Giovanni Antonio da Brescia —

Vase nach antikem Original — Agostino Veneziano 1530 — 31;  
Enea Vico 1543 —

Architektonische Fragmente und Rekonstruktionen —  
Agostino Veneziano, der Meister von 1515 —.

Wie weit die antiken Details treu oder frei behandelt wurden, ist eine Sache für sich. Zoan Andrea's frei erfundene Pilasterfüllungen, Agostino Veneziano's Füllungen für Intarsia, die Leuchter von Enea Vico — diese allerdings erst um 1552 — stehen als eigene Erfindungen abseits. Aber, so sehr sie von den übrigen Produkten abstechen, wie wenig genügen sie doch den Ansprüchen, die man später an den Ornamentstich stellt. Noch liegt der Gedanke fern, Vorbilder für Möbel zu geben, noch fehlt sogar der Schmuck, und die Gefässe halten sich an dekorative Erzeugnisse des Altertums; ihre geringen Variationen drehen sich um den Typus der symmetrischen Henkelvase mit Deckel und der Prunkkanne. Letztere allein dürfte für die praktische Verwendung als Gussgefäss bei der Tafel berechnet sein. Wie das Gebrauchsgerät, wie die Möbel und der Schmuck ausgesehen haben, erfahren wir nicht aus dem Ornamentstich. Dass sich Künstler mit gewerblichen Entwürfen vielfach abgegeben, beweisen die Handzeichnungen, es sei nur an den grossen Kelch von Mantegna erinnert, den Hollar gestochen, von dem unerschöpflichen Reichthum ornamentaler Formen an Grabmälern gar nicht zu reden. Offenbar hat in Italien die lebendige Tradition der Werkstatt für die alltäglichen Ansprüche genügt. Es ist dies um so eher zu erklären, als die Ausstattung des Hauses damals über die einfachsten Formen von Stuhl, Tisch, Bank, Lade und Schrank selten hinausging, während das sparsam angebrachte Ornament der Renaissance sich zugleich in einem engen Formenkreislauf bewegt.

Einfluss auf den deutschen Ornamentstich. Direkte Kopien italienischer Vorlagen bei deutschen Stechern sind vor 1550 mit Ausnahme der Hopfer überaus selten. Schon das grosse Format der Italiener scheint die Nachfolger Dürers geschreckt zu haben. Die Benutzung von Einzelmotiven nachzuweisen, gelingt nicht selten, aber die wenigen Fälle, in denen ein Zusammenhang über jedem Zweifel steht, beweisen nur, wie frei man mit den fremden Anregungen schaltete. Die Niederländer, vor Allen der fruchtbare W I, B. IX. p. 53, erweisen sich im Ganzen weit abhängiger als ihre deutschen Zeitgenossen.

Am nachhaltigsten wirkte neben Mantegna, auf den wir zurückkommen, Zoan Andrea auf die deutschen Kleinmeister. Von ihm holen sie in den zwanziger Jahren ihren breiten ungegliederten Akanthus und später das gestielte Laubwerk, bei ihm finden sich die Vorbilder für die Gefässformen in ihren Kandelabern; von ihm stammen einzelne Grottesken sowie der Harnisch in Rankenwerk

und die schildartig aufgesetzten Buckeln an den Gefässen. Die Hochfüllungen der Kleinmeister sind nichts als auf die einfachsten Elemente reduzierte Pilasterfüllungen Zoan Andrea's. Der niederländische Monogrammist W I versucht anfangs eine ganze Pfeilerfüllung Zoan Andreas in den Raum einer Dolchscheide zusammenzupressen, während die deutschen Kleinmeister mit Vorliebe einzelne Gliederungen zu Füllungen verarbeiten; so der Meister mit den Pferdeköpfen (vergl. weiter unten). Agostino Veneziano beeinflusst vorwiegend die Niederländer. Bei Allaert Claesz lassen sich auch die Spuren von Nicoletto da Modena nachweisen. Der Polifilo, dem man einen weitgehenden Einfluss zutrauen sollte, begegnet uns nur bei dem Meister G J, bei W I und bei Georg Pencz.

In dem figürlichen und grotesken Grenzgebiet des Ornaments spielt das Vorbild zweier Blätter des Mantegna eine grosse Rolle. Es sind die Darstellungen kämpfender Meerwesen, deren eine, B. 18, von F. Lenormant als Kopie nach einem erhaltenen antiken Relief nachgewiesen ist. Schon Dürer wurde, wie seine Zeichnung in der Albertina nach Mantegna B. 17 beweist, durch die phantastischen Schilderungen mächtig angeregt. In der folgenden Generation giebt es kaum einen Meister, bei dem sich nicht Spuren dieser beiden Blätter in freien Kompositionen wie in ornamentalen Details nachweisen lassen. Kämpfende Grottesken im Ornament halten einen Schädel als Schild vor, schlagen mit zersplitterten Keulen, mit Fischen, mit Kinnbacken, ganz wie auf den Kampfscenen bei Mantegna B. 17 und 18. Auch die nackten Weiber auf den Rücken von Tritonen, die so oft bei den Kleinmeistern wiederkehren, sind ein Motiv aus Mantegna B. 17.

Das Füllhorn Dürers und der Kleinmeister mit seiner auffallenden Konstruktion aus aufgerollten Bändern dürfte aus Mantegnas Bacchanal B. 19 stammen. Die Pilasterfüllung auf dem Triumphzug B. 14 hat dem Meister mit den Pferdeköpfen das Vorbild für sein Laubwerk gegeben; er hat sie mit geringen Veränderungen kopiert in einer Dolchscheide. — Auch Lambert Hopfer kopiert diesen Pilaster einmal auf B. 29.

Die frühen Architekturwerke Italiens üben auf den deutschen Ornamentstich keinen nennenswerten Einfluss. Hans Sebald Beham kennt wohl den Comasker Vitruv von 1521, aber er kopiert gegen das Ende der zwanziger Jahre lediglich als Ornament einige der Illustrationen. Ueber das Verhältnis der deutschen zu den italienischen Stickmusterbüchern ist in einem besonderen Abschnitte Rechenschaft gegeben.

Frankreich. Auch hier fehlt im fünfzehnten Jahrhundert der Ornamentstich. Ein ganz alleinstehender Künstler, der auf dem Boden der gotischen Tradition arbeitet, Noël Garnier, gehört bereits dem sechzehnten Jahrhundert an. Beim Eindringen der Renaissance offenbart sich ein schroffer Gegensatz zwischen Frankreich und seinen germanischen Nachbarländern, der auch im Ornamentstich zum Ausdruck kommt. Die ersten Werke im neuen Stil gehören nicht, wie in Deutschland, der Kleinkunst und Malerei an, denen die Architektur erst Jahrzehnte später energisch nachfolgt. Ähnlich wie in Italien hatte in Frankreich die Architektur die Führung, und wenn sie auch in allen Konstruktiven nur langsam die gewohnten Geleise verliess, eignete sie sich doch die ornamentalen Gedanken so schnell und so gründlich an, dass man in dieser Beziehung geradezu von einem Uebertritt zur Renaissance sprechen kann. Ein langandauernder ornamental-er Uebergangsstil, wie er fast durch zwei Generationen in Deutschland herrschte, hat sich in Frankreich nicht entwickelt. Er ist hier im wesentlichen auf die livres d'heures beschränkt. Der Ornamentstich findet sich von der ersten Stunde an in Händen der Dekorateure — Schule von Fontainebleau — und Architekten — Androuet Ducerceau. — Von ganz vereinzelt Beispielen abgesehen, ist vor dem vierten Jahrzehnt überhaupt kein Material vorhanden. Die ersten exakten Daten liefert Prévost mit seinen Termen nach Caravaggio 1535 und den zwölf Blatt Architekturen aus demselben Jahre. Doch mögen einige der Blätter aus der Schule von Fontainebleau noch im dritten Jahrzehnt entstanden sein. Von einem nachweisbaren Einfluss auf Deutschland ist in dieser Periode kaum die Rede. Als einziges Beispiel wäre die Kopie eines Tabernakels von Ducerceau in Brosamers Kunstbuch anzuführen. Es ist in der zweiten Auflage der Berliner Ausgabe das letzte Blatt.

Deutschland. Der deutsche Ornamentstich des fünfzehnten Jahrhunderts hat nach Ausweis der erhaltenen Stiche bereits nahezu den ganzen Umfang dessen umschrieben, was später sein Gebiet sein sollte. An zahlreiche Einzelmotive von Distelblättern und phantastischen Blumen reihen sich bereits reich entwickelte Füllungen, bald aus blossen phantastischen Distelranken, die hier und da durch zierliche, nach der Natur studierte Pflanzen, wie Schongauers Hopfenranke B. 115, dann wieder durch realistische oder phantastische Vögel belebt werden. Auch hier bietet Schongauers Eule, die ihren Raub verzehrt und von allerlei gefiederten Feinden umschwärmt wird (B. 108), ein typisches

Beispiel. Dann klettern wohl in den phantastischen Ranken nackte wilde Männer mit Keulen, Israel B. 207, oder die Zweige ordnen sich symmetrisch und nehmen eine Schaar geputzter Modefiguren auf, Israel B 201. Dies letztere Motiv scheint sich an den alten Typus der Wurzel Jesse anzulehnen, wie sie bei Israel, B. 202, 203 und bei Meister W. [B. VI. p. 317] vorkommt. — Eine andre Gruppe bilden die zahlreichen Wappen, die schon in ganzen Folgen auftreten, wie bei Schongauer B. 96—105, und bei einem unbekanntem Meister P. II. p. 270 No. 63—66, wo die Abzeichen weggelassen sind, und die mit und ohne Wappenhalter bald in ein Rund, bald in einen Vierpass, bald in ein Quadrat komponiert werden. An sie schliessen sich die oft kopierten Evangelistensymbole Schongauers mit ihren reichver-schlungenen Spruchbändern. — Weiterhin finden sich die mannich-fachsten Geräte, namentlich kirchliche. Als glänzendstes Beispiel sei auf das herrliche Räuchergefäss Schongauers B. 107 und eine un-beschriebene Monstranz des Meisters W (Kupferstichkabinet zu Berlin) hingewiesen, die an Reichtum der Erfindung und Schönheit des Details Schongauers würdig wäre. Ob diese als Vorlagen zu betrachten sind oder in der Art der späteren Heiltumsbücher als Abbildungen von Meisterwerken der Goldschmiedekunst, die an Wallfahrtsorten dem kirchlichen Gebrauche dienten, wird von Man-chen als ungewiss aufgefasst. Die Wahrscheinlichkeit der ersteren Annahme wird jedoch durch mehrere Entwürfe für Bischofsstäbe ver-stärkt, Schongauer B. 106, Israel B. 138, 139. Wenn diese künstlichen Geräte allein ständen, wäre es etwas andres, aber neben ihnen ist eine ganze Reihe von Profangeräten zu verzeichnen, vor allem kunstvolle Pokale (Meister W P. 79). — Einen weiteren Schritt bezeichnen die Ge-danken zu gotischen Fialen bei Meister W., [B. VI. p. 56] bei Du Hameel; ersterer bietet sogar schon Architekturen aller Art: B. 8, P. 37—48. Von Veit Stoss existieren Entwürfe für gotische Kapitäle. Das Merk-mal aller dieser Vorlagen bildet ihr wesentlich künstlerischer Inhalt. Es fehlt Alles, was innerhalb der handwerklichen Tradition er-funden werden konnte, das Stoffmuster, das Schmiedewerk, das Möbel. Der Ornamentstich ist im fünfzehnten Jahrhundert fast aus-schliesslich in Händen der Künstler.

Seine höchste Blüte erreicht er in den achtziger und neunziger Jahren. Mit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts tritt ein plötzlicher Stillstand ein, der zwei volle Jahrzehnte anhält. Was von 1500—1520 geschaffen wird, kommt gegen die Leistungen der vorhergehenden Periode nicht entfernt in Betracht; einige Füllungen,

einige Dolchscheiden, die aus dem fünfzehnten Jahrhundert seltsamer Weise nicht bekannt sind, mögen in diese Periode fallen. Es ist schwer, für diese Stockung eine genügende Ursache zu bezeichnen. Um das Jahr 1520 beginnen frische Triebe sich zu regen. Mit winzigen Füllungen und vereinzelt Dolchscheiden setzt die neue Produktion ein, und es vergehen Jahrzehnte, ehe der Ornamentstich annähernd auf der Höhe wieder anlangte, die er in den hervorragenden Arbeiten Schongauers erreicht hatte.

Denn in dieser neuen Periode, die etwa bis in die Mitte der vierziger Jahre reicht, geben sich die führenden Künstler mit dem eigentlichen Ornamentstich nicht ab. Dürer und Holbein haben zwar in Handzeichnungen mancherlei Entwürfe für Handwerker hinterlassen. Was aber die Dürer zugeschriebenen drei Friese mit grotesken Halbfiguren (P. 207—209) und das Flächenmuster mit der Satyrfamilie in Weinranken (P. 206) anbetrifft, so ist es sehr die Frage, ob sie ihm angehören. Keines trägt sein Monogramm. Die bekannten lionardesken Knoten (B. 140—145) sind keineswegs mit Sicherheit als Vorlage für die Ausführung zu bezeichnen. Sie bleiben ohne Nachfolge im Ornamentstich. Aehnliche Formen, nur weitaus einfacher, kommen zwar erheblich später in deutschen Stickmusterbüchern vor, sind jedoch ebenfalls nur Kopien italienischer Vorbilder. Von Dürer existieren in Holzschnitt eine grosse Anzahl ausgezeichneter Wappen, aber sie sind nicht im Sinne der Arbeiten Schongauers als Vorlagen allgemeinen Inhalts gedacht, sondern bestellte Familienwappen, die bis auf eine geringe Anzahl identifiziert werden konnten. Ebensowenig als Ornamentstiche können trotz ihres reichen ornamentalen Inhalts die Holzschnittfolgen der Triumphzüge und der Ehrenpforte gelten, die Dürer und Burgkmair im Auftrag Maximilians ausführten. Und da die Buchausstattung ausgeschieden werden muss, bleiben aus Hans Holbeins Werk nur die Dolchscheiden und Griffe (W. 201—204) als eigentliche Ornamentstiche übrig. Wenn wir uns in dieser Arbeit nicht auf die Ornamentstiche beschränkt hätten, so würde Holbein als dem vornehmsten Vertreter der deutschen Renaissance, die erste Stelle gebühren.

Im Gegensatz dazu treten sehr bald Handwerker ohne besondere Kunstbildung in den Kreis der Produzenten, und von den Künstlern wirken diejenigen am nachhaltigsten, welche, wie Aldegrever, selber als ausübende Handwerker thätig waren. Der Architekt beteiligt sich nur wenig. Eigentliche Architekturwerke, wie sie die ausgehende Gotik bereits hervorgebracht, kommen nur ganz vereinzelt vor. Glocken-



tons deutsche Ausgabe des Viator und die Perspektive des Rodler, 1531 herausgekommen, scheinen das Bedürfnis gedeckt zu haben, denn auch unter den Kunstbüchern enthält nur Dürers „Vnderweysung“ mehr als einige architektonische Details, und das des Vogtherr, Strassburg 1538, allein giebt Variationen von Kapitellen. Altdorfer, dessen Thätigkeit als Baumeister bezeugt ist, hat die bekannten Aufnahmen der Synagoge in Regensburg hinterlassen und zwei grosse reiche Kapitelle radiert, nach der Technik aus der Zeit seiner Gefässfolge. Die Kapitelle bei Hans Sebald Beham (s. o.) sind blosse Kopien nach dem Vitruv von Como und sind rein als Ornament aufzufassen. Sonst kommen bei den Kleinmeistern nur ausserordentlich selten architektonische Details vor, wie die beiden von Beham unabhängigen Kapitelle des Meisters A. L. Ganz allein in der ganzen Periode steht Flötner mit seiner grossen Folge von Kapitellen und Basen, in denen keine Spur nordischer Missverständnisse der Renaissance zu entdecken. Eine Darstellung der Säulenordnungen giebt es in der ganzen Periode in Deutschland nicht. Bei Vogtherr wird um 1538 in der Vermischung romanischer, gotischer und klassizierender Elemente noch ganz unbefangenen verfahren.

Von 1500—1540 bietet das Ornament in Deutschland den Anblick einer gährenden Masse, in der die Kraft nach allen Richtungen drängt. Gegen Ende des Zeitraums lenkt die Bewegung in ein grosses Bett nach einer streng eingehaltenen Richtung, in der sie, kurze Stockungen abgerechnet, verharrte, bis nach zweihundert Jahren die Kraft erschöpft war.

Das antike Element spielte weder in dem chaotischen Anfang noch in dem späteren Verlauf eine irgendwie entscheidende Rolle. Es hätte ganz fehlen können, ohne dass darum der Verlauf ein durchgreifend anderer geworden wäre, denn auf allen Höhepunkten der Entwicklung des heimischen Elements fehlt das Klassische bis auf verschwindende Spuren: Im Rollwerk des sechzehnten, im Knorpelwerk des siebzehnten, im Rococo des achtzehnten. Eine Thatsache, die man sich anfangs nur widerstrebend eingesteht, gegen die man sich jedoch bei eingehender Prüfung nicht verschliessen kann. Nur haben jedesmal, wenn eine eingeschlagene Richtung in die Wildnis führte, die antiken Formen als Wegweiser zu Maass und Ziel gedient. Weit mächtiger als die Antike, geradezu bestimmend wirkte der Orient ein. Ohne das Vorbild der Linienverschlingungen seiner Flächenmuster wäre die Ausbildung des Rollwerks einen ganz andern Weg gegangen. Aber das Rollwerk selbst und der Naturalismus,

der ihm durch eine ganze Geschichte das Geleit giebt, sind landwüchsig.

Diese beiden Faktoren traten erst gegen 1550 in den Vordergrund. Bis dahin sucht Jeder das Heil auf eigene Faust oder im Anschluss an einen Führer. Danach haben wir die Gruppen zu sondern. Deutschland und die Niederlande sind in dieser Periode noch so innig verbunden, dass es bei einigen Meistern sogar fraglich ist, ob sie dem einen oder dem andern Lande angehören. Der Hauptsache nach sind vier grosse Gruppen zu unterscheiden, die jedoch durch mannichfache Fäden untereinander in Verbindung stehen:

die südostdeutsche mit Nürnberg als Zentrum;

die südwestdeutsche mit Augsburg,

die nordwestdeutsche, welche Westfalen und den Niederrhein umfasst,

und die niederländische.

Dürer, Holbein, Aldegrever und der Monogrammist G J sind die grössten Vertreter der vier landschaftlichen Zentren.

---

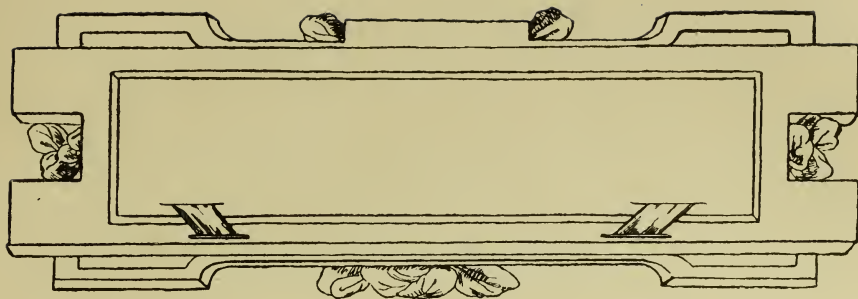


Fig. 1. Schrifttafel 1545 auf dem Bildnis Michel-Angelo's von Bonasone B. 345.

## I

# Die Grundformen des Ornaments

Rollwerk. Die Bezeichnung Rollwerk, angelehnt an einen Ausdruck von Vredeman de Vriese in der Vorrede zum zweiten Buch der deutschen Ausgabe seiner Architektur, Antwerpen 1565: „das versterben vnd verlieren vnden vnd oben am vverck mit geröll“, ersetzt am füglichsten das bis jetzt zumeist gebräuchliche Fremdwort Kartuschenornament, welches in seiner ursprünglichen Bedeutung — cartoccio — auf eine Verwendung des Dekorationsschildes aus imitirendem Material zurückzugehen scheint. Doch bedarf es über die Ausdehnung des Begriffs Rollwerk einer Verständigung, denn das Wort Kartusche enthält nicht notwendig den Begriff des gerollten Randes. So gehört die interessante Schrifttafel bei Bonasone B. 345, Fig. 1, ohne Zweifel zu den Kartuschen. Dass sie unter dem Begriff Rollwerk zu verstehen ist, bedarf des Uebereinkommens, da ihr Rand das Merkmal des Rollens nicht aufweist. Aber dies sind Ausnahmen, und es wird schwerlich ein Wort zu finden sein, das so schlagend die ganze Reihe verwandter Formen von den stofflich unbestimmbaren Anfängen durch das Knorpelwerk des siebzehnten Jahrhunderts bis zum Muschelwerk des achtzehnten be-

zeichnet. Lederornament, Blechwerk und dergleichen Bildungen sind unrichtig, weil sie den Thatsachen der Entwicklung widersprechen, und würden, wenn sie selbst für die Anfänge ihre Richtigkeit hätten, doch zu einseitig den Stoff betonen.

Wenn auch, wie bereits angedeutet, die Ursprünge dieses einzigen neuerfundenen Dekorationsprinzips der modernen Kunst weit zurück in der Gotik liegen, so ist doch erst der Periode von 1500 bis 1550, eigentlich erst dem letzten Abschnitt dieses Zeitraums, die Erkenntnis der Leistungsfähigkeit des Rollwerks aufgegangen. Noch lässt sich weder mit völliger Sicherheit bestimmen, wo der letzte entscheidende Schritt gethan wurde, oder ob überhaupt an einer bestimmbaren Lokalität. Die Vorbedingungen lagen um 1530 ungefähr gleich günstig in Deutschland, Frankreich und Italien. Das Jahrzehnt von 1530—40 zeitigt die Entwicklung; um 1550 wird die neue Form in Nürnberg, Paris und Venedig mit gleicher Sicherheit gehandhabt.

Müssiger als die Frage nach einer engeren Heimat des Rollwerks — an einen „Erfinder“ wird wohl Niemand mehr denken — erscheint der Streit um den Stoff, in welchem es zuerst entstanden. Es widerspricht allen Erfahrungen über die Entwicklung der Dinge, dass eine Erscheinung, welche die Kunst Europas durch drei Jahrhunderte beherrschen konnte, in dem engen Formenkreise eines Materials ihren Ursprung genommen hätte. Was in allen Stoffen gleichmässig auftritt, muss von Anfang an einen allgemein formalen Charakter gehabt haben.

Dann lässt es sich auf keine Weise mit unsern wissenschaftlichen Gewohnheiten vereinigen, durch eine Hypothese die Genesis eines ornamentalen Motivs erklären zu wollen, ehe das Material durchforscht ist, und die Vermutungen, welche man ganz ernsthaft über das Ursprungsmaterial des Rollwerks zu hören bekommt, die Debatten über die Herleitung aus dem Leder, dem Blech, dem Papier führen zu nichts.

Noch sind wir weit entfernt, von der Entwicklung einen lückenlosen Ueberblick entwerfen zu können. Vorerst gilt es, sich über den Gang der Untersuchung zu verständigen, was, soviel mir bekannt, noch nirgend geschehen ist.

Den Ausgangspunkt hat die Erkenntnis der Eigenart der entwickelten Form zu bilden. Dann müssen rückwärts alle Erscheinungen aufgesucht werden, die auf das Novum vorbereiten.

Da die Formen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts

nur Weiterbildungen des im sechzehnten Jahrhundert festgestellten Prinzips, so bleiben sie als das fernerliegende bei der Frage nach dem Wesen des Rollwerks zunächst ausser Acht. Und da ferner die Einwirkung der Maureske für die Entwicklung des Rollwerks im sechzehnten Jahrhundert den Ausschlag gab, so muss als Standpunkt für den Blick rückwärts auf die Anfänge der kurze Zeitraum des entwickelten Rollwerks vor dem Kontakt mit den Gedanken des Orients



Fig. 2. Maureske in Verbindung mit Rollwerk. Handzeichnung des Wenzel Jamnitzer. Ornamentstichsammlung zu Berlin.

gewählt werden. Das würden, soweit sich bis jetzt erkennen lässt, die Jahre um 1540 sein, denn 1543 versieht Hirschvogel, 1546 Jamnitzer (Handzeichnung in der Ornamentstichsammlung zu Berlin, Fig. 2) sein Rollwerk mit mauresken Endungen.

Um diese Zeit besteht das Rollwerk aus einem elastischen flächenhaften Körper, dessen Rand durch mannichfache, meist — doch nicht immer, vergleiche die unsymmetrischen Schildformen — symmetrisch

verteilte Einschnitte zerteilt wird; diese bewegen sich in flacher Kurve oder in einer Spirale nach aussen oder nach innen. Nur in seltenen Fällen lässt sich ein bestimmbarer Stoff als ideal vorausgesetzt erkennen. In einem Schilde bei Dürer, B. 139 (Fig. 3), scheint den schlaffen Formen Leder zu Grunde zu liegen, bei Cornelis Bos um 1550 weisen Dauben und Maserung auf Holz. Blech könnte höchstens bei Schmucksachen vorausgesetzt werden. Was letzteren Stoff anlangt, ist zu erinnern, dass im ganzen sechzehnten Jahrhundert das Schmiedewerk nur nebenbei vom Motiv des Rollwerks Gebrauch macht; an der Entwicklung ist das Eisen so gut wie gar nicht beteiligt.



Fig. 3. Schild um 1520 aus Dürer's Triumphzug B. 139.

— In all den Schildern, Ziern Tafeln und Umrahmungen, an denen um 1540 Rollwerk vorkommt, wird offenbar nichts als ein flächenhafter elastischer Körper vorausgesetzt, kein bestimmter Stoff.

Ein ähnliches Motiv der Ornamentation kennt in entwickelter Form weder die Antike noch der Orient, wenn auch Bildungen wie das ionische Kapitell ganz allgemein hierher gehören. Auch kein Naturgebilde liegt ihm zu Grunde. Es ist die Bewegung der Fläche in so allgemeiner Form wie die Spirale die der Linie. Die Anlehnung an den Knorpel — übrigens schon bald nach 1550 von Floris versucht — im siebzehnten und die Muschel im achtzehnten Jahrhundert sind spätere Weiterbildungen. Das sechzehnte Jahrhundert

hält an der Supposition eines neutralen elastischen Stoffes fest und giebt dem Rollwerk stets den Charakter der Konstruirbarkeit, im Gegensatz zu der Selbwüchsigkeit des Knorpels und der Muschel. Die Technik wird mithin am sichersten die Ursprünge des Rollwerks offenbaren. In der That braucht man unter den ornamentalen Gebilden des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts und weiter zurück des fünfzehnten nur flüchtige Umschau zu halten, um überall die Vorbereitungen und Versuche zu entdecken, die, in ihrer Art früheren Perioden unbekannt, eine Grundlage für die spätere systematische Ausbildung abgeben.

Eine erschöpfende Darstellung liegt nicht in unserer Aufgabe. Doch müssen die wichtigsten Facta kurz zusammengestellt werden.



Fig. 4. Hutrand um 1450. Bladelin-Altar des Rogier van der Weyden.



Fig. 5. Hutrand um 1450. Bladelin-Altar des Rogier van der Weyden.

Es sei zunächst auf die Hutformen — namentlich bei niederländischen Künstlern — hingewiesen, wie die beiden aus den Flügeln des Bladelin-Altars von Rogier van der Weyden in Berlin, Fig. 4, 5. Dass diese spirale Rollung der Krempe ornamental beabsichtigt und durch Stärke oder Brennen hergestellt sei, lässt sich nicht bezweifeln. Würde man die Krempe ohne Angabe des Hutdeckels abbilden, so könnte die Form ohne weiteres ein Jahrhundert später angesetzt werden. Aehnlich würde es mit den Rollwerkformen des Sattelknopfes gehen, wie wir ihn auf Bildern der Eyck (Genter Alter in Berlin), des Memling (Freuden der Maria, München) antreffen. Fig. 6 giebt eine Pause nach einem Sattel auf einem Holzschnitt aus Dürers Kreise, der spätestens in die zwanziger Jahre des sechszehnten Jahrhunderts fällt und schon die ornamentale Spaltung aufweist

Ganz denselben Sattel, wenn auch im unbeholfeneren Schnitt nicht so klar herausgekommen, trägt das Pferd des himmlischen Reiters auf B. 73 der Apokalypse Dürers. Bekannt ist das in seinen Ursprüngen trotz mancher Erklärungsversuche ganz dunkle Ornament auf den Füllungen gotischer Schränke, das wie aus aufgerolltem Stoff gebildet scheint. Es muss als Vorläufer des Rollwerks aufgefasst werden, mit dem es alle wesentlichen Merkmale teilt. Fig. 7 stammt von einem Thron des späten fünfzehnten Jahrhunderts bei Viollet le Duc, Dictionnaire, Bd. 1 p. 52. Eine nahe verwandte Uebertragung der Rollwerkformen auf das Holz findet sich in der Schnitzerei einer Harfe (Fig. 8)



Fig. 6. Sattel, Dürer.  
B. App. 73. 1520—30.

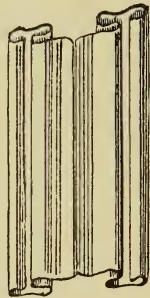


Fig. 7. Rollwerk von einer  
gotischen Schrankfüllung.  
Viollet le Duc, Dictionnaire  
Bd. I, p. 52.

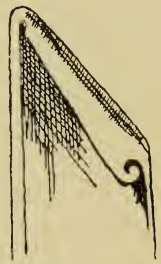


Fig. 8. Rollwerk von einer  
Harfe. Deutschland um 1400.

aus dem vierzehnten bis fünfzehnten Jahrhundert, abgebildet im dritten Band Tafel 14—15 der Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von C. Becker und J. H. von Hefner-Alteneck, Frankfurt 1863. Der Tradition nach befand sich diese Harfe einst in Händen des Minnesängers Oskar von Wolkenstein. Unter den Mosaikeinlagen fällt eine Tafel mit dem Worte wann auf, wir haben es also mit einer deutschen Arbeit zu thun. Aehnliche Musikinstrumente mit Mosaikeinlagen spielen die Engel auf dem Genter Altar. Die Vorliebe der Miniatoren für die Anbringung eines gemalten Pergamentblattes mit zerfetzten aufgerollten Rändern fällt in dieselbe Zeit. Oft fehlt ihren Produkten nur die symmetrische Anlage, um auf den ersten Blick als vollendetes Rollwerk zu gelten. Doch hat man es hier wie im Holz bereits mit einer übertragenen Form zu thun, da sich der Rand des Pergaments von selbst nicht so bewegt, wie



es gemalt wird. Für die Belebung der Fläche in sich bietet das gotische Laubwerk in seiner Buckelung und seinen kriechenden Bewegungen den Vorgang. Noch schematischer als das Laubwerk, an das sie sich häufig anlehnt, wird die Helmdecke behandelt. Sie zeigt an ihren Rändern bereits um 1482 und 1489 Formen wie Figur 9 und 10,



Fig. 9. Randmotive von einem Initial aus der Erfurter Matrikel 1489.



Fig. 10. Rand einer Helmdecke aus der Erfurter Matrikel aus dem Jahre 1482.



Fig. 11. Spruchband bei Israel von Mecken B. 176.

die aus der Matrikel der Universität zu Erfurt stammen. Es kommen hinzu die flächenartig breitgeschmiedeten Endungen der Eisenstäbe in gothischen Gittern und das in den mannichfaltigsten Windungen aufgerollte flatternde Band. Letzteres ist in seiner ornamentaln Ausbildung (Fig. 11) ein Product des fünfzehnten Jahrhunderts. Seine

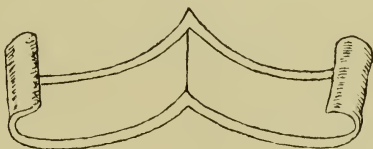


Fig. 12. Fragment aus der Umrahmung eines Schützenzeichens um 1500. Becker und Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Gerätschaften, Bd. II, Tafel 61.

Anfänge sind äusserst einfach. An das flatternde Band lehnt sich offenbar die Umrahmung eines Schützenzeichens aus den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts an, die in ihrer Symmetrie schon den letzten Schritt auf die consequente Verwendung des Motivs gethan (Fig. 12). Für die Geschichte des Rollwerks ist eine monographische Behandlung jeder einzelnen dieser Formen, namentlich des Sattels, des flatternden Bandes, des Schildes, die erste Bedingung.

Der Hauptträger für die Entwicklung bleibt jedoch bis etwa 1530 der Schild, dessen Rand sich auf antiken Formen nicht rollt. Auch in Italien scheint dies Motiv erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, und zwar zuerst in Venedig, vorzukommen, wo die Schule von Murano, unter starkem Einfluss vom Norden, bereits um 1540

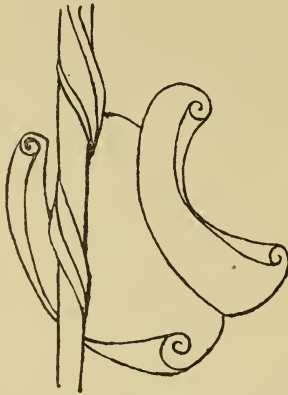


Fig. 13. Tartsche um 1430. Gentfer Altar der Eyck. — Berlin.

das Rollwerk vollkommen beherrschte. Beispiele giebt die Verzierung des Gürtelbehanges von dem Panzer des Erzengels Michael auf dem Bilde in der Berliner Galerie. Später kennen es Carpaccio, Cima. Giorgione verwendet es an dem Postament der Madonna von Castel



Fig. 14—15. Tartschen bei Lucas von Leyden um 1510 auf B. 169.

franco, 1504, Nicoletto da Modena auf B. VIII, p. 256 No. 4. Den Florentinern und Umbrenn scheint die Kenntnis des Rollwerks um jene Zeit noch zu fehlen. In Raffaels Logien lässt sich noch keine Spur entdecken.

Fast ein Jahrhundert früher tritt es im Norden auf. Der Schild eines der gerechten Richter auf dem Genter Altar (Fig. 14) ist an seinen vier Ecken in unverkennbar ornamentaler Absicht gerollt. Es scheint kaum denkbar, dass dies ein erster Versuch mit einer derartigen Behandlung sei, doch ist mir ein früheres Beispiel nicht bekannt. Auch später im fünfzehnten Jahrhundert pflegt die Tartsche keine so ausgesprochenen Rollwerkformen zu zeigen, sondern sich, wie noch zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts auf den Schilden bei Lucas von Leyden B. 169, Fig. 14, 15, in der ganzen Fläche zu bewegen, gleich einem Fisch, der sich krümmt, um emporzuschwellen. Es ist, als ob der Schild lebendig geworden wäre. Israel von Meckenen, Mair von Landshut bieten zahlreiche verwandte Erscheinungen. Doch ist wohl zu beachten, dass in all diesen Fällen die unsymmetrische Tartsche zu Grunde liegt, die gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts im Norden den symmetrischen Schild in der Dekoration fast verdrängt hatte.



Fig. 16. Monogrammist  
A. L. Schild auf B. 2.

Von der ersten Generation des sechzehnten Jahrhunderts, die nach Italien pilgerte, scheint zuerst Dürer die vorwiegend symmetrische Form des Zierschildes der Renaissance mitgebracht zu haben. Freilich sind die Schilde, die in der Offenbarung 1498 vorkommen, wohl sämtlich nordisch. Aber im Triumphzug B. 139, Fig. 3, bringt er (vor 1522) einen symmetrischen Schild mit sieben aufgerollten Abschnitten, wie ihn vorher ein italienischer Künstler schwerlich so reich gebildet hat. Vielleicht stammt auch hierfür die Anregung direkt aus Venedig. Hans Burgkmair hat auf seinen Schilden noch kein Rollwerk.



Fig. 17. Ziertafel.  
Agostino Veneziano B. 559.

Bis gegen 1540 hält sich das Rollwerk im Wesentlichen beim Schilde. Die Kunstbücher von Vogtherr, Strassburg 1538, und Erhart Schön, Nürnberg 1543, geben charakteristische Beispiele. Letzterer spricht

einmal von „Schylthailung“. Der Monogrammist A. L., ein sächsischer Meister, wendet es in sehr fortgeschrittener Form — die breite Schnittfläche — bereits um 1535 an, Fig. 16.

In den zwanziger Jahren scheint sich in Italien die Uebertragung des Rollwerks auf den Rahmen der Schrifttafel zu vollziehen. Fig. 17 ist einer Grotteske des Agostino Veneziano, B. 559, entnommen. Bei Dürer hat die Schrifttafel stets den strengen Charakter, in dem man sie am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts von Italien überkam. Auch Burgkmair, der sie im Text des Triumphzuges „welsche Täfflein“ nennt, verziert sie nur erst mit angelegten Spiralen. Selbständig erscheint die Schrifttafel mit Rollwerk erst später bei Hans Holbein auf dem Gehäus des Erasmus (1539?), Fig. 18. Die auffallend reiche Um-

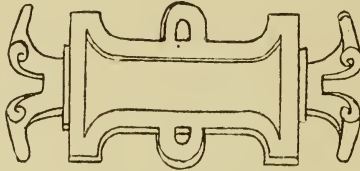


Fig. 18. Ziertafel am „Gehäus“ um das Bildnis des Erasmus von Hans Holbein d. j. um 1540.

ränderung von Rollwerk, die seit 1547 Augustin Hirschvogel seinen Schrifttafeln giebt (Fig. 19), scheint auf Bonasone zurückzugehen.

Die Ausschmückung der Schrifttafel mit Rollwerk ist nach zwei Richtungen von so grosser Bedeutung für die Weiterentwicklung des Motivs, dass man behaupten kann, der Schild trete zurück und die Schrifttafel übernehme die Führung. Einmal kommt das Rollwerk durch die Schrifttafel dazu, Umrahmungen zu bilden, und dann führt die Einförmigkeit des ein- und ausgebogenen Randes einer Tafel dazu, behufs reicheren Durchdringens der Abschnitte zwei Tafeln übereinander zu legen. Wie mechanisch dies verstanden wurde, beweist Bonasones Tafel zu dem Portrait Michelangelos von 1545, Fig. 1, durch die Angabe der verbindenden Bänder. Der Schild mit seiner Verjüngung nach unten fordert zu einer solchen Verdoppelung nicht heraus. Mir ist auch kein frühes Beispiel bekannt. Bei Leonard Limousin kommt die Verdoppelung bereits 1544 als rechteckige Umrahmung eines Hochovals auf dem Passionsbilde R.-D. 4, Christus vor Pilatus (Cabinet des Estampes, Paris) vor.

Für Italien bleibt bei dem Uebergang vom Schildrand zur Umrahmung, der dort früher als bei uns eingetreten zu sein scheint, zu beachten, dass statt streng stilisirter heraldischer Figuren schon früh naturalistische bilderartige Embleme auftreten, zu denen der Schildrand von selber in die Function des Rahmens trat.

Durch seine Ausbildung als Umrahmung tritt das Rollwerk in

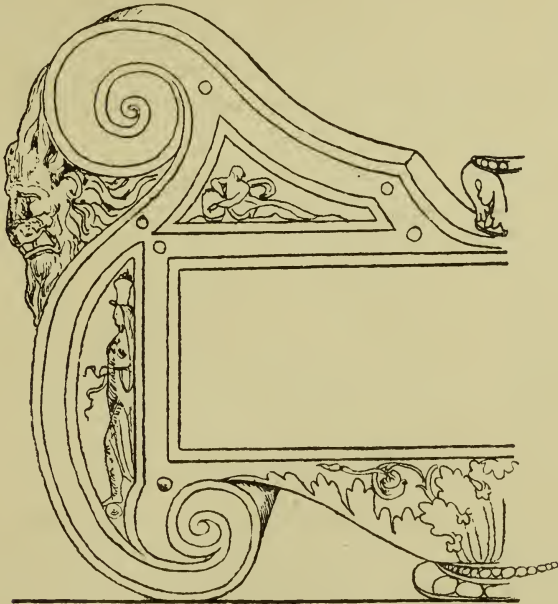


Fig. 19. Schrifttafel 1543. A. Hirschvogel B. 41.

ein neues Stadium, das dritte nach Schild und Tafel, wenn man will.

Es nimmt in seinen Windungen die Grotteske auf. Nicht lange, so hatte es, wie in der bekannten Umrahmung zu der Kraterographie des Meisters von 1551 das architektonische Formengerüst gänzlich beseitigt. Es war als Gerüst für die Aufnahme alles denkbaren naturalistischen Schmuckes an lebenden Wesen, die in den Voluten klettern oder von ihnen gehalten werden, an Fruchtgehängen, die sich hindurchschlingen, an Zweigen, die hineingesteckt werden und in ihrer zierlichen lebendigen Bewegung einen wirkenden Kontrast zu den starren Rollwerksformen bilden. Bis zum Schluss der Entwicklung lässt es diese Verbindung nie ganz fahren, obgleich

daneben das alte architektonische Gerüst für die Grotteske ruhig weiterbesteht. Für die ersten Versuche dieser Verbindung von Rollwerk und Grotteske ist die Tafel Agostino Veneziano's, Fig. 17, lehrreich.

Daneben kommt schon um 1540 bei Holbein, am Gehäus des Erasmus, Fig. 20, die Verwendung des Rollwerks als Spange vor. Verwandter Art sind die Gruppen von Rollwerk mit allerlei Pflanzen und Grottesken darin bei Cornelis Bos und Ducercou, als Motive für Füllungen.

Zu dieser Verquickung mit der Grotteske kommt um dieselbe Zeit noch die Berührung mit einem andern nachhaltig wirkenden Element,



Fig. 20. Spange aus dem „Gehäus“ um das Bildniss des Erasmus. H. Holbein um 1540.

das um 1540 in Europa assimiliert wird, der Maureske. Das Vorbild dieses schematischen Ornaments, des Flächenornaments an sich, mit seinen üppig verschlungenen Linien bei der klarsten Gesamtdisposition führte die letzte Wendung herbei, die Ausbildung des Rollwerks als Flächenornament.

Die Arbeiten Wechters, Vlindts im sechszehnten, Janssens, Wüsts im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert liegen ausserhalb unseres Gebiets. Nur soviel sei bemerkt, dass das Rollwerk auf der Fläche nie die Anlage der Füllung — die Wandteppiche mit Grottesken sind Füllungen — überschreitet. Es bildet kein Grundmuster mit wiederkehrendem Rapport. Auf der Wandfläche in wiederholtem Rapport, im Gewebe erscheint es nicht vor dem Rococo. Hier herrschte seit dem fünfzehnten Jahrhundert eine von der übrigen Bewegung in hohem Grade unabhängige Entwicklung.

Die Entwicklung des Rollwerks geht bei den führenden Nationen bald erheblich auseinander. In Deutschland, wo es bei Holbein und Hirschvogel einen kräftigen und grossen Zug hat (Fig. 18, 19) verliert

es sich in den Händen der Handwerker und Musterzeichner bald ins Kleinliche, Gehäufte. Es fehlt ihm jeder monumentale Character, seine Anlage grenzt leicht an's Verworrene und lässt sich oft kaum analysiren; so auf dem Titel zur Kraterographie. V. Solis ist sich dessen, wie es scheint, ganz wohl bewusst und giebt sich am Rand seiner Umrahmungen gar nicht einmal die Mühe, die Motive aufzulösen. Vergl. die dünnen, klei-lichen Compositionen weiter unten. Die Ursachen liegen auf der Hand: Es fehlte der deutschen Kunst das Monumentale überhaupt. Später, bei Amman und Vlindt, kommt wieder mehr Kraft und Klarheit hinein.

In den Niederlanden halten sich die Künstler, wie Cornelis Bos, Matsys, Jan Coeck van Aelst, Corn. Floris und namentlich der Illustrator des Einzugs Philipp II. in Antwerpen (*De seer wonderlyke, schoone etc. Incompst van — Prince Philips etc. In de stad van Antwerpen 1549. Antwerpen 1550.*), von Uebertreibungen und Ueberladungen nicht fern, aber es steckt doch ein mehr aufs Monumentale gehender Sinn hinter ihren Schöpfungen. Schon die frühe Verwendung von Rollwerk an Triumphbogen und anderen Festdecorationen bewahrte vor Kleinlichkeit. Für die Entwicklung des Rollwerks sind die Niederländer von höchster Wichtigkeit. Sie wenden schon vor 1550 die complicirtesten Formen an, und schon 1545 verarbeitet Jan Coeck van Aelst in der Titelumrahmung zur Architektur des Serlio, Fig. 21, das goldene Vliess mit Widderkopf und zerbrochenen Läufen in sein Rollwerksmotiv. Der Hauptmeister ist um 1550 Corn. Floris.

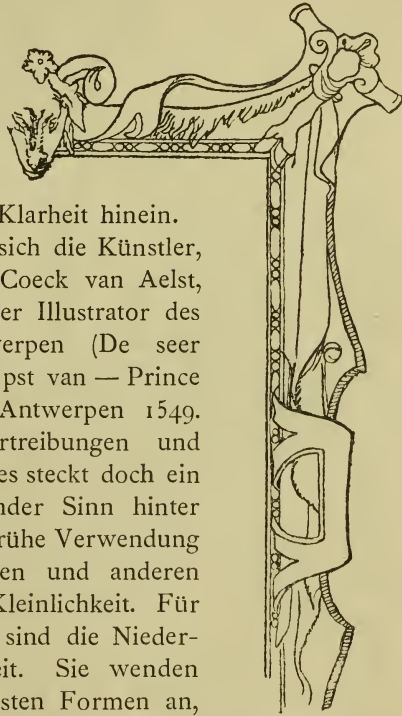


Fig. 21.  
Umrahmung 1545.  
Jan Coeck van Alst.

Den Niederlanden steht Frankreich nicht viel nach. Mehr als dort wurde das Rollwerk von der Hand des Architekten an Wand, Decke und Kamin verwandt. Daher eine Neigung zu grossen, mächtig wirkenden Detailformen und einfachen übersichtlichen Motiven. Man fühlt es dem französischen Rollwerk zu allen Zeiten an, dass es an der Wand gross geworden. Man vergleiche nur die einfachen Motive

der Kaminbekrönung von Ducerceau, Fig. 22, mit den kleinlichen Verschnörkelungen der deutschen Meister.

Dass in Italien der mächtig entwickelte Sinn für Monumentalität

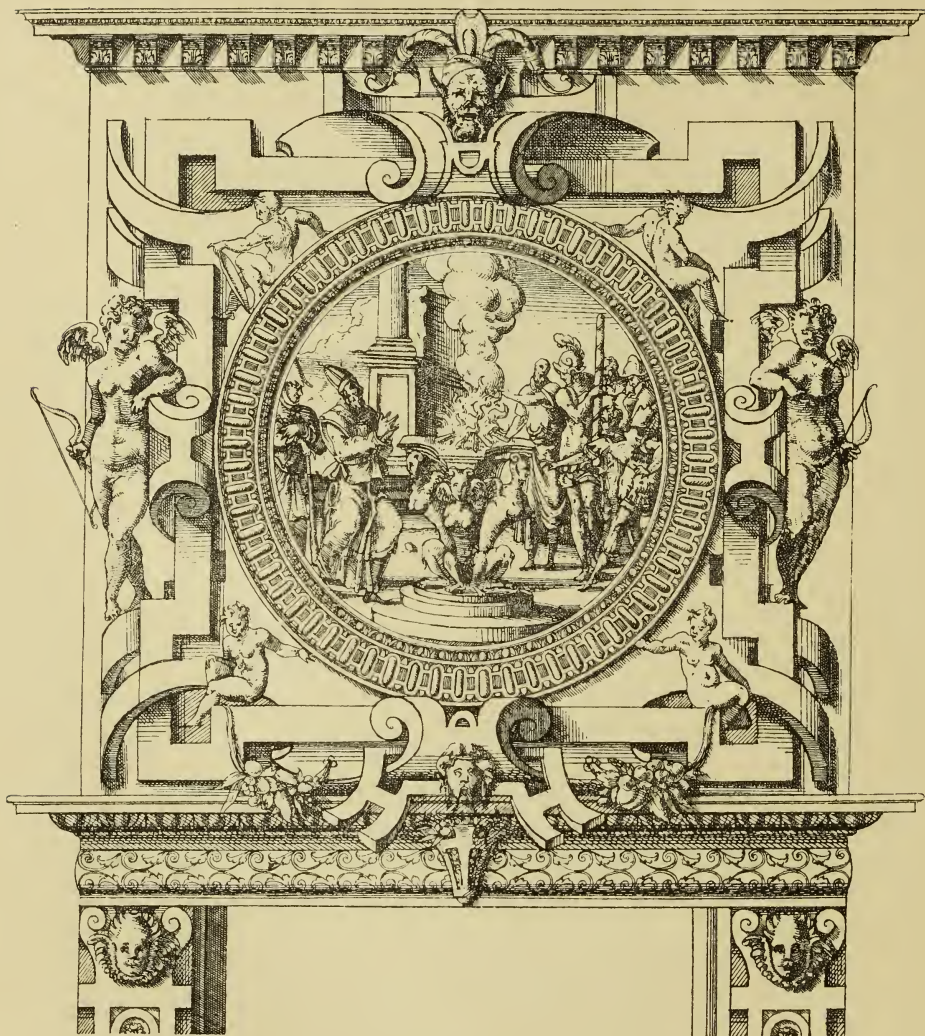


Fig. 22. Kaminbekrönung. Ducerceau.

noch weniger als in Frankreich eine kleinliche Behandlung des neuen Motivs zuließ, liegt auf der Hand. Wie aus Stein gehauen stehen



die Schrifttafeln bei Bonasone, die Umrahmungen und Vignetten der venezianischen Buchausstattung neben dem feinen Spitzenwerk der deutschen Meister. Ein Bild davon zu geben, reicht selbst der Vergleich der wenigen, nach anderen Gesichtspunkten ausgewählten Illustrationen dieser Arbeit aus.

Im eigentlichen Ornamentstich spielt das Rollwerk bis 1550 in Deutschland keine Rolle und das geringe Material, das sich hätte aus Stichen gewinnen lassen, würde die Behandlung an dieser Stelle nicht

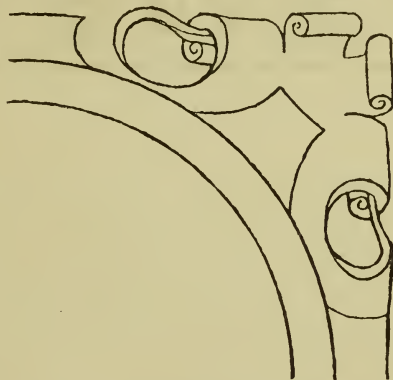


Fig. 25. Umrahmung. Bonasone. B. 346.

rechtfertigen. Es ist mit den Schildern in Vogtherr's und in Erhard Schön's Kunstbuch, mit der Füllung Hans Sebald Beham's von 1544 B. 228, einem von Putten gehaltenen Schilde, mit den geringen Spuren an einigen frühen Pokalen des Virgil Solis aufgezählt. Aus der Buchausstattung, die hier ausgeschlossen ist, und von den figürlichen Compositionen würden bei Dürer, Holbein und anderen Illustratoren noch einige Beispiele hinzukommen, deren wichtigste oben angeführt sind. Eine kurze Andeutung über die Entstehung des Rollwerks schien bei der grossen Wichtigkeit des Motivs trotzdem geboten, da sich der Einfluss der orientalischen Formen sonst nicht hätte darlegen lassen.



Fig. 25. Maureske. Peter Flötner.

Maureske. Zur Bezeichnung des orientalischen Ornaments aus schematischen Linien mit streng stilisierten Blättern und Blumen empfiehlt es sich, dies alte Wort wieder einzuführen. Arabeske sagt zwar ursprünglich dasselbe, wird aber in Anlehnung an den italienischen Sprachgebrauch — „rabeschi“ — auf Pilasterfüllungen, Laubfriese und sogar auf Grottesken angewandt, sodass es jetzt an Allgemeinheit dem Wort Ornament nicht viel nachgiebt. Das vergessene „Maureske“ ist ganz frisch, und man kann sich über seine Anwendung leicht einigen. Es bietet nebenbei noch den nicht gering anzuschlagenden Vorteil eines bequemen Adjektivs. Die Modelbücher des sechzehnten Jahrhunderts wenden es lieber an als den Konkurrenten, der es verdrängt hat. Tagliente spricht in der Vorrede zu seinem *Opera nuova etc.*, Venedig 1530, von „Groppi moreschi et arabeschi; F. Pelegrin in der Vorrede seines „*La fleur de la science etc.*, Paris 1530“, von *ouvrages moresque, et Damasquins* (auf dem Titel „*Façon arabique et ytalique*“, obgleich nur Mauresken im Werk vorkommen). Jean de Gourmont's Sammlung, Paris 1546, heisst einfach „*Livre de moresques*“. P. de Ste. Lucie sagt zu seinem in Lyon erschienenen Modelbuch, es biete *Patrons de diverses manières* — — *en comprenant aussi Moresque*. Ducerceau giebt 1563 sein *Livre contenant passemens et moresques* heraus. Die bekannte Folge Mauresken von Virgil Solis führt den Titel: *Morischē vnd Türckischer (Einfacher vnd duwvelter) art züglein*, und sein holländischer Zeitgenosse Balthasar Sylvius nennt sein Buch: *variarum protractionum, quas vulgo maurusias vocant* — — — *libellus*. Die *façon arabique* bei Pelegrin und die *Groppi arabeschi* bei Tagliente stehen allein.

Man hat übrigens die Maureske streng von dem, aus einem System von Geraden und Curven ohne angewachsene Naturformen bestehenden geometrischen Ornament der Araber zu unterscheiden, für das ein passender Name fehlt. Es hat auf die Ornamentik der Renaissance nur soweit Einfluss gehabt, als es in den Arbeiten vorkommt, von denen man die Mauresken kopierte, und findet sich am kräftigsten in den italienischen Modelbüchern und bei Sylvius. Die Spanier behielten eine Vorliebe für diese Formen bis in die Zeit der Bourbonen; eine letzte gedruckte Anleitung erschien 1727 in Sevilla unter dem Titel: Breve compendio de la carpinteria von Lopez de Arenas.

Die Maureske findet sich als Bestandteil des italienischen Formenschatzes schon im fünfzehnten Jahrhundert. Vorwiegend freilich, fast ausschliesslich, in Venedig, und es bleibt bei den Bucheinbänden — die interessantesten in geschnittenem Leder im Museum zu Gotha — mehr als zweifelhaft, ob sie von Italienern herrühren oder nicht eher von Orientalen, die in Venedig arbeiteten. Von der europäischen Ornamentik scheint die Maureske zuerst auf dem Gebiet der Stickerei assimiliert zu sein. Anfangs wird sie ohne Veränderung nach den Vorlagen auf Teppichen, Stickereien, Waffen kopiert. Im *Esemplario nuovo* von Tagliente, 1531, findet sich ein Buchdeckel. Fast ein Jahrzehnt nach dem ersten Vorkommen der Maureske in Modelbüchern dauert es, bis eine Umarbeitung des fremden Motivs die Regel wird. Bis um 1530 findet sie sich kaum anders als in den Modelbüchern, und zwar fast gleichzeitig in Italien, Frankreich und Deutschland. Das bislang als das älteste deutsche Modelbuch geltende kölnische von Quentel enthält in der ältesten Ausgabe 1527 nur eine bereits verarbeitete Maureske, wohl aber zahlreiche in einer späteren: Eyn Neuw Künstlich Mödelbuch, Köln 1544. In Egenolffs Modelbuch, dessen Datum immer noch nicht ganz sicher, aber für die erste Ausgabe um 1530 anzusetzen sein wird, ist sie auf dem Titel und hie und da in Spuren auf den Tafeln zu finden. Eine spätere Ausgabe bei Egenolffs Erben, undatiert, etwa um 1550 nach den Mauresken mit Rundbildern von Virgil Solis, kopiert verschiedene italienische Maureskenbücher. Reichlich tritt die Maureske 1534 in Steyners Modelbuch auf.

Ende der dreissiger Jahre wendet, soweit bis jetzt zu erkennen, Hans Holbein die Maureske zuerst auf Gefässen an. Das einzige datierbare ist der Prachtpokal für Jane Seymour, der spätestens um 1537 entstanden sein muss. Holbein beherrscht die fremde Form

vollkommen. Er weiss sie in jeden Raum zu komponieren, bildet aus ihr Schmucksachen und Initialen, Fig. 26, die den besten Beweis liefern, dass er in das Wesen ihres Schemas eingedrungen. Für die Erkenntnis der Entwicklung ist Holbeins Behandlung der Maureske von der grössten Wichtigkeit.

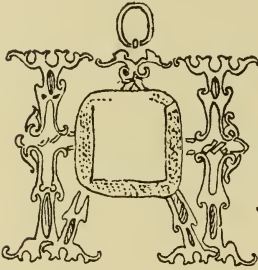


Fig. 26. Initial in Mauresken um 1540 von Hans Holbein d. J.

Hirschvogel liefert nach Holbein das nächste feste Datum für Vorkommen der Maureske ausserhalb des Modelbuchs. Im Jahre 1543, seinem fruchtbarsten, liefert er nicht nur freie Mauresken und bringt verarbeitete Mauresken auf Vasen, sondern versieht sogar sein Rollwerk mit mauresken Endungen, Fig. 27. Vorläufig muss dies Datum als das der frühesten Berührung der beiden wichtigen Formen festgehalten werden.

Ohne Titel 1548 bei Rudolf Wyssenbach in Zürich erschienen, ist Peter Flötner's Maureskenbuch das reichhaltigste von allen. Nur das erste Blatt, eine Grotteske, trägt das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1546.

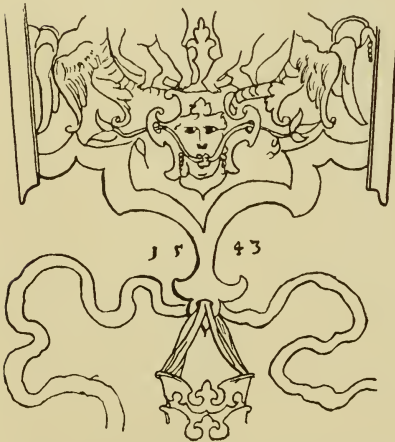


Fig. 27. Bruchstück eines Dolchornaments. A. Hirschvogel. B. 104.

Der Thatsache gegenüber, dass keine der Mauresken bezeichnet ist, haben sich Zweifel erhoben, ob denn die ganze Folge dem Flötner mit Sicherheit zugeschrieben werden darf.

Aeusserlich spricht schon ihre Reproduktion in Holzschnitt dafür, der um dieselbe Zeit nur ganz ausnahmsweise von deutschen Meistern für das Ornament verwendet wurde, so von Brosamer und Vogtherr

in ihren Kunstbüchern, von Hans Sebald Beham in den Kopien nach italienischen Intarsien. Aber Beham benutzt den Holzschnitt, der bei Flötner ausnahmslose Regel ist, sonst nie für das Ornament. Dann

tragen die Masken auf den Dolchen (Fig. 29) in ihren schlaffen, hangenden Formen so unverkennbar den Stempel Flötners, dass nach dieser Seite ein Zweifel nicht mehr erlaubt scheint.

Flötners Mauresken fallen jedenfalls ihrer Entstehung nach in dieselbe Zeit mit denen des Hirschvogel, da er schon 1546 stirbt. Sie erschienen jedoch erst 1548 bei Wyssenbach in Zürich. Flötner ist auch der erste, der die Maureske auf Gefässbuckeln anbringt, (Fig. 59), wo sie nachher bei dem Meister von 1551 eine so grosse Rolle spielt. Eine andre Frage ist, ob Flötner für sein Maureskenbuch eine italienische oder französische Vorlage gehabt. Von den bekannten Maureskenbüchern ist keins nur annähernd so reich.

Auch kehren ihre Motive bei Flötner nicht wieder. Das seltene Maureskenbuch von Pelegrin, *la fleur de la science de pourtraicture et patrons de broderie*, Paris 1530, aus dem Hirth unter Flötners Namen nach dem defekten Exemplar in München einige Blätter publicirt hat („Renaissance“ 1877 No. 84; „Formenschatz“ 1880 No. 105, 139—140), enthält mit Ausnahme des ersten Blattes, das ein in allen Details vollkommen gotisches Flächenmuster aus kreisförmigen trockenen Aesten, Liebesknoten und Lilien in kunstvoller Verschlingung zeigt, lediglich Mauresken, aber von weit mehr naturalistischem Charakter als die ganz schematischen bei Flötner. Die Mauresken in den Modelbüchern von Zoppino, Venedig 1529, Tagliente 1530, in der zweiten Ausgabe des Zoppino von 1537 haben mit Flötner nichts zu thun. Die Folge von Ducerceau, 1563, die, soweit ich sie vergleichen konnte, durchaus mit Flötners Arbeiten identisch ist, muss entweder nach diesem kopiert sein, da bei Ducerceau das Format geringer, oder sie beweist eine gemeinsame Quelle.

Aehnlich liessen sich auch für die zahllosen Mauresken von Virgil Solis keine Vorbilder finden. Man würde sie für seine Folgen auch gar nicht mehr suchen, denn sie tragen den Stempel deutscher und eigener Erfindung an der Stirn. Das gilt zum Mindesten von den fast quadratischen Blättern der vier kleinen Folgen:



Fig. 28. Mundstück einer Dolchscheide von Peter Flötner vor 1546.



Fig. 29. Spitze einer Dolchscheide von Peter Flötner vor 1546.

Etlicher guter Conterfectischer Laubwerk art. Durch Virgillius Solis zur Nürenberg geordnet; das oben citierte ohne Datum:

Morischẽ vnd Türkischer (Einfacher vnd duwelter) art Züglein; eine dritte von der mir nur der Titel bekannt ist (publicirt in den Ornamenti varii — — riprodotti dai disegni e da alcune stampe rare della reale galleria di Firenze von Carlo Pini No. 217):

Zug büchlein von newem gemacht durch Virgilius Solis. — Dies ist, wie schon der Titel andeutet, die späteste und schon ganz wüste Verarbeitung.

Eine vierte Folge trägt auf dem Titel nur den vollen Namen des Künstlers.

Die Friese mit Mauresken, von denen aus der Werkstatt des Solis eine ungezählte Menge hervorgegangen, sind im Ganzen weit strenger als die Folgen und gehören wohl sämtlich den Jahren um 1550 an. In den Folgen ist es mit der übersichtlichen Klarheit der orientalischen Komposition vorbei. Nur mit Mühe kann man sich bei den grösseren Flächen überzeugen, dass der krausen, verworrenen Erscheinung ein klares Linien-schemata zu Grunde liegt. Häufig



Fig. 30. Maureske, Peter Flötner vor 1546.

schlägt in dem ausfüllenden mauresken Rankengrund in den Zwischenräumen des bandartigen Hauptnetzes die vollste Unsymmetrie durch. Je später, desto roher werden die Einzelheiten. Von den schwächsten unter den Arbeiten des Solis bis zu den ganz verwilderten Formen des Monogrammistens G. G., die an orientalische Eleganz und Konsequenz nur ganz von fern erinnern, ist kein weiter Schritt. Es kann bei diesen wie bei den meisten Blättern des Solis keinem Zweifel unterworfen sein, dass sie auf eigener Erfindung beruhen.

Sollte sich nicht auch in dem strengsten und reinsten der deutschen Maureskenbücher, dem des Flötner, die selbständig gestaltende Hand des Meisters nachweisen lassen? Dass schon vor Flötner

Holbein um 1540 Initialen in lateinischen Majuskeln und mancherlei Schmuck abendländischer Bildung aus Mauresken geformt, dass er und Hirschvogel Mauresken auf Gefässen verwenden, dass bei Hirschvogel drei Jahre vor Flötner's Tod und bei Wenzel Jamnitzer 1546, Fig. 2, die Maureske das Rollwerk umbildet, liefert an sich den Beweis der Möglichkeit.

Zunächst müssen unter Flötner's Mauresken drei Gruppen gesondert werden, eine ganz schematische aus dünnen schwarzen Linien mit Halbblättern, Fig. 25, die sich der Bewegung anschmiegen,



Fig. 31. Maureske 1543. A. Hirschvogel B. 97.

mit verschiedenartig gebildeten Blumen am Endpunkte der Linien, alles im Schattenriss, keine Zeichnung innerhalb des Konturs, höchstens ein Ausschnitt; — daneben eine Anzahl grösserer Kompositionen aus breiten Bändern, Fig. 30, die sich schattengebend vielfach übereinander legen und in Laubwerk ausgehen, dessen Rand sich aus der Fläche herausbewegt; — die dritte Gruppe bilden Mauresken aus weissen breiten Linien, die sich bis auf das Motiv des Durchsteckens und allerdings schattenlosen Ueberschneidens mit ihrem schwach entwickelten Laubwerk in der Fläche halten wie die

erste. — Einen anderen Typus der Maureske, dessen Wirkung auf dem Gegensatz zwischen verschlungenem breitem Bandwerk ohne jeglichen Auswuchs von Pflanzenformen zu zierlichem Füllwerk von Blattranken beruht, die sich durch die leeren Zwischenräume schlingen (häufig bei Sylvius), bringt Flötner nur zweimal, und zwar im Mittelstück auf der letzten Seite und auf einer der Dolchscheiden. Die erste Gruppe, weitaus die häufigste, enthält im Schema nur Spiralen, Gerade kommen nur ausnahmsweise als Bindung vor. Die zweite und dritte, namentlich die letztere, führen mit Vorliebe ge-



Fig. 32. Maureske mit Thierformen,  
Peter Flötner vor 1546.

brochene Gerade ein, die sich mannichfach durchstechen. Die erste Gruppe hat stets weissen Grund, die beiden letzten wechseln mit schwarzem und grauem.

Von den dreien trägt die zweite Gruppe weit strengeren orientalischen Charakter als die übrigen. Vorbilder liessen sich unter den



Fig. 33. Maureske in Verbindung mit Laubwerk,  
Peter Flötner vor 1546.

italienischen und französischen Maureskenbüchern nicht finden, doch stimmt das Motiv der einen Füllung bei Flötner, Fig. 30, vollkommen mit der Maureske B. 98 bei Hirschvogel, Fig. 31. Das Detail ist verschieden. Ob Flötner das Blatt des Hirschvogel vereinfacht hat, oder ob sie ein unaufgefundenes Original verschieden verwertet haben, muss dahingestellt bleiben. Jedenfalls geht aber eins unumstösslich aus diesem Zusammentreffen hervor: Flötner ist nicht der Erfinder dieses Blattes.

In Bezug auf die beiden andern Gruppen muss zunächst konstatiert werden, dass sie nicht unverarbeiteten Orient enthalten. Es kommen Motive vor, die als orientalisch noch nicht nachgewiesen



sind und sich auch in den ersten Maureskenbüchern nicht vorfinden. Dahin gehören die stilisierten Thierformen, Fig. 32, in die überaus häufig das Halbblatt übergeht; dann kommen hie und da Bindungen und Blattformen vor, die durchaus den Charakter der Renaissance tragen (Fig. 33). In der ersten Gruppe finden sich an den wichtigen Punkten von Kompositionen in Raute, Kreis oder Ellipse gefasste Edelsteine angedeutet, für die der Raum bei der ersten Anlage ausgespart worden (Fig. 34). Bei den Dolchscheiden, Fig. 28, 34, 36, greift die Endung des Mauresken-Füllwerks so ungezwungen in den Raum, welchen die Maske oder Blume als Scheidenspitze freilässt, dass Maske und Maureske nur gleichzeitig erfunden sein können. Ueberdies steht die Maske durch den Einfassungsstrich mit dem Mundstück der Scheide so fest in Verbindung, dass nur, wer die Maske entworfen hat, auch Urheber des Mundstücks sein kann.

Nun könnten ja auch alle diese Veränderungen bereits in Italien oder Frankreich vor sich gegangen sein. In diesem Falle müssten wir annehmen, dass das grösste Maureskenbuch, zugleich das einzige, dessen Motive für den unmittelbaren Gebrauch vorgearbeitet waren, spurlos verschwunden sei. Es ist thatsächlich weder das Ganze noch der Titel, noch ein loses Blatt eines solchen bisher bekannt geworden.

Andre Gründe erheben die Annahme, dass für die grosse einheitliche Masse des Flötnerschen Buches kein Vorbild existirt habe, fast zur Gewissheit. Weder in einem italienischen noch in einem französischen Modelbuch findet sich eine Vorlage für Dolchscheiden; wie denn überhaupt dem deutschen Ornamentstich des sechzehnten Jahrhunderts die Dolchscheide ganz eigentümlich; man hat sie in den unfruchtbaren Jahren 1500—20 nicht fallen lassen, mit ihr beginnt um die zwanziger Jahre der neue Aufschwung, und die Dolche Aldegrevers bezeichnen die höchste Entwicklung des deutschen Ornamentstichs der Periode. Italienische und französische Dolchscheiden scheint es ausserhalb der Niellen überhaupt nicht zu geben. In dem dritten und vierten Buch der Modelle von Burato — die übrigens dem Inhalt



Fig. 34. Detail aus einer Maureske des Peter Flötner.



Fig. 34. Mundstück einer Dolchscheide von Peter Flötner vor 1546.

nach identisch, nur einmal schwarz und das andre Mal weiss gedruckt sind — haben gewisse Streifen Aehnlichkeit mit der Dolchscheide, aber es fehlt ihnen die charakteristische Scheidenspitze und das Mundstück, an dessen Stelle ihre Zeichnung einfach abgeschnitten ist. Es scheint Besatz zu sein. Aehnlich steht es mit den Edelsteinen, die sich ebenfalls in keinem der übrigen bekannten Maureskenbücher wiederfinden liessen. Dass die erste der obigen Gruppen eine feste, einheitliche Handschrift aufweist, wird nur der als Grund gelten lassen wollen, der sich genügend in die Materie hineingesehen hat. Renaissance motive in den Umrahmungen, die bei Flötners Mauresken häufig vorkommen, sind natürlich vollkommen irrelevant, beweisen können sie nur, wenn sie im Verlauf der Zeichnung selbst auftreten.



Fig. 35. Spitze einer Dolchscheide von Peter Flötner vor 1546.

Hiernach dürfte wohl mit einiger Sicherheit der Schluss auf Flötners Autorschaft der Gruppen 1 und 3 zu ziehen sein. Dass man Flötner das grosse formale Talent zutrauen darf, welches die Voraussetzung dieser schöpferischen Thätigkeit bildet, beweisen seine sonstigen Arbeiten. In Bezug auf Eleganz und Schliff steht er allein Holbein nicht nach, dem er nur an Kraft und Frische weichen muss.

Es lässt sich auch die weitere Entwicklung und der grosse Einfluss, den die Maureske namentlich auf Deutschland gewann, gar nicht verstehen ohne die Annahme, dass man sie zunächst in ihrer ursprünglichen Eigenart erfasste und nachbildete. Dieses Stadium würde für Deutschland Peter Flötner bezeichnen.



Fig. 36. Scheidenspitze Peter Flötner vor 1546.

In den Niederlanden dürfte das Werk des Balthasar Sylvius — *Variarum protractionum libellus* 1555 — das früheste Maureskenbuch sein. Es führt, was schon früher in Deutschland Solis versucht hatte, Büsten als Mittelstücke der Friese ein und zeichnet sich durch die Teilung der Motive aus, die zugleich in ihrer Wirkung mit heller Zeichnung auf dunklem und dunkler auf hellem Grunde gegeben sind. Von einem etwa um dieselbe Zeit bei Hieronymus Cock erschienenen Maureskenbuch, dessen Ueberreste sich hie und da finden — Florenz —, kenne ich den Titel nicht.

Ebenfalls erst in den vierziger Jahren scheint man in Frankreich selbständig an die Neubildung der Mauresken gegangen zu sein. Das Werk des Pelegrin 1530 (s. oben) scheint nur Kopien zu enthalten. Die Schule von Fontainebleau enthält sich, soweit ich sehen konnte, der Maureske bis gegen 1550 gänzlich. Ihr Rollwerk zeigt keine Spur ihrer Einwirkung, was auch nicht zu verwundern, da es sich in grossen Formen an der Wanddekoration entwickelte. Bereits 1543 erscheint die Maureske in der Buchausstattung. (Tableau de Cebes, Lyon, Denys Janot.) 1546 giebt Gourmont sein seltenes *Livre de moresques* heraus. Die Folge eines Anonymus, die Reynard ohne Grund dem Monogrammisten J R zuschreibt, der ebenfalls Mauresken gestochen hat, gehört ihrer Reinheit wegen wohl noch in die vierziger Jahre. Es sind wie bei Flötner verarbeitete Anregungen, denn an den Ringornamenten endet die Maureske bereits in Rollwerk. (Fig. 37.) Bei Ducerceau treten ähnliche Erscheinungen auf in der Folge von Vorlagen für Parket und Intarsia (Koloff 63). Seine Mauresken 1563 scheinen nach Flötner kopiert zu sein.

Frankreich verhält sich mithin in der Art, wie es die Maureske verarbeitet, ähnlich wie Deutschland, während auf italienischen Arbeiten das orientalische Ornament früh zurückzutreten scheint und die einheimischen Formen nur wenig beeinflusst. Ob an Gefässvorlagen Mauresken vorkommen, vermochte ich nicht in Erfahrung zu bringen. Das italienische Rollwerk zeigt nur selten eine unverkennbare Spur ihrer Einwirkung. Es scheint, als ob man bei der stetigen Berührung mit originalen Produkten des Orients zu einer Verarbeitung der Motive nicht gekommen wäre, während im Norden, nachdem der erste Zufluss durch die frühen Modelbücher versiegt war, sich das Empfangene ungestört weiterbilden konnte. Von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an verwandeln sich die alten Modelbücher mit ihrem ungemessenen, für Handwerker aller Art ausführlich aufgezählten Inhalt allmählich in die reinen Spitzenbücher mit ihren auf eine Technik berechneten Vorlagen. Leider



Fig. 37. Ringornament, Maureske mit Rollwerk. Unbekannter französischer Meister vor 1550.

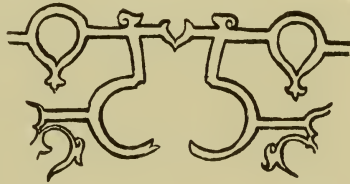


Fig. 38. Maureske und Rollwerk. Meister von 1551, Bergau A 16.

sind wir über die einzelnen Erscheinungen und ihren Zusammenhang so gut wie gar nicht unterrichtet. So fehlt uns jede Nachricht über die Vorgänge in Spanien, das wegen der Verbindung mit den

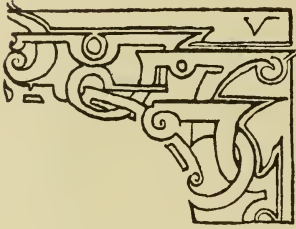


Fig. 39. Rollwerk, V. Solis.  
Fragment des Titels zu: Morischer  
etc. Art Züglein.

Niederlanden von höchster Wichtigkeit sein kann. Ob auch spanische Model- und Maureskenbücher existieren? Die Bibliographie lässt uns ohne Antwort. Doch dürfte die reich entwickelte spanische Stickerei (Applikation) für die Wahrscheinlichkeit sprechen. In der Sammlung Rothschild in Paris giebt es eine Folge ungewöhnlich grosser unbezeichneter radiierter Mauresken, die spanischen Ursprungs sein könnten. Dass man in Spanien schon um jene Zeit den Buchdruck für verwandte

Zwecke ausnutzte, beweisen die Schreibbücher. Das des Juan de Yciar, 1549, enthält sogar auf einem Blatte unter den Buchstaben einen tapetenartigen Grund ganz origineller Mauresken.



Fig. 40. Rollwerk  
mit mauresken  
Endungen, Meister  
von 1551. Bergau.  
A. 30.

Maureske und Rollwerk. In unser Gebiet fallen nur die Anfänge der Verbindung dieser beiden mächtigen Motive, welche um dieselbe Zeit stattfand, als das Rollwerk seinen Siegeslauf antrat, um 1540. Zunächst werden in Deutschland die Endungen in mauresker Linienführung gebildet, — bei Hirschvogel Fig. 27, bei Wenzel Jamnitzer Fig. 2, bei Solis Fig. 39, bei dem Meister von 1551 Fig. 38. 40. Die Zeichnung des Jamnitzer, bezeichnet W I und datirt 1546, eins der wichtigsten Documente zur Geschichte der Entwicklung des Ornaments, befindet sich in der Ornamentstichsammlung zu Berlin. Sie wird hier zum ersten Mal veröffentlicht. Die schwarzen Felder zwischen den Bändern sind mit feinem goldenen Maureskengrund bedeckt, von dem in der Reproduktion nur das eine gut erhaltene

Feld gegeben wurde. Rollwerk und Maureske sind auf's Innigste verquicht. An der klaren reichen Verschlingung der Maureske lernte man die Mittel des einheimischen Motivs ausnutzen, zunächst in dem vielfachen Durchwachsen zweier Rahmen, vergl. Fig. 39 des Virgil Solis, dann in Uebertragung des Motivs auf die Fläche. Es bleibt

zweifelhaft, ob das Rollwerk ohne die Entwicklung der Maureske jemals dazu gekommen wäre, als Flächenornament aufzutreten wie bei Wechter, Vlindt, Vredeman de Vriese, Janssen. Das abendländische Knotenwerk, wie es nach italienischen Vorbildern bei Dürer erscheint, hätte diese Anregung nicht geben können, weil ihm die Einführung der geraden Linien in den Verlauf der Bewegung fehlt, das Motiv, auf welchem der Reichtum der Maureske beruht, das allein die Verbindung mit dem ebenfalls an die Verquickung von Geraden und Curven gebundene Rollwerk ermöglicht. Eine ununterbrochene Kette, deren Glieder nicht gleichartig sind, aber fest ineinandergreifen, führt von Virgil Solis bis zu den Anfängen des Rococo. In einer andern Arbeit werde ich demnächst auf diese Untersuchung zurückkommen.

Neben diesen beiden dominirenden Gruppen müssen eine Anzahl anderer ornamentaler Gebilde betrachtet werden, die keine so weite Verbreitung und so reiche Umbildung erfahren haben.

**Knotenwerk.** Der Name bedarf kaum einer Erklärung: Dürers „Knoten“ sind bekannt genug. Abzulehnen ist die Bezeichnung Bandwerk, weil das Bestimmungswort ein plattes Gewebe bezeichnet, während der Knoten an das charakteristische Material der runden Schnur erinnert, die dem Knotenwerke zu Grunde liegt. Ueberdies ist das Wort Bandwerk für eine ornamentale Form des siebzehnten Jahrhunderts aufzuheben.

Das Knotenwerk ist eine ganz elementare Form, die seit ihrer höchsten Ausbildung in der irischen Ornamentik („Geriemsel“, Springer) im Abendland wohl nie ganz untergegangen war und gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Mailand, Florenz — speziell von Lionardo — mit Vorliebe gepflegt wurde. Ob das Knotenwerk bei Lionardo ein Import aus dem Orient, wie man wohl vermutet hat — mündlich, Wilhelm Bode —, oder ob es auf einheimisch italienische Tradition aus dem Mittelalter zurückgeht, ist noch Problem. Eine Bettdecke auf der Geburt des Johannes von Lorenzo und Giacomo da San Severino in der Johanniskapelle zu Urbino scheint die letztere Ansicht zu befürworten. Das prächtige Muster mit grossem Rapport von Knotenwerk verräth die sicherste Herrschaft über das Motiv. Bei den Venezianern findet sich an seiner Stelle meist die Maureske, der es als verwandte europäische Form

gegenüber steht, und mit der es hie und da eine Verbindung eingeht.

In Deutschland kommt es, was das Stichmaterial anlangt, zuerst auf dem Gürtel eines der Henkersknechte in Schongauers Kreuzschleppung vor. Vielleicht ist dies eine Erinnerung an den Süden. Später führt Dürer die Form neu ein in den berühmten Knoten.



Fig. 41. Knotenwerk aus dem Modelbuch des Quentel, Auflage von 1544.

Moderne Versuche, sie als Vorlagen zu benutzen, sind gescheitert; deshalb fand die Meinung Eingang, Dürer hätte sie überhaupt nicht als Vorlagen betrachtet, sondern als Spiel der Phantasie. Eine Stelle im Tagebuch seiner niederländischen Reise, auf die zuerst der Marquis d'Adda hingewiesen, deutet vielleicht doch darauf hin, dass Dürer Motive für die praktische Benutzung geben wollte. Wie dem auch sei, die Erfindung gebührt nicht ihm, sondern dem Kreise Lionardo's, vielleicht diesem selber, denn die italienischen Kupferstichoriginalen tragen in der Mitte die Inschrift ACADEMIA LEONARDI VINCI.

Sie sind überaus selten. Vier davon bewahrt die Ambrosiana in Mailand, zwei die Bibliothek in Paris. Dürer hat sie getreu kopiert, nur in den Ecken Blätter — einmal maureske — hinzugefügt. Wenzel Hollar kopierte aus der Sammlung Arundel noch nach Handzeichnungen von Dürer Ornamente mit Knotenwerk.

Deutsche Ornamentisten geben ausserhalb der Modelbücher weder in dieser Periode noch später eigentliches Knotenwerk. Bei Flötner's Mauresken lässt sich an manchen Stellen, namentlich bei der Gruppe der weissen auf schwarzem Grund, der Einfluss des Knotenwerks nachweisen. Quentel's Modelbuch bringt in der ersten Auflage Knotenwerk auf Tafel 10 der Leipziger Ausgabe, aber es trägt mit seinen flachen Bändern romanischen Charakter. In italienischen Vorlagen habe ich ähnliche breite bandartige Formen nie gesehen. In späteren Auflagen übernimmt sowohl Quentel wie Egenolff das Knotenwerk in direkten Kopien nach italienischen Modelbüchern des Burato, Zoppino und Tagliente.

Der Charakter des Knotenwerks im Gegensatz zur Maureske, die auch auf Linienschlingung basiert, besteht zunächst in der gänzlichen Abwesenheit irgend welcher organischer Anwüchse. Reine Linien bilden das einzige Motiv, kein Blatt, keine Thierkopf belebt die Verschlingungen. Dies fällt am schnellsten in die Augen.

Von dem geometrischen Ornament der Orientalen unterscheidet sich das Knotenwerk durch die Vermeidung gerader Linien. Es besteht aus wellenartig bewegten, selten geknickten runden Fäden, die sich niemals in Spiralengefüge auflösen lassen wie die Mauresken. Wo das Knotenwerk, wie bei Flötner, sich mit der Maureske verbindet, bleibt es im Grunde doch nur als selbständiges kontrastierendes Glied eingefügt.

Mit dem Rollwerk geht es nirgend eine Verbindung ein: nichts charakterisiert seine Konstruktion in schärferem Gegensatz zur Maureske.

Im italienischen Ornament, auf dem Boden seiner Entwicklung, fliesst Knotenwerk mannichfach in das Liniengefüge ein, welches dem Anthemium die Palmetten verbindet. Auch davon in Deutschland selten eine Spur — vielleicht nur in Steyner's Modelbuch.

Das hangende Tuch. — Auch bei diesem Motiv sollte man erwarten, dass nordische Formen des fünfzehnten Jahrhunderts, wie die Helmdecke und das Spruchband, für die Aufnahme genügend vorbereitet hätten. Doch dauert es lange, ehe die deutschen Künstler es anwenden. Erst mit der Einführung der nach italienischer Weise

aufgebauten Grotteske tritt das hangende Tuch in den Kreis der gebräuchlichen Formen, bis dahin verhinderte das unsymmetrische kleinräumige Ornament der Kleinmeister seine Verwendung. Das erste Datum, 1543, bieten Füllungen Hirschvogels (B. 100, 101), bald darauf erscheint es auf der grossen Grotteske von Peter Flötner, 1546, und sehr reichlich in der Folge kleiner Grottesken bei Aldegrevier (B. 281). Eine verwandte Bildung:

Das flatternde Band fehlt ebenfalls in der Frühzeit bis auf gelegentliches Auftreten im Beiwerk figürlicher Kompositionen. Doch dann hat es nicht die strenge symmetrische Bewegung, welche ihm die Italiener geben, sondern eine schnörkelige, die aus der gotischen Tradition stammt. So noch auf dem Dolchornament Hirschvogels B. 103, Fig. 27. Das erste Datum für die italienische Form auf einem deutschen Ornamentstich liefert Hans Sebalds Füllung B. 205 vom Jahre 1546, wo es den Stierschädel umspielt. Am ausgiebigsten macht der Meister von 1551 von den zierlichen Windungen des Motivs Gebrauch, im Gegensatz zu Virgil Solis, der es selten symmetrisch, sondern lieber freifliegend in den Windungen eines gotischen Schreiberschnörkels bildet. Es hat bei ihm auch nie das Volumen und die sorgsame stecherische Durchbildung wie beim Meister von 1551.

Die Trophäe. Im deutschen Ornamentstich des fünfzehnten Jahrhunderts giebt es für diese Form kein Vorbild. Sie gehört mit dem dekorativen Schmuckgefäss in jene Gruppe ornamentaler Erscheinungen, die von einer grossräumigen, frei entwickelten Profanarchitektur abhängen. Aufgehängte Waffen als Wandschmuck, das Grundmotiv der Trophäe, kannte man freilich in gotischer Zeit ganz wohl, wie zahlreiche in Holz und Leder imitierte Helme und Schilde zur Genüge ausweisen. Aber von da bis zur Uebertragung in das Ornament und zur Verwendung von Musikinstrumenten, Vasen und Geräten in trophäenartiger Zusammenstellung ist ein weiter Schritt. Offenbar geht dem Norden das Verständnis für die Trophäe auch erst langsam auf. Dürer, der sie in origineller Zusammenstellung in seinem Gebetbuch und hie und da auf Stichen verwendet, und Lucas van Leyden stehen allein. Der Architekt und Handwerker wusste offenbar mit der Trophäe nichts anzufangen. Und so begegnen wir derselben trotz unzähliger Vorbilder auf italienischen Stichen der Zeit nirgend im deutschen Ornamentstich von 1500—1550 als eigener Gattung. Flötner verwendete sie hie und da beiläufig, so auf einem der Griffe im Maureskenbuch. Sporadisch kommt sie beim Meister G J,



aber nur als einzelner hangender Helm, und später, augenscheinlich nach einem italienischen Vorbild kopiert, in der letzten Periode Aldegrevers vor (B. 281). Die einzelnen Brustharnische, die sich in Laubwerk als Centrum kleiner Füllungen bei verschiedenen Kleinmeistern finden, können nicht eigentlich als Trophäen gelten.

Das Anthemium. Kaum ein anderes von der Antike übernommenes Motiv ist durch die Italiener so üppig und selbständig entwickelt worden wie das Anthemium, jenes Friesornament aus Blumen und Knospen, die durch Spiralen verknüpft werden. Die schwierigsten Schemata, deren völlige Bezwingung den Alten mit ihrer strengen Formenwahl versagt blieb, wurden mit neuen, wenn auch oft willkürlichen Mitteln spielend überwunden, so dass der Gedanke an eine Schwierigkeit gar nicht aufkommt. Es lässt sich keine noch so gewagte Kombination aufstellen, für die sich nicht irgendwo eine glänzende Lösung fände. Auf der einen Seite wird das schematische Gerüst durch mancherlei Ueberschneidungen und durch das Hereinziehen von Verknötungsmotiven erweitert, auf der andern liefert die Maureske neue Wendungen für die Bewegung des füllenden Blattwerks. Dieses selbst wird durch eine Anzahl neuer stilisierter Pflanzenmotive bereichert und häufig von kriechenden und springenden Thieren belebt, welche die Antike aus dem Ornament mit schematisch wiederholtem unorganisch verknüpftem Rapport meist fern zu halten pflegt. Diesem inneren Bildungstrieb entsprechen bei dem Anthemium der Renaissance Grössenverhältnisse, welche für diese Grundform in der Antike unerhört wären; in den Marmorfussböden der Kirchen sind Palmettenfriese von Meterhöhe nicht selten.

Von diesen Gebilden finden sich in Deutschland um jene Zeit ausserhalb der Stickmusterbücher nur schwache Spuren. Die Gotik kennt zwar die schematische Grundlage ebenfalls und bildet sie nach eigenen Gesetzen namentlich in der Stickerei höchst mannichfaltig aus. Beispiele finden sich an den Säumen der Prachtgewänder auf Bildern und namentlich auf den niederländischen Wandteppichen in grösster Fülle. Aber im Ornamentstich des fünfzehnten Jahrhunderts kommen sie nicht vor, und sein Nachfolger im sechzehnten übernimmt die italienischen Vorbilder dieser Gattung sehr selten und nur ganz beiläufig als untergeordnete Formen an Kapitellen, Bechern, Umrahmungen bei Dürer, Dirk van Star, Lucas und — am häufigsten und reinsten — auf Hans Burgkmairs Architekturen. Direkte Vorlagen bietet nur Flötner, der hier, wie in allen andern Arbeiten, eine

Ausnahme macht. Es bot ja auch die gotische Konstruktion der Möbel für sie keine Verwendung. Mit dem Anthemium fiel auch die Palmette fort. Hans Sebald Beham bringt in seinen Stichen nur einmal eine Palmette an, und das erst spät auf einem Blatte, das aus einer grossen italienischen Intarsienfüllung für den winzigen Raum einer Kleinmeistervignette nicht ohne Einbusse der erst bei freier Entfaltung zur Geltung kommenden Grazie verkleinert worden. Erst bei Hirschvogel, bei Virgil Solis und bei dem Meister von 1551 tritt sie häufiger auf und wird aufs mannichfachste umgestaltet.

Der Akanthus. Für diese Schmuckform, die an Allgemeinheit und Schematismus in ihrer letzten Ausbildung mit dem frischen Naturstudium nichts mehr zu thun hat, besass der Norden im Distelblatt des fünfzehnten Jahrhunderts ein in allen wesentlichen Momenten ganz identisches ornamentales Gebilde. Auch bei diesem war die Naturform zu einem blossen Linienspiel erstarrt. Aber trotz dieser Verwandtschaft trat der Akanthus keineswegs an die Stelle der heimischen Form, wie man wohl erwarten sollte. Im Gegenteil, nicht nur die erste Hälfte, das ganze sechzehnte Jahrhundert zeigt sich ablehnend gegen den Akanthus. Als universelles, zu Allem gefügiges Motiv wurde aus eigenen Mitteln das Rollwerk entwickelt. Der Akanthus ist eben viel zu sehr an grosse Maassstäbe gebunden und konnte da nicht fortkommen, wo nicht die Architektur sondern die Kleinkunst die Führung übernahm. In Frankreich gedieh er vom ersten Einsetzen der Renaissance an weit üppiger.

Wenn man bei uns den einzigen Peter Flötner ausnimmt, bleibt eigentlich kein Stecher, der ihn versteht und frei entwickelt. Nicht dass er ausgeschlossen wäre, aber einmal kommt er nur an den Gefässen und den Ranken vor, in die sich die Leiber von grotesken Bildungen verlieren, und dann wagt er nie, sich zu entfalten. Er bleibt in seinem ganzen Verlauf ängstlich an die Ranken geschmiegt. Selbst bei dem Meister G J, der noch die grösste Vorliebe für ihn hat, lässt sich keine Ausnahme konstatieren. Bei Altdorfer findet sich gelegentlich an den Gefässen und an den Kapitellen eine Blattbildung, die an den Akanthus erinnert, aber sie ist kraus und undizipliniert wie das Blattwerk bei Dürer. Wo einmal eine reinere Form sich zeigt, wie bei den Intarsien von Hans Sebald Beham aus der Mitte der vierziger Jahre, da kann man mit ziemlicher Sicherheit auf eine Kopie schliessen. Die grossen Akanthuskelche und Akanthusranken römischer Denkmäler, die so massenhaft auf den Ornamentstichen italienischer Meister reproduziert werden, finden gar keine Beachtung.

Das Feigenblatt. An die Stelle des Akanthus tritt bei den deutschen Ornamentstechern ein von 1530—1540 vorherrschendes gestieltes Blatt, das bei den verschiedenen Meistern verschiedenen Charakter hat. Es lehnt sich bald an das Weinblatt, wie bei H. S. Beham, bald hat es die lappigen Umrisse des Eichenlaubes oder des Chelidoniumblattes wie bei dem Meister mit den Pferdeköpfen; bei andern — Aldegrever — ist es ganz allgemein ein gestieltes Blatt mit mehr oder minder starker Lappung. Für Aldegrever und seine Schule ist es von 1530—1540 das typische Laubwerk. Unter den Nürnbergern tritt es am stärksten bei I. B. auf. Barthel Beham verwendet es wenig, Hans Sebald nie als einziges Füllmittel, wie so häufig Aldegrever. Der Monogrammist G J bedient sich seiner nur nebenbei. Nach 1540 wird es bei Virgil Solis, der es zuweilen verwendet, nach dem Vorbilde Flötner's lang und spitz und verliert die bei Aldegrever auffallende gotisierende Buckelung. (S. das Laubwerk auf der Schnalle.) Allgemeines lässt sich über diese Form nicht viel sagen, weil sie von den einzelnen Künstlern ganz individuell behandelt wird.

Ogleich die Ausbildung des Feigenblattes bei Aldegrever durchaus in gotischem Sinne stattfindet, ist sein Ursprung aus dem italienischen Ornament kaum zu bezweifeln. Die Bekanntschaft scheinen die grossen Pilasterfüllungen Zoan Andreas vermittelt zu haben, die den Kleinmeistern in den zwanziger Jahren das Vorbild für ihre Hochfüllungen abgaben. Die Bezeichnung Feigenblatt ist mit Rücksicht auf dieses Vorbild gewählt. Vergl. die venetianischen Miniaturen.

Die Grotteske. Diese Bezeichnung ist in der vorliegenden Arbeit streng auf Gebilde beschränkt, deren Einzelmotive aus verschiedenen Naturformen willkürlich zusammengesetzt sind: Menschen mit Fisch- oder Rankenleib, Säugetiere mit Flügeln und Schnäbeln, Schnecken mit gehörnten Ochsenschädeln und dergleichen. Das Adjektiv grottesk bedeutet dann ohne jeden Nebensinn des Komischen nur das Faktum einer solchen willkürlichen Zusammensetzung.

Die grotteske Einzelbildung hatte für den Norden nichts Befremdendes. Das Mittelalter hatte die antiken Centauren und Sirenen mit Vorliebe nachgebildet; in den Randzeichnungen der Codices, an den Wasserspeiern der Kirchen hatte sich der Humor an den ausgelassensten Neuschöpfungen ergangen; die Phantasie der Schriftsteller hatte alle antiken Fabeln von seltsamen Wesen in fernen Ländern aufbewahrt und neue hinzu erfunden; im fünfzehnten Jahrhundert hatte Schongauer in der Vision des heiligen Antonius, B. 47, Hieronymus Bos in demselben Thema, P. 2, und bei seinem jüngsten

Gerichte die kühnsten Verbindungen und Verkürzungen gewagt, aber zur Bewältigung der antiken Grotteske mit ihrer phantasiereichen Disposition über weite Räume, wie sie sich die Italiensersoschnell zu eigen machten, hatte man im Norden nicht die Kraft. Was Dirk van Star, der Monogrammist G J und die deutschen Kleinmeister aufnehmen, kann immer nur die Bedeutung einer Abbeviatur beanspruchen. Erst Hirschvogel 1543 und Flötner 1546 komponieren in grösseren Räumen mit zahlreichen Motiven, nach ihnen schüchtern auf kleiner Fläche 1549—50 Aldegrever, aber dieser ohne rechten Erfolg, plump und überladen, dass man seine Ohnmacht, eine lose plausible Komposition zu entwerfen, auf den ersten Blick gewahrt. Dass die Hopfer schon früh italienische Grottesken direkt kopieren und auch einige Blätter im Sinn ihrer Vorbilder erfinden, ist eine vereinzelt Erscheinung. Altdorfers kleine Grotteske P. 106 ist die wenig veränderte Kopie eines italienischen Niello.

Es sind bei der Grotteske vier Typen auseinander zu halten. Die erste arbeitet ohne Gerüst. Sie stellt die Bestandteile einfach übereinander. Dahin gehören Hirschvogels und Aldegrevers Kompositionen. Es wird bei diesem Aufbau schwer, grosse Räume zu füllen. Die zweite Gruppe bedient sich als Gerüst eines mittleren scepter- oder mastartigen Stabes, an den sich Querstangen anschliessen. Hierher gehört die Grotteske bei den Hopfer und bei Flötner 1546. Die dritte Gruppe, zu jener Zeit in Deutschland ohne Vertreter, baut sich aus spielend verwandten Architekturgliedern die konstruktive Grundlage auf. Ducerceau bietet ein charakteristisches Beispiel. Zum Schluss die vierte Gruppe bringt den naturalistischen Ausschmuck in einem Rahmen von Rollwerk an. Das erste Beispiel bei uns der Titel des Meisters von 1551.

Kinder. Für das italienische Putto dürfte in den meisten Fällen das deutsche Wort Kind ausreichen. Geflügelt wird es je nachdem Engel oder Amorette zu nennen sein. Im Allgemeinen herrscht die Ansicht, es habe erst die Renaissance das Kind als ornamentales Element eingeführt, und man pflegt auf den Titel zu Breidenbachs Peregrinatio, Mainz 1484, als das erste Vorkommen von Putten im deutschen Ornament hinzuweisen und glaubt damit auch auf die erste Spur der Renaissance in Deutschland den Finger legen zu können. Nun ist aber gar nicht klar, ob der Zeichner mit den kleinen verkümmerten Zwerglein wirklich Kinder und nicht ganz allgemein nackte wilde Menschen gemeint habe, wie sie auch sonst im Ornament vorkommen (Israel von Meckenen, B. 208, hier allerdings deutlich von der

Proportion Erwachsener). Auf alle Fälle ist das nackte Kind weit früher im Ornament nachzuweisen, am kühnsten und, wenn auch im Formengefühl ganz nordisch, am schönsten in den nackten hockenden Figuren auf dem Thron des Pilatus in Schongauers Passion. Fraglich bleibt hier, ob Schongauer, der offenbar den Süden kannte, nicht vielleicht durch die unbedeckten Kinderfiguren den Heiden Pilatus kennzeichnen wollte. Der grosse Liebreiz der zahlreichen bedeckten Kinderengel bei Schongauer frappiert auf den ersten Blick. Noch

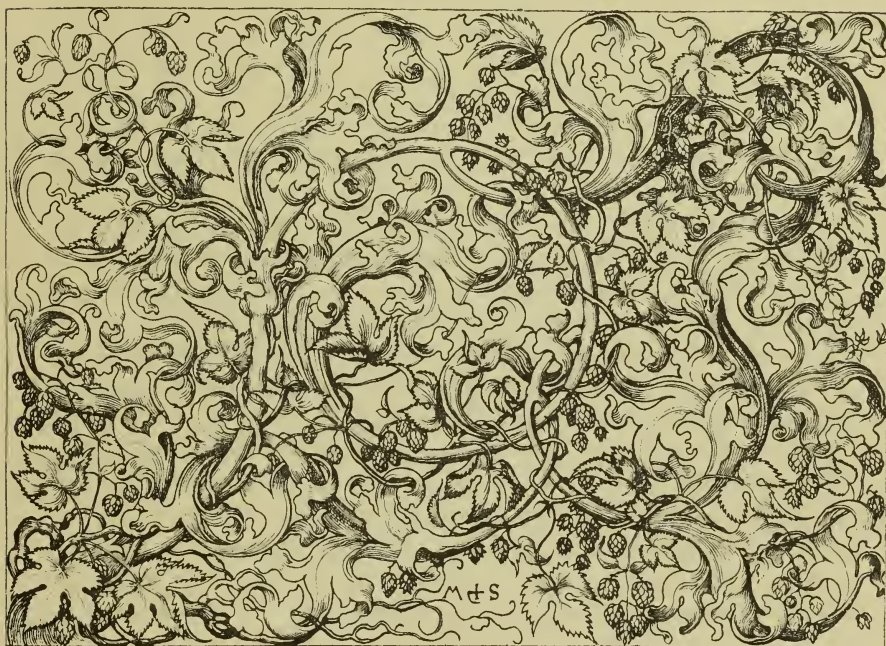


Fig. 42. Distelzweig mit Hopfenranke. Schongauer B. 115.

auffallender ist aus dem Werk des Meisters W ein herrliches Blatt mit elf nackten Kinderengeln der verschiedenartigsten Bewegung in rein gotischem Rankenwerk mit ungestacheltem Distellaub. Dem ersten Eindruck nach ist man versucht, hier an unzweifelhafte Einflüsse aus dem Süden zu denken. Doch die spitzen ausgewachsenen Flügel mit langen Schwungfedern, die dicken Bäuchlein und dünnen Extremitäten legen die Möglichkeit einheimischen Ursprungs nahe,

während nur die Grazie der Bewegung, die naive Fröhlichkeit der Gesichter auf Italien weisen\*). Es sind ja bei diesem Meister Einwirkungen von jenseit der Alpen nicht ausgeschlossen. Aus dem Jahre 1495 datiert Dürer die Copie eines Christuskindes nach Lorenzo di Credi (Handzeichnung, Baron Schickler in Paris s. Ch. Ephrussi, Dürer et ses dessins, S. 36). Die ersten unverkennbar auf italienische Vorbilder gehenden, aber frei erfundenen Kinderengel auf einem deutschen Werk dürften in Dürers Apokalypse B. 71 vorkommen (1498). Sie schweben in freier Bewegung, haben nicht das lang nachflatternde, sondern ein ganz kurzes Hemdchen an und tragen um den Leib eine leicht geschlungene flatternde Gürtelbinde.

Von da ab gehört das Kind durch unsere ganze Frührenaissance zu den ständigen Requisites des Ornaments. Es ist auffallend, wie es dagegen nach 1550 zurücktritt. Es wird nicht ganz bei Seite geschoben, aber die Vorliebe, die bei Dürer, den Kleinmeistern und Holbein offenbar, verliert sich.

Naturalismus. Dass in Deutschland für einige Jahrzehnte das Naturstudium als Formenquelle des Ornaments verloren ging, ist eine höchst auffallende Erscheinung. Mit Ausnahme einiger Entwürfe von Holbein, dem Monogrammisten H L, den zierlichen Friesen des Zeichners der Muster in Quentels Modelbuch, kommt in dem Zeitraum von 1500—1540 auf den Stichen kaum etwas andres als eine vage Reminiszenz an bestimmbare Erscheinungen aus der Tier- und Pflanzenwelt vor. Im fünfzehnten Jahrhundert hatte die Frührenaissance Italiens sich mit grosser Liebe in das Detailstudium versenkt, davon legen die Bronzen Ghibertis, die Fruchtkränze der Robbia, die Blumen und Insekten der Miniaturmaler noch heute Zeugnis ab. In Frankreich erhält sich die von den Miniaturen herübergenommene Ausstattung der Blattränder mit Blumenzweigen bis in die vierziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts. In *Le tableau de Cèbes*, Paris 1543, Denys Janot, berührt sie sich ganz naiv mit der Maureske. Aehnlich geht es in den Niederlanden her, wo die Werke des Meisters S und seiner Schule, der auch Allaert Claesz angehört, sich unbeirrt derselben Motive bedienen. Bei uns hört um die Wende der beiden Jahrhunderte das getreu sich der Natur anschliessende Ornament auf. Der reichentwickelte

---

\*) Das äusserst seltene Blatt ist reproduziert in dem Katalog einer am 4. November 1884 bei Gutekunst in München versteigerten Kupferstichsammlung.

deutsche Ornamentstich des fünfzehnten Jahrhunderts liess diese Abkehr nicht ahnen. Neben den mannichfachen Darstellungen aus dem Leben der Vögel — als beliebtestes Motiv eine Schaar Singvögel, die auf eine Eule stossen —, neben schematischen Distelblättern waren Kompositionen entstanden wie jene Hopfenranke Schongauers, Fig. 42, die in der kapriziösen Bewegung ihrer Zweige, den starren Blättern und den weich fallenden Blüentrauben an japanische Intensität der Naturerfassung gemahnt. Aber Dürer, der in seinen Aquarellen noch gewaltiger mit der Erscheinung ringt, dessen wachsende Pflanzen kein anderer an Wahrheit übertroffen, hat in seinem ganzen Werk kein Blatt hinterlassen, dessen Ornament sich mit absichtlicher Treue an die Natur schliesst, das mit Schongauers Hopfenranke zu vergleichen wäre. Er giebt selbst in den Federzeichnungen des Gebetbuches nur Anklänge und Reminiscenzen in bunten, kalligraphischen Verschnörkelungen. Statt an liebliche und graziöse Bildungen erinnert er sich lieber an das knollige, krause, deren Eigenheiten er noch übertreibt. Man sollte namentlich bei Dürer zwischen dieser Art Naturalismus aus Reminiscenzen und dem, der auf Studien ad hoc beruht, scharf unterscheiden. Bei Burgkmair und den Hopfer stösst man ebensowenig auf unverwischte Naturformen.

Um die Ausdehnung dieser auffallenden Gleichgiltigkeit gegen die Reproduktion der Pflanzenformen in Bild und Stich bei Dürer und seinen deutschen Zeitgenossen mit einem Blick zu übersehen, braucht man nur Blätter wie Schongauers Flucht nach Aegypten mit ihrer wissenschaftlichen Exaktheit in der Wiedergabe der südlichen Flora oder seinen Johannes auf Patmos mit der Eiche den verwandten Blättern Dürers gegenüberzustellen, auf denen Bäume und Kräuter nur von fern an identifizierbare Naturformen erinnern.

Auf der Flucht nach Aegypten ist mit wissenschaftlicher Treue ein Drachenbaum dargestellt, der erst um die Mitte des Jahrhunderts aus Teneriffa nach Portugal eingeführt wurde; auf demselben Blatt hat die Palme einen Stamm, der oben dicker wird: das glaubt nur einer, der es selbst gesehen hat. Mehrere hundert Jahre kommt auf abendländischen Bildern keine so getreu nach der Natur gezeichnete Palme vor. — An ihrem Fuss spielen Geckos mit schreiend geöffnetem Mund, eine Beobachtung, die nicht aus zweiter Hand stammen kann. Die Feige weiter hinten ist ein hoher Baum mit schlankem glattem Stamm.

Man vergleiche nur, was aus diesem Material selbst bei Künstlern wie Burgkmair — Johannes auf Patmos in München — und Dürer

— Flucht nach Aegypten im Marienleben — geworden ist. In einer besonderen Abhandlung wird der Verfasser auf diese und ähnliche Beobachtungen an den Blättern Schongauers zurückkommen.

Am ödesten sieht es bei den eigentlichen Kleinmeistern aus, die nicht einmal mehr mit Erinnerungen arbeiten, wenigstens nicht in allem, was die Pflanzenwelt angeht. In ihrer gesamten Produktion kommt nicht ein einziges Mal eine natürliche Blume vor, mit Ausnahme einer schematischen Traube und Schote auch keine Frucht, Blütengewinde, Fruchtschnüre, Fruchtkörbe fehlen ganz. In dem schematischen Laubwerk würde auch eine realistische Tier- und Insektenwelt nicht an ihrem Platze sein; nur ein übrigens ganz unbedeutender Stecher pflegt auf seinen Blättern irgendwo in der Ecke eine Fliege fast wie eine Art Namenszeichen anzubringen. Etwas besser steht es mit den Fragmenten aus der höheren Tierwelt, wie sie in grotesken Bildungen vorkommen. Aber auch bei ihnen kann von einem eigentlichen Naturstudium zum Zweck des Ornaments nicht die Rede sein. Szenen aus dem Leben auf der Jagd oder aus dem Tierleben ornamental zu verwenden, wie sie die Stickmusterbücher aus der Gotik herübernehmen und Virgil Solis am Anfang der vierziger Jahre wieder aufbringt, liegt den Kleinmeistern völlig fern. Ihnen ist die Ornamentik der Italiener eine zweite Natur.

Die einzigen Spuren von energischem Naturstudium als Grundlage des Ornaments ausserhalb der Buchausstattung finden sich in Quantels Modelbuch von 1527, bei Holbein und bei dem Monogrammisten H. L.

Der Zeichner Quantels steht noch vollkommen auf gotischem Boden. Die grossartig geführten, schematischen Linien, welche von den in Blatt, Blüte und Frucht sorgfältig und feinsinnig studierten Pflanzen beschrieben werden, haben nichts von der abstrakten Eleganz der klassizirenden Spiralen. Mit Vorliebe wird das Motiv des natürlichen Wachsens aus dem Boden oder aus einem Querstabe benutzt. Man wird an die lose orientalische Art der stilisierten Bewegung bei naturalistischen Formen erinnert. Ueber den Ursprung dieser ganz allein stehenden Versuche lassen sich nur Vermutungen anstellen. Vielleicht ergibt die nähere Forschung einen Zusammenhang mit Kölner Lokaltraditionen.

Holbein nimmt auch dem Naturalismus gegenüber eine Ausnahmestellung ein. Er schliesst sich in den Nelken und Rosen, die er auf seinen Entwürfen für Schmucksachen anbringt, dem nordischen Gefühl an, während er sich in den grossen Fruchtgehängen auf dem



Gehäus des Erasmus von dem monumentalen Zuge der italienischen Kunst gepackt zeigt. Beide Elemente kommen, wie es scheint, erst in seinem letzten Lebensjahr zur Geltung.

Der deutsche Monogrammist H. L., der sich im Figürlichen an Mantegna schliesst, gehört genau genommen nicht unter die Ornamentstecher. Aberes finden sich auf zwei Blättern so originelle Umrahmungen, dass wir ihn an dieser Stelle als auffallende Ausnahme einfügen. Er ist in der Kleinmeisterperiode in Deutschland der einzige Stecher, der zu ornamentalen Zwecken Naturstudium kennt. Auf dem Blatte B. VIII. p. 38 No. 8 besteht die Umrahmung der figürlichen Scene aus vier in ein Oval gelegten aufgesprungenen Schoten, deren Verbindungsstellen kleine Sträusse von Erbsenblüten und jungen Schoten verdecken. Aehnlich wird B. VIII. p. 36 No. 4 durch einen Kranz von beschuppten Stengeln eingefasst, die oben und unten durch Büschel von Trauben, Birnen und Laub verbunden sind. Beide Blätter tragen die Jahreszahl 1533. Mit einem italienischen Vorbild haben sie nichts zu thun und stehen ganz einsam in dem Schematismus, der in Deutschland herrschte. Viele Einzelheiten auf den übrigen Kompositionen des interessanten Meisters lehren diese Ausnahme besser verstehen. Bei seinen Engelkindern sind die Schultern und einmal (B. VIII. p. 38 No. 8), die Rücken der Arme bis zu den Händen mit Federn bedeckt. Auf B. VIII. p. 36 ist die Tanne im Hintergrund nicht nach dem seit Dürer herrschenden Schema gebildet. Die Flügel des schreienden Amor B. VIII. p. 37 No. 6 tragen das Gefieder eines noch nicht flüggen Raubvogels, das weite Hautflächen kahl lässt, und die Dornenkrone Christi B. VIII. p. 35 No. 1 trägt noch den Blätterschmuck der frisch gebrochenen Zweige, aus deren elastischem Holz das Marterwerkzeug geflochten ist: alles Züge, die auf eine überaus kräftige Naturempfindung hinweisen.

Romanisches. Es liegt auf der Hand, dass in der Uebergangszeit Romanisches und Antikes nicht leicht auseinanderzuhalten war, zumal da in den Niederlanden die Eyckschule in ihren reichen Architekturen an die Aufnahme vorgotischer Formen gewöhnt hatte. In Werken der Kleinkunst kommen am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts romanische Reminiszenzen nicht selten vor. Ein Kreuz auf dem St. Georgskirchhof in Hamburg hat vollkommen romanische Abschlüsse. Es dürfte aus den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts stammen. (Abgebildet in Arbeiten der Kunstgewerbe des Mittelalters zu Hamburg. Herausgegeben vom Vereine für Hamburgische Geschichte. Hamburg 1865). Als charakteristische

Beispiele in phantastischen Umrahmungen sei aus Dürer P. 280, 281 die Umrahmung im Kleebogen und aus dem Werk des niederländischen Meisters mit dem Krebs die Architekturen auf B. 5 und namentlich auf B. 23 erwähnt. Letzteres Blatt bietet mit seinen Kuppeln und seiner gewundenen Säule mit ausgesprochen romanischen Details im Postament — ganz ähnliche kommen auf desselben Meisters B. 1, Verkündigung, vor — mit gotischem Laubwerk und unvermittelt an die Postamentecken geklebten Widderköpfen und Krallen und den ausschweifenden Profilen eine Musterkarte all der heterogenen Elemente, die um jene Zeit der Gährung von nordischen Künstlern, welche daheim blieben, als gleichberechtigt empfunden wurden. In Bezug auf Profile ist auch desselben Meisters Esther vor dem König P. III. p. 17, 25 zu vergleichen.

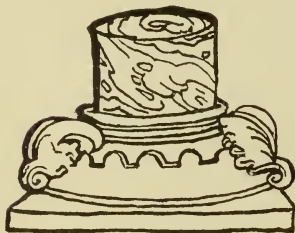


Fig. 43. Basis aus Vogtherrs Kunstbuch.



Fig. 44. Kapitel aus Vogtherrs Kunstbuch.

Unter den Vorlagen der Zeit kommen romanische Details nur in den Architekturwerken vor. Am auffallendsten in den Basen und Kapitellen von Vogtherrs „Ein frembds vnd wunderbars kunstbüchlin“, Strassburg 1538, Fig. 43—44.

Am Schluss des Jahrhunderts, als man im Suchen nach Neuem ganz resolut zur Einführung gotischer Details griff — Sibmacher, Vlindt —, trug der Goldschmiedsgesell Halueren in seinem Zierrat-Büchlein fast ebensoviel romanische wie gotische Ornamente zusammen, und seine eigenen Kompositionen in den Rollwerkformen der Zeit haben so altertümliche Allüren, dass man oft auf den ersten Blick nicht sagen kann, wohin sie gehören.

Gotisches. Es ist im Grunde nichts verkehrter, als alle Formen

des fünfzehnten Jahrhunderts gotisch zu nennen. In der Malerei wie in der Skulptur und Ornamentik beginnt mit dem Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts eine junge naive Kunst. Dass wir trotzdem den Ausdruck gotisch für die Formen des fünfzehnten Jahrhunderts beibehalten, um den Gegensatz zu denen des sechzehnten zu bezeichnen, geschieht lediglich, weil ein bequemerer Ausdruck mangelt. Nur wenn die mannigfachen Keime, die im fünfzehnten Jahrhundert nördlich der Alpen aufsprossen, in ihrer Originalität klar gestellt werden, lässt sich die Entwicklung des sechzehnten begreifen.

Dieser Abschnitt würde der umfangreichste sein, wenn sich die Arbeit nicht auf das Material der Ornamentstiche beschränkte.

Gotische Elemente enthalten dieselben weit weniger als die ausgeführten Arbeiten, denn sie wollen Neues bringen. Wir finden in ihnen das fünfzehnte Jahrhundert desto kräftiger, je weniger reines Ornament und je mehr eine Konstruktion gegeben wird. Beim Abschnitt über den Dolch, das Gefäß, die Möbel ist darüber das Nähere nachzusehen.

Das rein gotische Ornament verschwindet im Stich sehr bald. Nach 1520 findet sich das Distelblatt nur bei D. Hopfer in den Füllungen B. 37, 92, 93, 112. In den naturalistischen Mustern des Quentelschen Modelbuchs haben wir es ebenfalls mit einer Tradition des fünfzehnten Jahrhunderts zu thun.

Zuweilen erscheint es in einzelnen Wendungen, so in den phantastischen Blüten auf Aldegrevers Füllung B. 229 und in dem Masswerk der Schnalle B. 263 desselben Künstlers.

Aber wenn auch rein gotische Formen und Formelemente verschwinden, das gotische Formengefühl geht nicht unter. — Gotisch bleibt die knollige Bewegung des Blattwerks bei den westfälischen Kleinmeistern, gotisch das feingezähnte quergewellte Laubwerk des Meisters G J, gotisch die Unsymmetrie der Anlage des Ornaments, die Aldegrever wieder einführt. Gotisch bleiben die Gefäßformen. Gotische Elemente bleiben überreich in den Profilen, deren Entwicklung im sechzehnten Jahrhundert einmal monographisch bearbeitet werden sollte. Soweit der Ornamentstich Anlass bietet, sind sie im Abschnitt „Gefäß“ behandelt.

Vor allen Dingen muss aber der gotische Ursprung des Rollwerks betont werden. Auch die Entwicklung dieses Dekorationsmotivs führt weit über den Rahmen meiner Arbeit hinaus. Es ist eins der interessantesten Probleme auf dem ganzen Gebiete der Kunstforschung, denn wir haben es in dem Rollwerk mit der einzigen

elementaren Kunstform zu thun, deren Ursprung in die moderne Zeit fällt, und wir dürfen bei der Fülle des erhaltenen Materials die Hoffnung hegen, sein Entstehen von den ersten Anfängen an, seine Entwicklung in all ihren Wandlungen verfolgen zu können: ein Schauspiel, das uns in der Abrundung nur selten, auf dem Gebiete des Ornaments vielleicht überhaupt nicht mehr, geboten wird.

Ogleich für die Formen der Architektur in der Frühzeit der deutschen Renaissance der Ornamentstich noch keine Quelle abgibt, muss doch an dieser Stelle auf eine wichtige Erscheinung wenigstens hingewiesen werden, weil das Material der Darstellungen auf Stichen frühe und werthvolle Dokumente für ihre Entwicklung liefert: den Kuppelturm. Die allgemeine Ansicht, er sei durch eine Verquickung des italienischen Kuppelbaues mit dem nordischen Spitzturm entstanden, wird durch Abbildungen auf Stichen und Gemälden dahin rektifiziert, dass sich die Grundform als ein Produkt der spätgotischen Bildungsepoche ausweist. Die frühesten Spuren weisen auf die Niederlande. Dürer hält in seinem Skizzenbuch der niederländischen Reise auf dem bei Lippmann No. 55 veröffentlichten Blatt charakteristische Typen fest. In seiner Unterweisung Fig. 19 weist der zierliche Turm auf diese niederländische Anregung. Auf einem Ornamentstich der gotischen Epoche von Allart Duhamel (Dresden, Kupferstichkabinet) weichen die Fialen aus Masswerk in zierliche Kuppeln aus. Im Masswerk scheint überhaupt die Idee des Zwiebelturms zu wurzeln, die ursprünglich darin besteht, dass eine eingeschlagene Bewegung in eine entgegengesetzte umschlägt oder übergeht. Dieses Prinzip war im Masswerk längst ausprobiert, ehe es auf die schrägen Flächen des Holzturms übertragen wurde. Als dann später das Bild der Kuppel die Phantasie zu beschäftigen anfang, war bereits eine innerhalb der nordischen Tradition entstandene Nebenform des spitzen Holzturms vorhanden, die zur Verquickung von Turm und Kuppel das Substrat lieferte. Eine Untersuchung über das Vorkommen spätgotischer Zwiebeltürme, ihre Uebergangsformen in die Renaissance und ihre lokale Verbreitung bildet eine der interessantesten Aufgaben der neueren Architekturgeschichte. Das Material aus Stichen und Bildern, das dem Verfasser aufgestossen, gedenkt er demnächst zu veröffentlichen.

An mehreren Stellen musste in dieser Arbeit auf die Wiederaufnahme gotischer Formen gegen den Schluss des sechzehnten Jahrhunderts hingewiesen werden. Wie im Gefässbau das technische Element der Buckelung, das um die Mitte des Jahrhunderts zur Seite

geschoben war, die straffe Profilierung der deutschen Frührenaissance verdrängt, so werden im Ornament nach einander naturalistische und phantastische Motive der Spätgotik — Sibmacher, Vlindt — wieder aufgenommen; in der architektonischen Phantasie eines Dieterlein stehen die Fialen wieder auf und durchwachsen einander die gebrochenen Giebel der Renaissance in den Bewegungen des Masswerks. Es ist wohl kein Zufall, dass diese gotische Reaktion zusammenfällt mit der ersten Blüte des Rollwerks.

Dieser Verlauf der Entwicklung, der hier nur angedeutet werden kann, ist im Auge zu behalten, wenn von dem Weiterleben der Gotik im sechzehnten Jahrhundert gesprochen wird.

---

## II

# Gerätformen

In diesem Abschnitt spielt das Gefäss, welches die weitaus reichste Entwicklung durchmacht, die grösste Rolle. Nach ihm kommt der Dolch; Schmuck und Möbel treten ganz zurück.

Die mannichfaltigen Bildungen der Gefässeile auch nur in ihren Haupttypen bei den führenden Meistern durch Illustrationen zu erläutern, welche den Vergleich der Originale überflüssig machten, ist im Umfange dieser Abhandlung nicht möglich. Es ist deshalb der Ausweg gewählt, nur die wenigen bedeutsamen Typen in ganzer Figur zu geben und von den Gefässeilen nur Fussplatte und Deckelansatz zu berücksichtigen.

Bei der wichtigsten der Gefässformen, dem Pokal, schien es geboten, die Herleitung aus dem gotischen Kreise ausführlicher zu behandeln. Nach einer allgemeinen Uebersicht des Entwicklungsganges sind dann die einzelnen Teile dieses Gefässes von Meister zu Meister verfolgt und zum Schluss ist der Stoff noch einmal nach den Meistern gruppiert. Den Zielpunkt bietet der Meister von 1551 und sein Verhältnis zu Solis und Jamnitzer, das nach dem Material der Ornamentstiche untersucht wird. Es sei ausdrücklich bemerkt, dass die Wirksamkeit von Virgil Solis zum grössten Teil ausserhalb der gewählten Periode liegt. Nur bei der Entwicklung des Gefässes und der Maureske musste sein Werk zur Abrundung des Stoffes herangezogen werden.

### Die Gefässe.

Wir sind leider noch durch keine Spezialstudie über die Entwicklung der gotischen Gefässformen im fünfzehnten Jahrhundert unterrichtet, obgleich das Material aus Bildern, Miniaturen und für die

spätere Zeit aus Kupferstichen nicht schwer zusammenzubringen ist. Ausgeführte Arbeiten sind dagegen aus jener Zeit nur spärlich erhalten. Im allgemeinen steht so viel fest, dass die Zahl der versuchten Formen eine sehr bedeutende gewesen und dass ihr Aufbau im wesentlichen aus den Bedingungen der Technik entspringt.

Für den Charakter der spätgotischen Gefässbildnerei ist die Abwesenheit einer rein dekorativ ausgebildeten Form charakteristisch. Selbst der raffinierte Luxus der Niederlande scheint bis zur Verwendung des Ziergefässes zur Belegung eines architektonischen Ganzen in Haus oder Garten, wie wir sie bei den Alten, in Ostasien und bei den Mauren finden, nicht vorge drungen zu sein. Nicht einmal für die Aufnahme der Blumen scheint man eigene Gefässe für nötig gehalten zu haben. Noch bei Schongauer steht B. 2 die Lilie in einer Kupferkanne mit zurückgeklapptem Deckel neben der Jungfrau und auch sonst hat der Krug, der sie aufnimmt, gewöhnlich Ausguss und Henkel. Auf dem Augustus mit der Sibylle des Meisters E S, B. 8, sieht man im Garten auf der Mauer ein Bäumchen in einem grossen einhenkligen Krug, daneben ein andres in einem Kübel. In der vom germanischen Museum herausgegebenen Bilderhandschrift des fünfzehnten Jahrhunderts\*) finden wir Tafel 19 Zierpflanzen in Töpfen mit zwei Henkeln, aber sie sind von plumpen Umrissen und keineswegs an sich als Schmuckformen gedacht. Für das nähere Studium sind sie leider zu undeutlich gezeichnet. Die Henkel dienen lediglich dem praktischen Bedürfnis des Anfassens. Mir ist auch kein Beispiel eines Gefässes aus gotischer Epoche bekannt, dessen Henkel ornamental ausgebildet wäre. Zweihenklige Vasen, in Metall unerhört, kommen in Thon auf Abbildungen erst um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts, wie es scheint, zuerst in den Niederlanden und vielleicht durch den Einfluss hispano-mauresker Importwaaren auf. Ungewöhnlich reichhaltig und lehrreich ist in dieser Beziehung der cod. pict. 145 in der Münchener Bibliothek, wo neben frühen Majoliken, als solche an Farbe, Form und Ornament auf den ersten Blick kenntlich, auch blauweisse möglicherweise nordische Fabrikate und hie und da malerische Verschmelzungen der beiden Gattungen vorkommen. In der engen Beschränkung auf die praktische Verwendbarkeit liegt dann wohl auch begründet, dass im eigentlich gotischen Ornament selbst des fünfzehnten Jahrhunderts das Gefäss nicht erscheint wie in dem der Antike, des Islam, der Renaissance und

---

\*) Mittelalterliches Hausbuch, Leipzig 1866.

Ostasiens. Scheinbar macht Israel van Meckenen eine Ausnahme. In seinen Ranken B. 208 und 209 führt er in den Kelch der phantastischen Blumen Gefässkörper ein. Doch liegt diese Verwendung des Gefässes im Ornament weit ab von der Art, wie die Vase in den Pilasterfüllungen der Renaissance erscheint.

Nur allmählich ging den beiden ersten Generationen, welche im Norden von der Renaissance angeregt wurden, die Empfindung für das Gefäss an sich auf, das nur mehr Schmuckform ist und in der Enge der nordischen Häuslichkeit bis dahin keinen Platz gefunden hatte, trotz des prunkenden Arrangements der silbernen Trinkgeschirre auf den Kredenzen. Während die italienischen Stecher fast ausschliesslich Prachtkannen, symmetrische Prunkvasen nach antikem Muster wiederholen und sich um Gebrauchsgefässe gar nicht kümmern, kennen die deutschen Ornamentstecher der ersten zwei Drittel des sechzehnten Jahrhunderts kaum andre als Nutzformen. Hirschvogels phantastische Kannen von Anfang der vierziger Jahre sind doch als Gussgefässe zu gebrauchen. Die Vasen im Rivius sollen antike Gefässe darstellen und sind keineswegs für die Ausführung gedacht. Nur Virgil Solis wiederholt um dieselbe Zeit italienische Prunkvasen, während der Meister von 1551 nur erst Gebrauchsgefässe kennt. Dies ist um so auffallender, als auf Bildern, Stichen und im Ornament seit Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ideale Gefässformen gang und gebe sind. Am frühesten hatte man, wie es scheint, die Blumenvase als besonderen Typus begriffen, obgleich sie in Vorlagen erst im letzten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts erscheint. Als Deckelbegrönung tritt sie mit einer ersten Spur in den dreissiger Jahren schon bei Brosamer auf und bildet um 1550 fast die Regel.

Trotzdem der Keimperiode des fünfzehnten Jahrhunderts im Norden das Gefäss in seiner Ausbildung als reine Schmuckform unbekannt geblieben, ist die Zahl der versuchten Bildungen eine überaus mannichfaltige.

Aus der unendlichen Anzahl von Bildungsversuchen, die für uns nicht in Betracht kommen — eine höchst lehrreiche Typensammlung grösster Reichhaltigkeit findet sich auf dem bei Ottley\*) zum Teil reproduzierten Kartenspiel aus den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts; fast vollständiges Exemplar im Museum zu Weimar — löst sich kurz vor dem Eindringen der Renaissance als beherrschende Form

---

\*) W. Young Ottley, Facsimiles of Scarce and Curious Prints, London 1828.



für Silber der Deckelpokal auf hohem Fuss; für Zinn die kegelförmige Kanne, die später verkürzt als Humpen erscheint (im Stich zuerst bei Solis, Bergau B 61), und sich bis auf unsere Generation im wesentlichen unverändert erhalten hat; für Kupfer die schlankhalsige Kanne mit kugelförmigem Körper auf hohem Fuss, die sehr schnell in ein Renaissancegewand gesteckt wird, was der Zinnkanne nicht widerfährt. Ebenfalls noch aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammt die flache Pilgerflasche und ihre Nebenform, die zum Kühlen des Weins verwendet wurde.

Da man nun aus den italienischen Stichen, die man sehr wohl kannte, wie zum Beispiel die Kopie Brossamers nach einer Vase des Enea Vico beweist, nicht entnehmen konnte, was man brauchte, so sah man sich gezwungen, bei den heimischen Typen zu bleiben, die überdies erst mit den Lebensgewohnheiten, denen sie entsprungen, hätten wegfallen können.

So finden wir denn von der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an bis tief ins siebzehnte hinein im Ornament und — später — in der Dekoration antike Gefäßmotive, für den täglichen Gebrauch jedoch die alteinheimischen Typen vorherrschen. Letzteren pflegen sich auch die Trinkgefäße auf bildlichen Darstellungen anzuschliessen, wenn es sich nicht um Darstellung antiker Stoffe handelt.

Wie eng sich der Aufbau der Gefäße des sechzehnten Jahrhunderts an die im fünfzehnten fixierten Normen hält, lehrt vor allem der Deckelpokal auf hohem Fuss (Fig. 45), weitaus das beliebteste Trinkgefäß bis gegen das achtzehnte Jahrhundert (noch die Vorlagen von Wüst und Drentwett enthalten Pokale, welche direkt denen des fünfzehnten Jahrhunderts entsprechen, und sogar in Rococoformen



Fig. 45. Deckelpokal, Federzeichnung von A. Dürer im Dresdener Skizzenbuch.

kommen ausgeführte Arbeiten vor, die nach Aufbau und Umriss ins sechzehnte Jahrhundert gehören, so der „Pokal von Schiller's Grossvater“ in Waiblingen, die Zunftpokale in Maulbronn), wo die metallenen Geschirre durch Glas und Porzellan ersetzt werden. Seine Gestalt in der spätgotischen Periode schliesst sich im allgemeinen an das Vorbild des romanischen Abendmahlskelches. Aber der hohe Fuss hat nur selten einen Nodus, der Körper wird ganz frei entwickelt und es tritt ein reichverzierter Deckel hinzu. Die Umrisse werden durch die Ausbildung der Buckeln an Körper und Deckel gegeben. Am Körper ist die Regel, dass zwei Reihen Buckeln übereinander stehen. Ihre Differenzirung in der Grösse, wobei aus Rücksicht auf den Gebrauch die kleinere Reihe unten liegt, versteht sich sowohl aus ästhetischen, wie aus Zweckmässigkeitsgründen von selbst. Ebenso nahe liegt das Motiv des Ineinandergreifens der beiden Reihen fischblasenartig gebildeter Buckeln. Dadurch entsteht zwischen den Reihen eine Einschnürung, sodass der Körper in zwei Zonen zerfällt. Fast regelmässig ist er in der späteren Gotik an dieser Stelle um seine Achse gedreht, ein Schmuckmotiv, dessen Uebertragung von der gedrehten Eisenstange nahe lag. Doch ist nicht daran zu denken, dass diese Drehung in Wirklichkeit mit dem Becher vorgenommen wurde. Alle ausgeführten Beispiele, die ich verglichen, waren auch an dieser Stelle lediglich getrieben.

Der gebuckelte Deckel wird durch eine um den Rand gelegte aufsteigende Blätterkrone geziert und erhält seinen Abschluss (zugleich Handhabe) durch eine Figur oder einen Blumenstrauss, nie durch eine Vase oder einen Knauf von gedrehter Structur. Beispiele hierfür liefern die Schatzkammer in Wien, der Lüneburger Silberschatz in Berlin. Der Fuss erhält meist keinen besonderen Schmuck. Sein Grundriss pflegt nach dem Pass konstruirt zu sein; ein verwandtes Prinzip kennt die Antike nicht, deren Fussbildungen stets den Kreis zu Grunde legen. Bei dem Altarkelch, der seine romanische Form bis in die Zeit des Barock behält, bleibt der Nodus erhalten, und wird auch ausnahmsweise auf das Profangefäss übertragen. Ein Beispiel im Lüneburger Silberschatz No. 7. Wo der Fuss an den Körper stösst, pflegt ein niederfallender Blattkranz, aus Blech geschnitten, den Uebergang zu verdecken, doch kommt häufig an dieser Stelle auch ein Profil vor, unterhalb dessen dann der Kelch angebracht ist. So bei mehreren Pokalen der Wiener Schatzkammer und auf dem schönen Stich des Meisters W, P. 79. Profile werden sonst nur noch angebracht, wo Körper und Deckel zusammenstossen. Der Fuss ist

ungegliedert und steht mit einer breiten, oft senkrecht kannellierten Platte zwischen zwei dünnen vorspringenden Leisten auf dem Boden.

Wir haben es hier also mit einem wesentlich aus der Technik bedingten Typus zu thun, der nur ausnahmsweise und nur als dekorative Zuthat architektonische Motive zulässt. Woher der Deckel, der in Deutschland ständig ist und bei den italienischen Trinkgefäßen nicht zum Typus gehört, muss die Art des Getränkes erklären — heisse und gewürzte Weine, wie sie bei uns beliebt waren, lässt man nicht gern abstehen. In Italien war die antike Sitte des kalten Verdünnens nicht ausgestorben.

Die Uebersetzung dieses Typus geschah, wie von selbst einleuchten muss, nicht auf einen Schlag. Von den ersten verworrenen Renaissancemotiven bei Dürer bis zu dem konsequenten System beim Meister von 1551 bildet eine ganze Reihe von Künstlern das Medium der Entwicklung. Eine im höchsten Grade auffallende Erscheinung ist das von Jahrzehnt zu Jahrzehnt bewusster auftretende Zurückgreifen auf die Detailformen des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Gefäße der dreissiger Jahre sind reine Renaissance im Vergleiche mit denen der neunziger.

Während der ganzen Periode aber wurde an der gotischen Konstruktion als etwas Gegebenem festgehalten. Der hohe Fuss, der eingeschnürte Körper, der Deckel mit seiner Bekrönung, mithin alle die eigentümlichen Formen, gehen durch.

Für die Erscheinung des umgemodelten Deckelpokals sind die mancherlei neuen Schmuckformen, die ihm angefügt werden, nicht so wichtig wie die Veränderung der Profile. Einführung trifft eigentlich die Sache besser, denn der gotische Pokal hat überhaupt keine Profile, er hat nur Umrisse, die durch die Buckelung gegeben werden. Wirkliche architektonische Profile kommen in verschwindender Nebensächlichkeit nur an den Rändern vor und treten beim Eindruck des Ganzen durchaus zurück. Die Buckelung, das technische Prinzip also, giebt die Form. Im Gegensatz dazu ist beim Gefäss des sechzehnten Jahrhunderts der vorher festgesetzte, meist einem architektonischen Profil entlehnte Kontur das Bestimmende für die Erscheinung; Buckeln und jeder andre Schmuck haben sich den führenden Linien unterzuordnen. Auch dieses Prinzip entwickelt sich nur langsam.

Den Anfang macht schon bei Dürer die Einführung von Quergliedern. Der gotische Pokal in seiner typischen Form kennt sie nicht, denn er betont namentlich am Körper die technische Einheit

des getriebenen Blechkörpers. Im weiteren Verlauf wird das Prinzip der Querteilung bis ins Extrem übertrieben. Bei Dürer und Altdorfer stört es weder am Körper noch am Schaft die Einheit; bei Brosamer zerschneidet es oft den ganzen Kontur. Solis thut noch einen Schritt darüber hinaus und zerlegt seine Pokale in der That. Es kommt vor, dass er ein organisch entwickeltes Gefäß, das vollkommen einheitlich erscheint, durch Klammer und beigeschriebene Bezeichnungen in drei bis vier selbständige Geräte zerlegt: Der Deckel ist eine Schale, der Körper ein Becher, der Knauf ein Salzfass, der Fuss wieder eine Schale oder gar eine Uhr. Sowie die Querteilung auftritt, verschwindet das Motiv der Drehung bei dem eingeschnürten Körper. Wohl kommt es bei Brosamer vor, dass Buckeln schräge gestellt werden, aber es ist dies nicht mehr aus der Uebertragung eines technischen Prinzips zu erklären, wie bei der Gotik, denn es soll nicht mehr die Illusion hervorgerufen werden, als habe nachträglich eine wirkliche Drehung des Körpers um seine Achse stattgefunden; Brosamer will nur dekorieren.

Mit der Drehung hört auch das gotische Motiv des Ineinanderwachsens der Buckeln auf und damit fällt für letztere auch die Fischblasenform. Sie stehen senkrecht übereinander. Zwischen ihnen ist entweder eine leere Fläche oder, was anfangs die Regel (Dürer, Lüneburger Silberschatz), die Buckelreihen stossen hart aneinander und werden nur durch einen in die Einschnürung gelegten Blätterkranz getrennt. Später betont man die freie Fläche zwischen den Buckeln und schiebt einen Cylinder ein. In den dreissiger Jahren pflegt dieser glatt zu bleiben. Später wird er mannichfach dekoriert, seit Solis und namentlich bei dem Meister von 1551 gern mit einer Bogenstellung.

Auch in der Behandlung der Buckeln ging eine Veränderung vor, die jedoch im Motiv schon aus der späten Gotik stammt. Die Schwellungen erhalten Schmuck, der ihnen ursprünglich nicht zukam. Namentlich bildet man sie gern, was auch am nächsten liegen mag, als Früchte. Dieses Motiv kommt bereits an Pokalen vor, die noch keinen Einfluss der Renaissance zeigen, wie der Becher Maximilians im Schatz zu Wien (Quirin Leitner, Schatzkammer des Oesterreichischen Kaiserhauses, Abth. II, Tafel 10); hier sind bei den Birnen sogar die ebenfalls getriebenen langen Stengel nicht vergessen. Wenig später dürfte die Verkleidung in Blätter mit Rippen und Rand fallen, die noch Virgil Solis anwendet. Bis zum Meister von 1551 steigert sich die Zahl der Verkleidungsmotive beständig.

Schellen, Köpfe, Schildkrötenschalen, Mauresken, Wände von durchbrochen gearbeiteten Körben, durch welche die Früchte sichtbar werden u. s. w. mögen als Beispiele dienen.

Leider wissen wir von metallenen Gebrauchsgefäßen der italienischen Renaissance so wenig, dass wir uns mühselig aus Bildern und Stichen eine Anschauung bilden müssen. Von der Buckelung können wir jedoch mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dass sie so wenig wie die des antiken Gefäßes auf eine Verkleidung ausging. Bisher ist mir noch kein Beispiel bekannt geworden. Das Einzige, was das deutsche Gefäß in Bezug auf Buckelung von dem italienischen gelernt hat, ist deren Einordnung in den vorherbestimmten Kontur des Gefäßes. Der Charakter der venetianischen Emailgefäße, die ebenfalls eine reichentwickelte Buckelung zeigen, mit dem profilarmen orientalisirenden Aufbau der Kannen und der Bewegung der Schüsseln mit ihren meist gewundenen Buckeln ganz auf die bunte Wirkung des deckenden Email berechnet und zeigt mit dem Bau der nordischen Gefäße keinerlei Verwandtschaft. Welcher Art die Metallgefäße waren, denen die mit gewundenen Buckeln verzierten Schüsseln von Faenza nachgebildet sind, steht dahin.

Ungleich stärker als der Körper wird der Fuss des Pokales durch die Renaissanceformen verändert. Ein unmittelbar zu übernehmendes Vorbild existierte auch hier nicht. Das italienische Trinkgefäß war der Becher oder die Schale, beide ohne Deckel, letztere auch auf hohem Fuss. Aber es gab keine Stiche, an denen man hätte mit diesen Bildungen bekannt werden können. Und ein Import ausgeführter Arbeiten, der die überall gleichmässige Entwicklung hätte hervorrufen können, ist doch nicht zu denken. Thatsächlich haben auch die deutschen Fussformen mit denen der Italiener lange Zeit nichts gemein. Zuerst hielt man sich an den Baluster. So bei Dürer Fig. 56; Schalen und Pokale im Lüneburger Schatz und viele Beispiele bei Altdorfer und Brosamer. Oft wird der Baluster mit dem einfachen gotischen Schaft combinirt. Vasenartige Anschwellungen kommen so früh noch nicht vor. Die alleinige Ausnahme bildet ein Pokal bei Brosamer, in dessen Fuss sich eine Vase mit Henkeln findet (Fig. 53). Auch Flötner wendet sie nicht an in dem Exemplare Fig. 59; er hält sich an die Umbildung des flachen Nodus der spätgotischen Kelche. Die Grundrissgliederung nach dem Pass wird beibehalten, wenn auch nicht als Regel, und konsequenter Weise auch auf den Körper übertragen (Brosamer; zugleich Anlehnung an Vorbilder bei Zoan Andrea in den Pilasterfüllungen

B 24). Der ausgeschnittene Blattkelch fällt fort. Dafür wird der Kelch von Akanthusblättern am Becken des Körpers zuweilen gelöst, namentlich in der Zeichnung. Zu vergleichen die Frührenaissancepokale im Lüneburger Silberschatz.

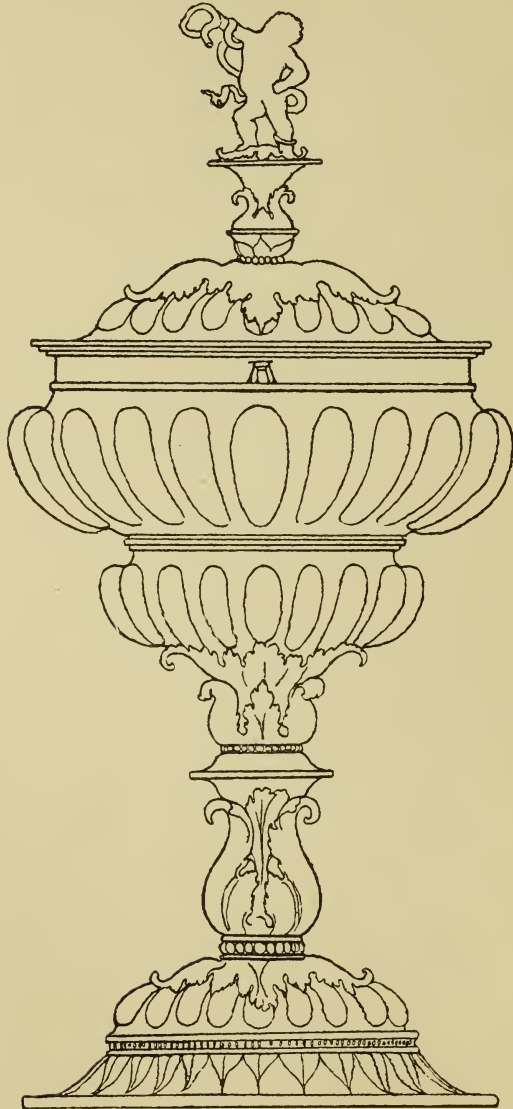


Fig. 46. Deckelpokal. Altdorfer B. 87.

Am Deckel verschwindet in ähnlicher Weise das schöne Motiv der Blätterkrone am Rande. Unter den frühen Pokalen mit Renaissanceformen im Lüneburger Silberschatz hat ihn nur einer. Sonst bleibt die Konstruktion des Deckels dieselbe. Oft wird sein Aufsatz mit einer Fussplatte versehen, sodass er als Schale benutzt werden kann. — Hier kannst auch einen Fuss machen, schreibt Hans Sebald Beham neben den Deckel eines seiner Pokale. Die krönende Figur wird beibehalten. Die Blume taucht erst bei Flötner in Gestalt eines Strausses in der Vase wieder auf. Dafür wird, zuerst wohl bei Hans Sebald Beham, der gedrehte Knauf als Abschluss eingeführt, den das fünfzehnte Jahrhundert, soviel mir bekannt, als Deckelabschluss noch nicht anwendete.

Am Schluss des sechzehnten Jahrhunderts tritt dann die in allem Ornament nachweisbare Anlehnung an gotische Details auch beim Gefäss wieder auf. Der aus Blech geschnittene Blattkelch am Fuss erscheint aufs neue, um sich bis ins Rococo zu halten! Der Blätterkranz am Rand des Deckels wird wieder aufgenommen; die Buckeln machen sich wieder von Verkleidung frei und bestimmen den Kontur, sie schieben sich sogar wieder fischblasenartig ineinander und der Fuss wird wieder mit Vorliebe aus dürren Stämmen gebildet.

Allmählich gelangt das technische Princip wieder mit derselben Kraft zur Geltung wie in den spätgotischen gebuckelten Pokalen. Im siebzehnten Jahrhundert sind die tektonischen Profile wieder ganz verschwunden und haben den weichen Treibformen Platz gemacht, durch deren Umrisse nur noch wie Glieder durch ein Gewand die straffen Profile des sechzehnten Jahrhunderts hindurchscheinen. Man ist im Anfang geneigt, diese späten Formen als eine Verrohung oder Ausartung anzusehen. Vom technischen Gesichtspunkt aus stehen sie im richtigen Licht. Doch diese Züge sollen hier nur zur Vervollständigung des Bildes erwähnt werden.

Ein Zusatz an Schmuck, den das gotische Gefäss nicht gekannt, ist der Bügel (Fig. 53), den man wohl am sichersten auf die Beobachtung der Wirkung des Henkels zurückführt. Das italienische Gefäss war mit seiner Wirkung auf die Belebung des Konturs bereits im fünfzehnten Jahrhundert vertraut, wie der grosse Abendmahlskelch von Mantegna beweist, den W. Hollar aus der Sammlung Arundel gestochen. Doch will es fast scheinen, als seien die Deutschen selbständig auf die Anwendung des Bügels gekommen, denn wir finden ihn zunächst nur selten am Fuss — einmal bei Brosamer Fig. 53 —, wo kein Platz für ihn vorhanden, so lange der

Vasenkörper nicht in den Lauf desselben eingeführt war, sondern bei Holbein und Flötner P 33, Fig. 59, zunächst am Deckel. Von Dürer und Altdorfer wird er noch nicht verwendet. Die gotisierenden Formen der späteren Zeit lassen ihn allmählich wieder fallen.

Neben dem Deckelpokal kommt im sechzehnten Jahrhundert der ebenfalls aus gotischer Zeit übernommene Becher auf Ringfuss vor (Beispiel Altdorfer B. 95). Aber er ist selten und erlangt keine typische Ausbildung. Sehr bald wird die gotische Kanne auf hohem Fuss mit langer Tülle in ein Renaissancegewand gesteckt. Die schlanke kegelförmige gotische Kanne (Zinn, Gussstil), die sich ohne wesentliche Veränderung bis in die vergangene Generation erhalten hat, kommt unter den Stichen jener Zeit so wenig vor wie später. Sie nimmt auch in den folgenden Jahrhunderten selten Schmuckformen an, und nie solche, die ihren Kontur verkleiden; Vorliebe für Gravierung. Ihre Verkürzung, der Humpen, erscheint in Umhüllung von Flachornament (im Stich nie gebuckelt), erst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts (Solis, Vlindt, Wechter). Die Schale auf hohem Fuss, die bei Altdorfer und — nachgebildet — bei Brosamer erscheint, lässt sich innerhalb der heimischen Tradition bei Zasinger nachweisen auf B. 13.

Wenn die Profilierung der Gefässe ohne Zweifel auf Anregungen der Renaissance zurückzuführen ist, sind doch die Profile selbst, deren man sich bedient, nur ausnahmsweise antike. Nicht ohne Ueberraschung wird man durch das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch streng gotische Profile den Aufbau der Gefässe beherrschen sehen. Dürer (S. A. von Eye's Ausgabe des Dresdener Skizzenbuches), Holbein, Flötner und der Meister von 1551, selbst da, wo sie ganz im Geiste der Renaissance arbeiten, bedienen sich eines Liniengefüges, dessen einzelne Bestandteile mit der Antike nur ausnahmsweise zu thun haben. Es kommt hinzu, dass die gotischen Profile je später mit desto grösserer Strenge auftreten. Beim Meister von 1551 zeigt sich auch in dieser Beziehung eine Klimax.

Woher die Vorliebe für die Verwendung von Profilen gotischen Formengefühls, ist unschwer zu begreifen. Das Profil der Renaissance ist einmal wie das der Antike zu arm, um allen Bedürfnissen zu genügen, und dann zu starr, um die Umbildung ertragen zu können. Die Gotik hat dagegen in ihrem unerschöpflichen Reichtum die Mittel zu Allem. Des Gegensatzes war man sich nicht bewusst, weil es keine theoretischen Werke gab, die in weiteren Kreisen Kenntnis der Antike vorbereitet hätten.



Nichts charakterisiert einen Meister schärfer als die Wahl seiner Profile, von ihnen ist nicht nur die Erscheinung des Ganzen, sondern auch die Wahl der ornamentalen Formen abhängig. Es ist deshalb notwendig, die Entwicklung der Gefäßprofile in der in Frage stehenden Periode im einzelnen zu verfolgen.

Profile. In Bezug auf die Bewegung der Umrisslinien lassen sich die Pokale bis 1550 in drei Hauptgruppen sondern. Charakteristisch ist für alle die Art, wie Deckel und Körper aufeinanderstossen.

Die erste Gruppe, Fig. 47, mit Altdorfer als Vertreter bleibt bei dem Typus des fünfzehnten Jahrhunderts stehen. Um den Deckelrand mit Sicherheit eingreifen zu lassen, wird ein kurzer Cylinder eingeschoben, der, mehr oder weniger kräftig, von einfachen Leisten-Profilen eingefasst wird. Mit einer Ausnahme ist dies bei allen Pokalen Altdorfers die

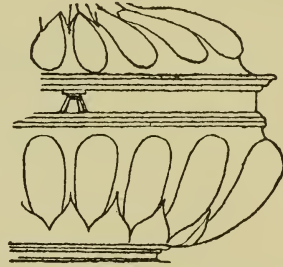


Fig. 47. Deckelansatz. Altdorfer  
B. 91.

Vorrichtung. Für den Deckel wie für den Körper ergeben sich aus diesem zwischengeschobenen Cylinder massige, leicht ins Plumpe fallende Formen mit reicher Buckelung und gelöstem Ornamente.

Die zweite Gruppe, Fig. 48 und 52, mit Brosamer und dem frühen Solis, vor allem mit Holbein und den Baseler Meistern, die nicht gestochen haben, lässt das konstruktive Prinzip des Eingreifens fallen und bewegt die Ränder vom Deckel und Körper in flachen tangierenden Kurven gegeneinander. Zuweilen liegt zwischen beiden eine Leiste,

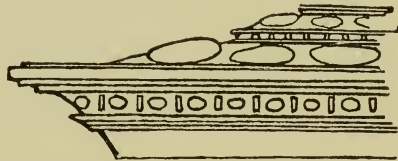


Fig. 48. Deckelansatz. Brosamer, Kunstbuch.

nie ein Cylinder. Dieses Profil zwingt zu einer einfacheren Behandlung von Deckel und Körper, und der Deckel lässt sich wegen des Eindrucks der Tragunfähigkeit dieses Profils nicht hochführen. Für den Gebrauch müssen die eleganten Formen, wie sie Holbeins Entwurf bei Woltmann, Holbein, p. 431, zeigt, wenig bequem gewesen sein. Bei dieser ganzen Gruppe überwiegt in den Profilen das der Sima.

Diese verschwindet in der weiteren Entwicklung der folgenden

Gruppe, Fig. 49, so gut wie ganz. Flötner, der Anonymus von 1551 — in seinen Pokalen, seine Schalen stehen allein —, Virgil Solis in den fünfziger Jahren und später Vlindt und Wechter bezeichnen die Höhepunkte. Der Rand des Deckels ist regelmässig über den des Körpers vorgekragt und sein erstes Profil mit einer kurzen Kurve nach aussen bewegt. Der Körper setzt meist mit einer Geraden dagegen. Dieser kräftige Zusammenstoss ermöglicht erst den hohen Aufbau eines reich profilierten Deckels. Eine Stellung ganz für sich nehmen die Doppelschalen des Meisters von 1551 ein, die mit einem schnabelartigen Profil aneinanderstossen (Fig. 50), welches gewissermassen aus denen von Gruppe 2 und 3 zusammengesetzt ist.

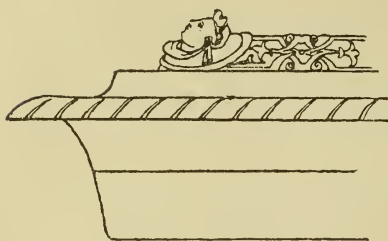


Fig. 49. Deckelansatz. Meister von 1551.  
Bergau A. 21.

hohen Aufbau eines reich profilierten Deckels. Eine Stellung ganz für sich nehmen die Doppelschalen des Meisters von 1551 ein, die mit einem schnabelartigen Profil aneinanderstossen (Fig. 50), welches gewissermassen aus denen von Gruppe 2 und 3 zusammengesetzt ist.

Von der Bildung des Randes hängen die übrigen Formen ab.

Bei der ersten Gruppe, Altdorfer, kommt das Prinzip der massgebenden Profilierung, der sich alle andern Formen unterzuordnen haben, nur erst am Fuss bis zu einem gewissen Grade zur Geltung. Deckel und Körper werden noch vorwiegend durch die Buckelung beherrscht. Dass Deckel und Fussplatte noch nicht wesentlich gleichmässig gebildet sind, wie bei Holbein, ist ein Merkmal, das Brosamers Pokale noch mit denen Altdorfers teilen.

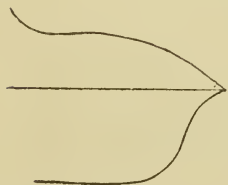


Fig. 50. Profil der Doppelschalen des Meisters von 1551. Bergau A. 5.

Von Brosamer bis Solis — immer nur dessen Arbeiten vor 1550 in Anschlag gebracht — herrscht im Profil an Fuss und Deckel die doppelte Kurve, das sogenannte Simaprofil, welches bei dem Meister von 1551 fast ganz aus den Umrissen des Pokales verschwindet.

So bleibt es durch das ganze sechzehnte Jahrhundert. Bei Vlindt und Wechter begegnet man nur ganz ausnahmsweise und nie an beherrschender Stelle der eleganten aber weicheren Bewegung.

Um die Fortschritte von Meister zu Meister ganz exakt einander gegenüberstellen zu können, ist es, wie oben bereits angedeutet, durchaus geboten, an jedem Teil des Pokales einzeln die Bildungen bei den verschiedenen Meistern zu verfolgen. Nur durch eine der-

artige ganz enge Annäherung kommt man zur festen Umschreibung dessen, was jedem eigentümlich ist. Es versteht sich von selbst, dass aus dieser Uebersicht Meister wie Dürer und Hirschvogel ausgeschlossen sein müssen, die zu einem festen Typus nicht gekommen sind. Auch Flötner musste ausfallen, der, obwohl von grosser Bedeutung, doch in den wenigen bekannten Exemplaren so verschiedenen Typen angehört, dass man nicht riskieren darf, Allgemeines über ihn aufzustellen. Holbein dagegen, obwohl bei seinen Lebzeiten keiner seiner Entwürfe vervielfältigt wurde, muss als glänzendster und konsequentester Vertreter des Profils mit der Simalinie schon um des typischen Gegensatzes zu dem Meister von 1551 mit einbezogen werden. In der Uebersicht des Stoffes nach den Künstlern finden die in der Uebersicht Entwicklung der Einzelform nicht berücksichtigten Meister ihre Stelle.

## Uebersicht nach den Formen.

### Deckel.

Altdorfer. Meist mit einer Reihe radialer Buckeln, über die sich von der Bekrönung aus ein leichter Kelch von Akanthus legt. An die Stelle des letzteren tritt zuweilen auch ein Kranz von schuppenförmigen Buckeln, die sich in die äussere Reihe schieben. Die Bekrönung bildet ein kurzer Baluster mit kugelförmigem Abschluss — das Motiv der geflügelten Kugel an dieser Stelle übernimmt Brosamer von ihm — oder mit flacher Platte, auf der dann zuweilen eine Figur steht. Die Vase mit Strauss, der gedrehte Stab kommen nicht vor. Nirgend ein Versuch, auf Deckel oder Fuss mit Profilen bis zum Centrum zu kommen. Vergl. Fig. 57.

Brosamer macht diesen Versuch noch ebensowenig. Am häufigsten legt er um den Rand eine Reihe kugelförmiger Buckeln, von denen die Mittelerhebung des Deckels bis zur Bekrönung überschritten wird. (Fig. 51.) Auch radial — oder überhaupt nicht gebuckelte Formen kommen vor, und zuweilen wird der Deckel um ein Beträchtliches in den Körper versenkt, der dann mit seinem Rande übersteht. Dies Motiv findet sich bei Brosamer allein. Die Bekrönung bildet meist ein fussartig kurzer abgeplatteter Baluster, oder eine flache Schale, auf der hie und da ein Kind steht oder liegt; an seiner Stelle findet sich auch wohl ein Engelskopf, Delphine und einmal die geflügelte Kugel von Altdorfer. Zweimal kommt eine Art Vase vor,

in der lose Blätter stecken. Die Vase mit dem Strauss und der gedrehte Stab fehlen noch.

Holbein. Die Umrisse werden streng von den Profilen beherrscht. Buckelung spielt keine Rolle. Die Bekrönung Kind, Gruppe von Kindern, Einzelfigur, diese meist in Bewegung; zuweilen kleine fussartige Platte zum Absetzen. Nirgend eine Vase, Schale, Strauss, gedrehter Stab; letzterer durch die Wahl der Profile unmöglich. Fig. 52. S. weiter unten den Abschnitt Holbein.

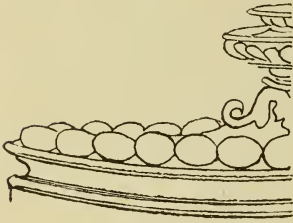


Fig. 51. Pokaldeckel. Brosamer, Kunstbuch.

Solis vor 1550. Bergau 28. 29. 32—40. Deckel sehr flach mit kurzem Aufsatz. Auf 29. 32. 33. 34. 36. 37. 38. 39, also von 11 Fällen acht mal bis zum Aufsatz nur eine Profillinie. Mitte meist ein wenig gesenkt. Aufsatz kurz: Baluster B 38. 34. 32, fussartig 28. 29. 35. 37; Vase 36; Vogel 33;

Putto 39. 40. Kein Strauss, kein gedrehter Stab. — Buckeln klein, aber meist radial und mehrfach durch Schuppen ersetzt, zweimal in Muschelform. Im Ganzen schliesst sich Solis somit an Brosamer — Altdorfer, über deren Mittel er noch nicht wesentlich hinausgeht. Später erweitert er seinen Formenkreis wesentlich.

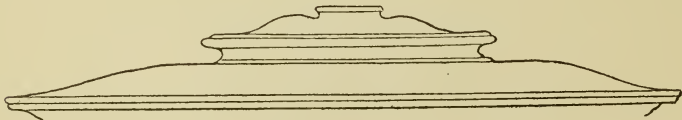


Fig. 52. Deckelprofil. Holbein P. 2630.

Anonymus von 1551.

Gegen die reiche Profilierung treten naturgemäss die Buckeln zurück, welche die vielen Ringe nicht durchbrechen können. Sie sind aus demselben Grunde nie radial, wie bei den frühen Arbeiten des Solis in der Regel, sondern werden zählbar in weiten Abständen verteilt. Meist sind sie mit Mauresken verkleidet. Aufsatz dünn hochgeführt, reichgegliedert. Als gedrehter Stab (Bergau 16), als Vase mit gegossenen Blumen (Bergau 12), als Springbrunnen (Bergau 22), mit Figur (Bergau 16), aber diese ist vollkommen untergeordnet und von so geringer Entwicklung wie bei keinem andern früheren oder späteren Meister. Es muss beachtet werden, dass der

Merkelsche Tafelaufsatz von Jamnitzer bereits 1548 einen überreichen Strauss aus freien Blumen in der bekrönenden Vase trägt.

### Körper.

Altdorfer. Im wesentlichen gotisch. Noch fehlt das feste Profil; die Buckeln geben den Umriss. Die Einschnürung wird fast regelmässig beibehalten, aber doch nie gedreht. Die Buckelreihen stossen nahe aufeinander und werden entweder durch die leere Fläche oder durch einen Ring von Profilen geschieden. Nie wird an dieser Stelle ein die Trennung betonender Cylinder eingefügt. Auf der Ausbildung der Buckeln in Gestalt von Blasen, Blättern, Schuppen liegt der Nachdruck.

Brosamer. Mannichfaltige Bildungen lösen einander ab, aber die Einschnürung geht als Regel durch. Einmal erscheint an ihrer Stelle bereits ein kräftiger Cylinder eingeschoben, und die breite Betonung ist ganz gewöhnlich. Doch kommt daneben zweimal die kurze Querrille vor mit einem umgelegten Kranz, wie auf mehreren Beispielen im Lüneburger Silberschatz. Die Buckelung ist sehr reich, aber die Formen sind im einzelnen einfacher als bei Altdorfer.

Holbein. Die Buckelung tritt zurück gegen die vorher bestimmte Linie des Profils. Bildungen mannichfach, kein so fester Typus wie bei Altdorfer und Brosamer. Vorliebe für Kontrast zwischen leeren und belebten Flächen, während bei den übrigen deutschen Meistern leicht Ueberladung oder Ueberfüllung herrscht. Oft verschwindet die im Ganzen auch bei Holbein vorherrschende deutsche Grundform mit der Einschnürung des Körpers, und an ihre Stelle wird zwischen Deckel und Schaft eine streng klassizirende Gefässform eingefügt.

Solis vor 1550. Es kommen in der oben citirten Gruppe keine Formen der Körper vor, die an die mathematischen Konstruktionen des Serlio-Rivius erinnern. Die Buckelung tritt noch mehr zurück als bei Brosamer. Verkleidungen derselben in Köpfe, Blätter und namentlich Früchte sind häufig. Die Einschnürung wird in der Regel markiert, doch fehlen häufig oberhalb derselben die Buckel. Zuweilen wird mit dem Kontrast leerer Flächen gearbeitet doch nicht so kräftig wie bei Holbein. Maureske Friese werden um die glatten Flächen geführt, nur einmal erscheint (ziemlich unvermittelt) ein Rollwerkmotiv, Bergau B 36.

Anonymus von 1551. Der Körper ist überaus reich profiliert, er setzt sich nicht selten aus 10 Quergliedern zusammen gegen 1—6 bei Solis, 1—5 bei Brosamer und 1—3 bei Altdorfer. Das breiteste Band pflegt

der mittlere Cylinder zu sein, der fast nie fehlt und meist mit einer Bogenstellung umgeben ist. Bei den schmalen Dimensionen der übrigen Glieder kann sich eine kräftige Buckelung so wenig entwickeln, wie aus denselben Gründen am Deckel. Glatte Buckeln kommen fast nie vor, dagegen die mannichfachsten Verkleidungen. Bei der Vorliebe für Ueberladung mit Detail muss betont werden, dass glatte Querbänder als Kontrast regelmässig verwendet werden. Fast ohne Ausnahme erscheint die Maureske. — Die starke Querteilung wird von dem Anonymus ab die Regel. Gegen seine Urheber-schaft der Stiche des Solis spricht nichts so nachdrücklich wie des letzteren Vorliebe für einfachere Gliederung; selbst in seinen Arbeiten späterer Jahre geht er beim Körper selten über fünf Querteile hinaus.

### Schaft.

Altdorfer. Für die Bildung des Schaftes kennt dieser Meister drei Typen: den gotischen ohne Quergliederung, mit dem Laubwerk unter dem Ansatzprofil am Körper (auf die Kanne B oo mit keulenartigen Buckeln); den gotischen Nodus (B. oo); den Baluster der Renaissance (B. oo). Die beiden ersten Typen sind fast unveränderte Gotik. Häufig begnügt sich Altdorfer noch mit einem Quergliede, über drei geht er selten hinaus (vergl. die Schale B. 96). Vasenkörper kommen noch nicht vor. Der Schaft erscheint stets aus einem durchgehenden Stück, das durch Abschnürungen gekräftigt wird. Bügel kennt er noch nicht.

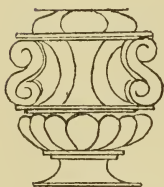


Fig. 53. Vasenmotiv mit Bügeln aus dem Schaft eines Pokals in Brosamers Kunstbuch.

Brosamer. Die Bildungen sind so mannichfaltig wie beim Körper. Feste Typen wie bei Altdorfer existieren nicht für ihn. Mit den Querteilungen treibt er es so stark, dass der Schaft die Einheit verliert, und nicht länger den Eindruck macht, es ginge eine feste Masse durch. Gotische Formen ohne Querteilung verwendet er nie. — Die erste Vase mit Bügeln am Schaft, Fig. 53.

Holbein bindet sich ebenso wenig an Typen. Er bringt gelegentlich noch (Baseler Skizzenbuch No. 104) die gotische Form mit senkrechten Riefeln an und übersetzt den fallenden Blattkelch unter dem Körper in Akanthus. Dann wieder verwendet er Vasen oder Baluster und bedient sich ein andermal grottesker Figuren.

Solis — vor 1550 — wechselt zwischen Vase mit Bügeln — nur einmal ohne Bügel, Bergau B. 40 — und Baluster, doch ist die

Vase häufiger. Einmal bringt er das gotische Motiv eines Vogels als Träger an, den eine Schlange umwunden hat. In den Typen wie in den Detailformen sehr konstant.

Der Anonymus bietet kein einziges Mal eine Vase mit Bügeln von dem Typus der bei Solis gebräuchlichen. Er hat überhaupt niemals eine ganz klare Vasenform im Schaft, dagegen vorzugsweise häufig den Nodus, der bei Solis vor 1550 nicht vorkommt. Wenn er einmal eine Vase einführt (Bergau A. 17), so lehnt er den Körper derselben doch an die Umrisse des Nodus. Bei den Schalen ist der reine Nodus die Regel.

### Fussplatte.

Altdorfer. Ziemlich konstant aus drei Teilen. Unten ein Simaprofil, darüber dann der ringartige Cylinder des gotischen Pokalfusses, dann ein Kreis radialer Buckeln, über die sich ein Blatt- oder Schuppenkranz legt, Fig. 54. Bei den Schäften ohne Querteilung fehlt natürlich der letztere. Er stellt die Fussplatte nie auf Granaten oder Schnecken.

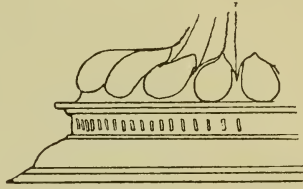


Fig. 54. Fussplatte bei Altdorfer B. 91.

Brosamer ist überaus mannichfaltig und selten glücklich. Er schadet sich durch die Querteilungen. Charakteristisch für ihn und ihm allein eigen sind die treppenartig übereinanderstehenden Profile wie auf Fig 55. — Er stellt die Platte auf Schnecken, Engelsköpfe, Thierköpfe, Spiralen.

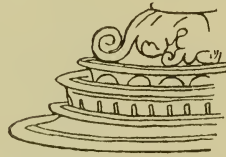


Fig. 55. Fussplatte mit Stufenprofil bei Brosamer.

Holbein gliedert die Fussplatte meist wenig und buckelt sie noch seltener. Meist hat er unten das erste Profil identisch mit Altdorfer. Ueber seine Gewohnheiten vergl. weiter unten den Abschnitt Holbein. — Er stellt die Fussplatte gern auf Masken oder dergl. statt der gotischen Granaten.

Solis setzt die Fussplatte mit demselben Profil auf wie Altdorfer. Auch den Ring darüber behält er durchgehends bei. Zuweilen fügt er an seiner Stelle eine Hohlkehle ein, darüber folgt meist eine radiale Buckelreihe, jedoch nie mit Blattüberfall. Einmal, Bergau B. 35, kommt er mit Profilen bis zur Mitte, ohne sie durch eine Buckelreihe zu unterbrechen.

Der Anonymus geht ganz verschieden vor. Ueber der schmalen Platte, die bei ihm wie bei Solis und den andern am Boden aufliegt, hat

er entweder einen flachen Wulst oder einen gotischen Ablauf. Darauf folgt fast regelmässig die entgegengesetzte Bewegung. Nur Bergau A. 9 und 18 schiebt er einen flachen Cylinder ein. Bei Schalen und Kannen ist der Fuss meist überaus einfach und gelegentlich ganz ohne Schmuck, Fig. 70. An keiner Stelle seiner Gefässe springt der gotische Charakter der Profile stärker in die Augen. Bei Solis findet sich selbst unter den Arbeiten seines letzten Jahrzehnts nicht leicht eine Fussplatte, die auch der Anonymus hätte entwerfen können.

### Uebersicht nach den Meistern.

Dürer. In dem Werke Dürers stehen alle Tendenzen der Zeit nebeneinander. Wo es ihm darauf ankommt, ein Gebrauchsgefäss

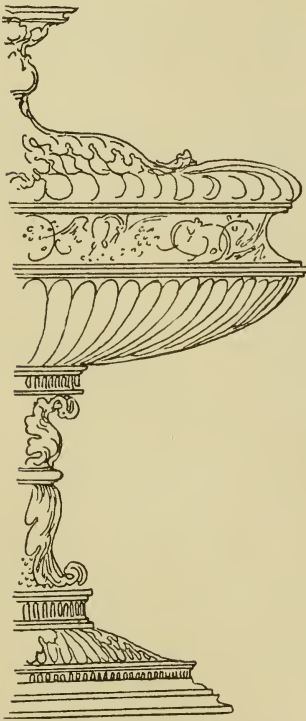


Fig. 56. Pokal von A. Dürer, Dresdener Skizzenbuch.

zu geben, wie bei dem Pokal in der Offenbarung B. 73, hält er sich an die Form des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts mit Buckeln und gedrehtem Schaft. Demselben Typus gehören die Blätter aus dem Dresdener Skizzenbuche an, auf denen er nahezu völlig unvermischt gotische Pokale entwirft. Der Pokal in der Hand des grossen Glücks B. 77 ist unbuckelt, weil von Birnenform. Den Schaft bilden verschlungene Zweige.

Eine andere Gruppe ergeben die Ziergefässe mit ihrer Anlehnung an italienische Formen. So die Kanne als Blumenvase auf dem Bildnis des Erasmus (B. 107), verschiedene Umrisse im Gebetbuch; aber fast nur von Schalen.

Das Dresdener Skizzenbuch enthält auch ein Blatt Versuche, die von den oben erwähnten in gotischem Stil weit abweichen. Am nächsten stehen diese, wie es scheint, rein theoretischen Versuche (Fig. 56) den Arbeiten des Altdorfer. Das Charakteristikum der Renaissance wird in der Häufung der

Profile an der Fussplatte gesucht. Dürer bringt schon fast das Kraftstück fertig, ohne Hülfe der Buckelung mit Profilen das Centrum zu



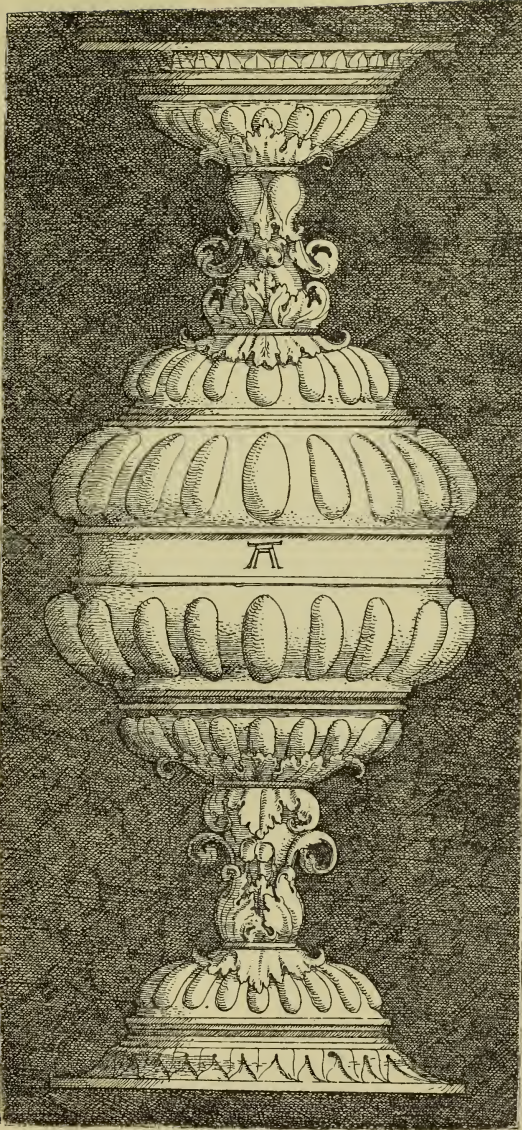


Fig. 57. Doppelpokal. A. Altdorfer B. 86.



erreichen. Der Schaft hält sich an das Vorbild des Balusters, den Dürer schon von seinem ersten Ausflug nach Venedig mitgebracht hatte (Vergl. unten die Leuchter in der Offenbarung). Zu einer Verschmelzung der neuen und alten Formen, wie sie Altdorfer in so glänzender Weise gelungen ist, kommt Dürer noch nicht.

Altdorfer. Leider lässt sich die Zeit, in welche Altdorfers Gefässe fallen, nicht auf die Spanne weniger Jahre bestimmen. Datiert ist keins. Von vornherein muss von der Hand gewiesen werden, dass sie in eine frühere Epoche seiner Thätigkeit fallen, die etwa um 1506, dem ersten Datum auf seinen Stichen, begonnen hat. Bis 1520 währte in Deutschland die Pause in Produktion des Ornamentstichs. Er wäre sonderbar, wenn die Folge von 22 grossen Blättern gerade in dieser Zeit den Anfang machen sollte, und dass sich an sie zunächst die ganz verschiedene Produktion der Kleinmeister geknüpft hätte. Ausserdem widerspricht die Technik einem so frühen Datum. Sämmtliche Blätter sind radiert, und das in einer Geschicklichkeit, die von einem Anfänger nicht vorausgesetzt werden darf. Auch sind die ersten datierten Radierungen Altdorfers von 1519, das Innere und die Vorhalle der Regensburger Synagoge, noch nicht so vollendet behandelt wie die Gefässe, die mithin schon aus äusseren Gründen nicht wohl vor 1520 fallen können.

Innere Gründe rücken das Datum noch weiter hinaus. Bei manchen Anklängen an Dürer zeigen die Formen doch in der Aneignung und consequenten Behandlung des Fremden einen so bedeutenden Fortschritt über ihn hinaus, dass man nicht wohl umhin kann, einen beträchtlichen Abstand anzunehmen, selbst wenn man Altdorfer nicht in Bezug auf Dürer als Nachzügler betrachten müsste. Auf der andern Seite stehen Altdorfers Formen denen des Brosamer, dessen Kunstbüchlein um die Mitte der dreissiger Jahre erschien, so nahe, dass hier ein geringerer Abstand wahrscheinlich wird. Die nächsten Jahre vor 1530 dürften deshalb wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit als Entstehungszeit angenommen werden. Uebrigens kommt ja auf den Zeitpunkt viel weniger an als auf den Platz in der Entwicklung, und hier kann kein Zweifel sein, dass Altdorfer zuerst für weitere Kreise die Uebergangsformen vermittelt hat.

Für die ornamentale Ausbuckelung der Gefässe bei Altdorfer ist der Vergleich mit Dürers Ehrenpforte lehrreich. Zahlreiche Einzelheiten, wie die Maiglocken mit ihren Blättern, die schmalen, langen, durch einen breiten Steg getrennten Buckeln bei Altdorfer, finden sich an Kapitellen und Vasen bereits bei Dürer.

Der Baseler Anonymus. Der Zeit nach fallen zwischen Altdorfer und Brosamer die drei Pokalentwürfe in Holzschnitt, welche Georg Hirth in seinem „Formenschatz der Renaissance No. 200, im Formenschatz 1880 No. 66, 1881 No. 115 aus dem Besitz des Baseler Museums veröffentlicht hat. In den Formen sind sie strenger als Brosamer. An Holbein ist bei der Härte der Profile und der Roheit der Details nicht zu denken. Die Arbeiten stehen ihm bei allgemeiner

Verwandtschaft in den weichen Profilen, in dem Gegensatz glatter und bewegter Flächen doch nicht näher als einzelne Blätter bei Brosamer und dem frühen Solis. Bei 1880, No. 66 und 1881, No. 115 fällt die Steifheit des Schaftes unangenehm auf, ähnlich ungelentk ist „Formenschatz“ No. 200 der Deckel. Interessant ist 1881 No. 115 die hohe knaufartige Bekrönung des Deckels, dessen Aufsatz wohl zum erstenmal so hochgeführt wird. Für die Benutzung der Bügel am Deckel giebt dies Blatt das erste feste Datum. Am Schaft kommen sie bei keinem der drei Blätter vor, doch erscheinen sie „Formenschatz der Renaissance“ No. 200 in der Anordnung eines Blumenkelches zwischen Schaft und Körper.

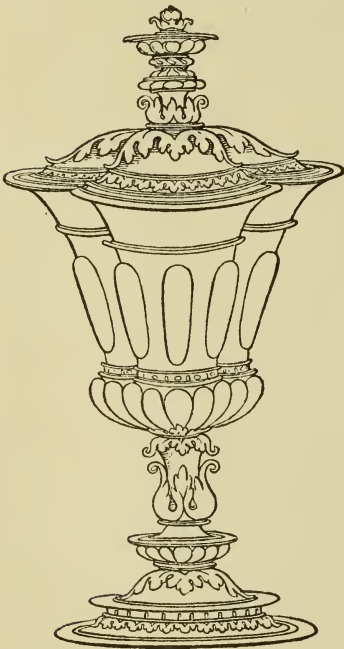


Fig. 58. Pokal aus Hans Brosamer's Kunstbuch.

mancherlei Entlehnungen. Eine grosse Schale auf hohem Fuss ist in der Behandlung des Körpers wie in der ganzen Anlage unmittelbar von Altdorfer übernommen. Die geflügelte Kugel als Bekrönung, die Engelsköpfe zwischen Akanthus im Nodus, die Art und Weise, wie der Akanthus angebracht wird, kehren bei Brosamer wieder. Er fügt selbständig die Einkleidung der Pilgerflasche hinzu und gibt in dem Pokal in Form einer Riesensbirne, die ein Bauer, am Stengel gefasst, auf den Schultern trägt, einmal

Brosamer. Dass Altdorfers Arbeiten von diesem in so vieler Beziehung selbständigen Künstler benutzt worden sind, beweisen man-

ein streng gotisches Motiv. Eine Figur an Stelle des Schaftes kommt noch einmal vor. Altdorfer vermeidet dies Motiv. Hie und da bringt Brosamer schon Spielereien an, die Altdorfer noch fern liegen, so die von Kindern getragene Uhr im Deckel eines Pokals, deren Anlage auffallend an Arbeiten von Holbein erinnert. Ueber das Datum der ersten Ausgabe des Kunstbuchs ist mit Sicherheit nichts bekannt. Es ist überaus selten und wird weder von Bartsch noch von Passavant erwähnt. Der Titel: „Ein new Kunstbüchlein / von mancherley schönen Trinkgeschiren / zu gut der yebenden jugend der Goldtschmidt / durch Hansen Brösamer / Maler zu Fuld / an tag gegeben“, hilft auch nicht weiter als zur Lokalisierung des Künstlers. Da einerseits Einflüsse von Altdorfer nachzuweisen, andererseits gewisse Eigentümlichkeiten des frühen Solis auf Brosamer zurückweisen, so darf spätestens die zweite Hälfte der dreissiger Jahre als Entstehungszeit angenommen werden.

Flötner. Die wenigen bekannten Pokale dieses Meisters, von denen mir überdies nur zwei unter sich ganz verschiedene zu genauerer Detaillierung vorliegen, gestatten nicht, diesen Künstler in die allgemeine Uebersicht einzureihen.

Die beiden Dresdener Pokale stammen offenbar aus verschiedener Zeit, es mögen vielleicht zehn Jahre zwischen ihrer Entstehung liegen. Der Nodus im Schaft und die Bügel am Deckel — nicht auch am Schaft — bilden ihre gemeinsamen Merkmale. Sonst gehen sie weit auseinander.

Der kleinere steht den Arbeiten Altdorfers nahe. Am Rand zwischen Deckel und Körper ist ein kräftiger Cylinder eingeschoben. Die Buckeln am eingeschnürten Körper sind in der oberen Reihe als Äpfel, in der untern als Muscheln verkleidet. Die Einschnürung wird nach dem älteren Typus nur als schmaler Ring markiert, der Aufsatz des Deckels noch wenig ausgebildet. Es fehlt das Simaprofil in Fuss und Deckel gänzlich. Am Körper beherrscht die Buckelung den Umriss.

Der grössere P. 33, Fig. 59, nähert sich den Arbeiten des Meisters von 1551 in manchen Stücken so sehr, dass er als direkter Vorläufer aufgefasst werden muss. Der auffälligste Zug von Verwandtschaft liegt in dem Schmuck der Buckeln mit Mauresken und den Muscheln, die unten frei heraus getrieben auf dem zweiten Profil der Fussplatte liegen.

Der Deckel besteht bis zur Mitte aus vier kräftigen Quergliedern — 8 beim Anonymus! — Aber es ist doch, wie bei der Fussplatte, mit

Profilen das Centrum erreicht. In Deckel und Fuss kein Simaprofil, am Körper klingt es an, tritt aber nicht klar heraus. Nicht weniger als vier Bügel in zwei Reihen beleben die Umrisse. Bei den oberen kommt zum erstenmal im Deutschen Ornamentstich die Verkleidung ihres unteren Endes in Thierfüsse vor.

Der Rand wird durch ein kräftiges Bundprofil gebildet. Am Körper mit einer Einschnürung von ungewöhnlicher Bildung fallen die kleinen, als Früchte gebildeten Buckeln auf, die knopfartig oben zwischen den grösseren sitzen. Es sind Rudimente.

Der alte Nodus tritt wohl an diesem Pokal zum letztenmal in klarer Ausbildung auf. Der Meister der Kraterographie hat ihn zwar auch noch, aber er bildet ihn schwächer und schliesst ihn oben und unten durch annähernd gleich starke Gliederungen ein, die seine Wirkung beeinträchtigen. In dem reichen Ausschmuck der Profile erkennt man bei Flötner's Pokal Fig. 59 den Meister der Kapitelle und Basen wieder (Vergl. weiter unten).

Burgkmair. Für die Geschichte der Silbergefässe in Augsburg sind namentlich im Weisskunig die Darstellungen von Gastmählern nicht ohne Werth. Es fehlt für den Pokal ein so fester Typus, wie er sich in Nürnberg entwickelte; Schalen, Becher, Kannen bleiben in der gotischen Tradition. In Bezug auf die Profile ist die Verwandtschaft mit der Formenwahl des jüngerer Holbein augenfällig.

Holbein. Bei keinem andern gleichzeitigen Meister kommen die Typen des fünfzehnten Jahrhunderts gelegentlich so rein zur Erscheinung, bei keinem ist zugleich eine so weitgehende Kenntnis italienischer Formen nachzuweisen; bei keinem spielt der Kontur eine so dominierende Rolle.

Von der übergrossen Verehrung aller Entwürfe Holbeins ist man zurückgekommen. Namentlich die Wiener Ausführungen nach den Hollar'schen Stichen haben eine gewisse Ernüchterung hervorgerufen. Dennoch bleiben seine Hauptarbeiten als das Eleganteste, Abgewogenste bestehen, was die ganze Zeit, nicht nur in Deutschland, hervorgebracht hat.

In der allgemeinen Entwicklung nehmen sie schon darum eine Stelle für sich ein, weil sie gleichzeitig nicht vervielfältigt worden. In der Schweiz und in England scheint jedoch ihr Vorbild bis zu einem gewissen Grade Schule gemacht zu haben, Für die erstere beweisen dies die anonymen Zeichnungen in Basel, für letzteres möchte man dasselbe aus erhaltenen Pokalen schliessen, wie sie Cribbs in seinen English Hall Marks S. 53 abbildet.

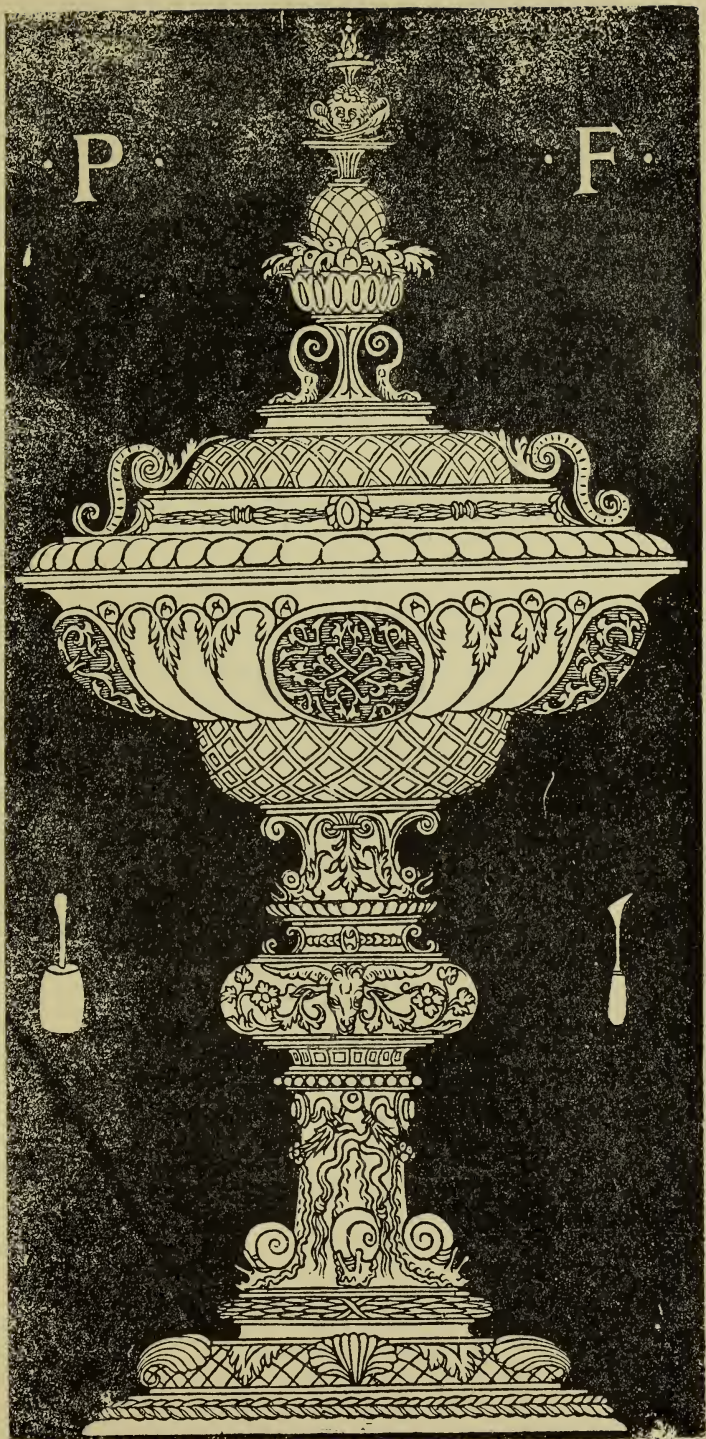


Fig. 59. Pokal. Peter Flötner, P. 33, um 1540.





Dem Typus des Deckelgefäßes bleibt Holbein als Deutscher treu. Aus den Formen des fünfzehnten Jahrhunderts übernimmt er unverändert die kleine Deckelkanne, P. 2634, 2635, die er mit Mauresken als einzigem Schmuck überzieht. Dass wir es hier nicht mit einer eigenen Erfindung des Künstlers zu thun haben, sondern mit einer direkten Anlehnung an ältere Vorbilder, beweisen erhaltene Kannen wie jene, die Becker und Hefner Kunstwerke etc. Bd. 3, Tafel 11 abbildet. Wenn man an diesem Beispiele einige Profile unterdrückte und die Formen nur ein wenig freier schwellen liesse, würde ein ganzer Holbein herauskommen. An gotischen Schmuckformen kommen bei Holbein noch der überfallende Blattkelch vor, beide Male in Akanthusformen übersetzt und über einem ganz gotisch angelegten Fuss.

Die gotische Buckelung verschmäht er jedoch in vielen Fällen gänzlich. Wo Buckeln vorkommen, werden sie nur als Gegensatz zu der blanken Fläche ausgebildet. Er liebt es auch nicht, die Buckeln zu verkleiden; bedeckt sie auch nicht mit Mauresken, wie Flötner (Fig. 59) und später der Anonymus von 1551. Keiner lässt so viel glatte Fläche stehen wie Holbein, doch legt er gern ein Maureskengewebe darüber.

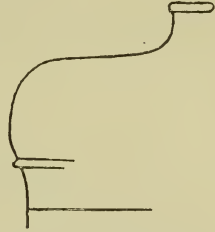


Fig. 60. Deckelprofil eines gotischen Pokals. Bei Becker und Hefner. Alteneck, Bd. 2, Tafel 65.

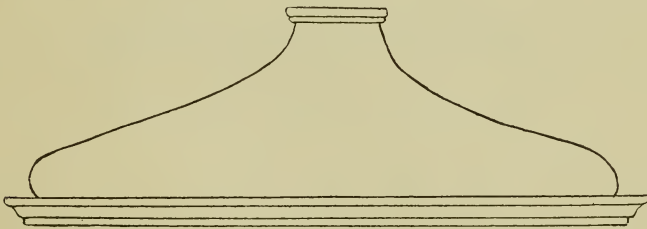


Fig. 61. Gotisirendes Deckelprofil. Holbein P. 2631.

Bei der Umkleidung des festen Körpers mit Schmuckformen hält sich Holbein an die Renaissanceformen. Zuweilen fügt er auch ein Renaissancegefäß in den Aufbau eines deutschen Typus. So bei der Kanne Hollar P. 2637, wo ein zierlicher Becher ganz un-deutscher Form mit Deckel, Tülle und hohem Fuss zu einem Gussgefäß umgebaut ist.

Ganz eigenartig sind Holbeins Profile. Sie haben etwas überaus

Elegantes aber auch Schematisches und lassen sich nicht ohne Weiteres aus den Formen der Antike oder der Renaissance ableiten. Dagegen kommt das eine der beiden Schemata schon im fünfzehnten Jahrhundert bei uns vor, Becher bei Becker und Hefner, Kunstwerke etc. Bd. 2, Tafel 65. Einen Umriss des Deckels gibt Fig. 60. Das zweite Schema existiert schon bei Altdorfer und bei Brosamer (Fig. 62). Um die folgende Auseinandersetzung rascher zur Anschauung zu bringen, dürfte es sich empfehlen, mit dem Bleistift die besprochenen Schemata nachzuzeichnen.

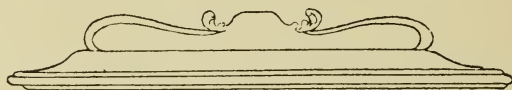


Fig. 62. Deckelprofil. Holbein P. 2632.

Die Deckelbildung gibt wie immer den Ausschlag. Das bestimmende Profil ist immer die Linie der Sima [Karniessprofil]. Zwei Fälle sind möglich: Holbein beginnt vom Rande aus entweder mit der Kurve nach aussen, die sich oben einzieht (Fig. 61), oder mit der Kurve nach innen (Fig. 62). Dann buckelt sie sich im selbstverständlichen Gegensatz oben aus.

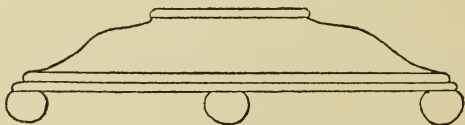


Fig. 63. Profil der Fussplatte. Holbein P. 2630.

Im ersteren Falle ergibt ein Versuch zur Evidenz die Unmöglichkeit, vor der abschliessenden Bekrönung die einfache Linie des Profils abzubrechen Fig. 61. Es ist genau die Führung wie bei dem gotischen Deckel Fig. 60, nur dass in der Ausführung bei diesem zur Belebung der glatten Fläche das Motiv gewundener Streifen benutzt wird, das die Renaissance verschmäht. Holbein begnügt sich mit einem gravierten Flächenmuster P. 2631.

Wird aber umgekehrt mit der Konkaven angesetzt, so ist es, ohne ins Schwächliche zu geraten, nicht möglich, mit der einen Linie bis zur Mitte zu kommen. Fig. 62. Holbein geht bei diesem Schema stets auf weitere fast regelmässig nur zweiteilige Gliederung.

Die obere Hälfte pflegt sich dann entgegengesetzt der untern zu bewegen.

Die Fussplatte folgt Schritt für Schritt der Entwicklung des Deckels. Im Schaft ist Holbein sehr mannichfaltig, führt jedoch keine ausgesprochene Vase ein und vermeidet an dieser Stelle die Bügel, die er dagegen am Deckel anbringt.

In Bezug auf die Konsequenz der Anwendung von Simaprofilen steht Holbein als andres Extrem dem Anonymus von 1551 gegenüber. Wie bei diesem die vorherrschenden Wulste und Hohlkehlen eine überaus reiche Gliederung, so bedingt die Sima bei Holbein das Vorherrschen grosser schlichter Formen.

Solis und der Anonymus von 1551.

Den Abschluss unserer Periode bildet eine Gruppe nahe verwandter Gefässe, die ihrer grossen Aehnlichkeit wegen Bergau in seinem „Wenzel Jamitzer“ einem einzigen Urheber zugeschrieben hat. Wenn eine solche immerhin nur oberflächliche Verwandtschaft genügenden Grund für eine Zuschreibung bieten könnte, so müssten demselben Wenzel Jamitzer auch die meisten übrigen Arbeiten des Virgil Solis, das ganze Werk des Matthias Zündt und wenigstens die in die fünfziger Jahre fallenden Arbeiten des Erasmus Kamyn gehören, er würde mithin die gesammte Produktion seiner Zeit aufsaugen. Bei näherer Prüfung des Detail stellt sich jedoch unwiderleglich heraus, dass wir es in dem von Bergau zusammengestellten Werk des berühmten Goldschmiedes, das freilich nur seine Gefässe umfasst, mit zwei verwandten, aber bestimmt unterscheidbaren Individualitäten zu thun haben, und dass der Anonymus von 1551 keineswegs mit Sicherheit dem Jamitzer zu identifizieren ist. Für unsere Betrachtung steht übrigens der Streit um die Benennung erst in zweiter Linie. Wir haben es zu allernächst mit der Ausbildung der Formen zu thun.

Von einem nur mit einem einzigen Blatte vertretenen, übrigens ganz irrelevanten Monogrammisten (bei Nagler III. No. 1039 werden von ihm 15 Blätter aufgezählt) abgesehen handelt es sich für die Gruppe um drei Provenienzen: das Werk des Solis mit seinen durchweg bezeichneten Blättern; das Kunstbuch des nach wie vor rätselhaften Meisters von 1551 und die Gefässe aus der „Perspektive“ und dem Vitruv des Rivius, 1547 in Nürnberg erschienen. Die beiden ersteren in Kupferstich, letztere in Holzschnitt. Da Bergau in der Lage war, fast sämtliche bekannten Blätter der Gruppe zu reproduzieren, und in öffentlichen Sammlungen nirgend auch nur annähernd das

Material in gleichem Umfange beisammen ist, so dürfte es sich empfehlen, für die Belege die Nummern seiner Publikation (Wenzel Jamitzer, Berlin 1879, P. Bette) anzuführen. Für die Beurteilung der technischen Unterschiede reicht der Lichtdruck freilich nicht aus. Noch dazu sind die Vorlagen bald vergrößert, bald verkleinert, und das nicht selten beträchtlich.

Die einzigen Daten für die ganze Gruppe bilden die Jahre 1547 für die Gefässe bei Rivius und 1551 für die des Anonymus. Solis fügt nirgend eine Jahreszahl hinzu. Wir haben mithin von den Holzschnitten bei Rivius auszugehen.

Er gibt keine Gebrauchsgefässe, weder Deckelpokal noch Becher, sondern ideale Konstruktionen von Vasen, deren Profile sich, wie Bergau nachweist, an Entwürfe des Serlio in seiner *Architettura*, Venedig 1544, anlehnen. Serlio selber beruft sich auf Studien von Dürer, über die nichts zu erfahren war. Der durchgehende Typus bei den Konstruktionen ist eine schlanke Eiform. Doch sind bei Rivius alle Schmuckformen selbständig von dem Zeichner, den der Verfasser einen verständigen Goldschmied nennt, hinzugefügt. Sie bestehen in angesetzten Masken, lose um die meist eiförmigen Körper gelegten Blattgehängen an deren Befestigungsstellen an langer Schleife Schilde gehängt sind, und einmal, Bergau C 7, aus einer leichten Umhüllung von Rollwerk mit mauresken Endungen. Das Laubwerk der Ranken an C 3, 6 und 7 erinnert an den Typus des Flötnerschen.

Hätte nun der Anonymus von 1551 die charakteristischen und von Allem in Deutschland dagewesenen gänzlich abweichenden Gefässkonstruktionen des Serlio bearbeitet, und den Dekor dazu erfunden, so müsste es sonderbar zugehen, wenn sich Formen und Schmuck nicht auch an den wenige Jahre später als Buch veröffentlichten und schwerlich in einem Jahre entstandenen Gefässen fänden. Aber wir suchen bei dem Anonymus von 1551 nach identischen Formen vergebens. Keins seiner Gefässe zeigt die Eiform. Auf keinem der über 30 bekannten Entwürfe kommt der Typus des Laubes vor. Seine Gehänge setzen sich nirgend aus den dünnen spitzen Blättern zusammen, seine flatternden Bänder fliegen stets streng symmetrisch; er bringt nirgend so lose angehängte Motive und nirgend umschliesst das Rollwerk bei ihm den Körper des Gefässes in Gestalt einer durchbrochenen Hülle wie bei Rivius Bergau C 7. Von unzähligen Motiven, die sich bei dem Anonymus 1551 auf jedem Blatt wiederholen, zeigen die Gefässe bei Rivius keine Spur.



Fig. 64. Pokal. Meister von 1551. Bergau A 19.



Dagegen findet sich überall eine frappante Aehnlichkeit zwischen Form und Dekor der Gefässe des Solis und denen im Rivius. Das Laubwerk ist absolut identisch: man vergleiche Bergau C 7 und B 48, 51, 52. Die Behandlung der Rollwerkhülle ist vollkommen dieselbe auf C 7 und B 16. Die Gehänge werden in gleicher Weise aus einzelnen spitzen Blättern mager zusammengefügt: C 4, 5 und B 43, 50. Schliesslich stimmt die Bildung der dünnen weitläufig beblätterten Ranken überein und, was noch wichtiger ist, Solis und nicht der Anonymus verwendet die eiförmigen Gefässkörper Serlios: B 16, 48 a. a. O. Er ist sogar der Erste, welcher den Körper des Deckelpokals eiförmig und ohne Einschnürung bildet und schafft damit einen neuen Typus, der noch lange vorhält. Sogar die flachen Platten der Füsse auf C 8 wiederholt Solis mehrfach (B. 16, 19, 21 a. a. O. Fig. 65, während sie bei dem Anonymus nicht zu finden sind. Wenn die Uebereinstimmung aller Detailformen, der Duktus, die gleiche Vorliebe für grosse leere Flächen eine Identität begründen können, so darf man ohne Zögern die Gefässe bei Rivius dem Solis zuschreiben.

Für die Entwicklung des Solis wird diese Erkenntnis von grösster Wichtigkeit, denn sie lehrt uns seine vielen abweichenden Formen verstehen, liefert uns ein Mittel, in die grosse Masse seiner Gefässe Ordnung zu bringen. Bei einem Künstler, dessen Thätigkeit sich von 1540 bis 1562, also über die zwanzig bewegtesten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts erstreckt, um deren Mitte ein wahrer Urwald neuer Formen aufspriest, lässt sich von vornherein annehmen, dass innerhalb seiner Produktion die Entwicklung aus dem Sachbefund allein nachweisbar. Es wäre eine unbegreifliche Erscheinung, wenn das um 1545 Entstandene sich nicht scharf von dem zehn Jahre späteren abheben sollte.

In der That lässt sich ohne Schwierigkeit im Werke des Solis eine Gruppe von Gefässen ausscheiden, die, im Aufbau, in den Profilen und im Dekor einander nahe verwandt, sich den Typen der dreissiger Jahre in demselben Masse nähern, wie sie von denen der Konstruktionen im Rivius, des Meisters von 1551 und den späteren des eigenen Urhebers fern stehen, Fig. 66. Auch Reynard, nach seinem bekannten Katalog der feinsinnigste französische Kenner des Orna-

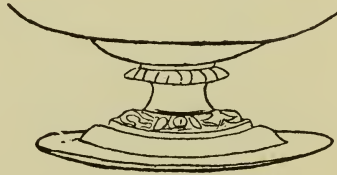


Fig. 65. Fuss mit flacher Platte.  
Virgil Solis. Bergau B.

ments, hat in seinem Reproduktionswerk *Les Ornaments des anciens maîtres* die betreffenden Blätter auf einer Tafel vereinigt, und bei Bergau finden sie sich hinter einander von B. 28 bis 40. Doch legt das gleiche geringe Format diese Zusammenstellung so nahe, dass die Anordnung Reynards und Bergaus für deren Erkenntnis der inneren Zusammengehörigkeit keinen Beweis gibt.

Im Aufbau dominiert das Profil der Sima. Die Fussplatten haben über der untersten Leiste das Profil der Sima und darüber mit wenigen Ausnahmen den Cylinder, der bei Bergau B 34, 35, 38 noch nach gotischer Weise kannelliert ist. Den Nodus bildet eine Vase mit eiförmigem Körper, auf dessen abgeplatteter Breitseite ein von zwei Konkaven profilierter Hals ansetzt. An diesem sind durchweg Bügel angebracht. Einigemal in der später seltenen C-Form (die der Anonymus nicht verwendet), sonst in S-Form oder einer Verkleidung derselben als Delphin. Noch weiss Solis nicht sicher, wie er den Bügel behandeln soll, denn statt der späterhin die Regel bildenden zwei gibt er ihrer vier in der Zeichnung an.

Die Profile von Deckel und Körper stossen in tangierenden Kurven aneinander.

Infolge dessen ist der Deckel nur flach gewölbt und meistens eingedrückt. Sein Abschluss ist noch ungeschickt. Meist ein kleiner Fuss, ein Baluster, einmal eine Vase; an Figuren kommen zwei Kinder und ein Vogel vor. Es fehlt die gedrehte Bekrönung, der Blumenstrauß. Solis steht hier noch hinter dem reicher variirenden Brosamer zurück.

An sämtlichen dieser Gefässe kommt kein Rollwerk mit mauresker Endung vor, und nur an einem überhaupt, B. 36, ausgebildetes Rollwerk. Auch die Maureske tritt nur an drei Beispielen, und zwar in strenger Form als Fries, auf, Bergau B 34, 37, 38.

Alle diese Merkmale, sowie die auffallende Verwandtschaft der Schmuckformen mit denen der Kleinmeister (Bergau B. 30, 33 und namentlich 40) weisen dieser Gruppe eine Stellung vor den Zeichnungen für Rivius an. Auch die stecherische Behandlung schliesst sich an die sorgfältig detaillierende Weise der Kleinmeister. Flötner's Pokale in Holzschnitt gaben für diese ersten Arbeiten des Solis weder den Formen noch der Darstellung nach das Vorbild. So liebevoll hat Solis später nie wieder gearbeitet. Als Datum für diese Gruppe — ob es sich um eine der Folgen handelt, deren Nagler fünf unterscheiden will, wage ich nicht zu entscheiden — möchte ich den Zeitraum von 1543—46 annehmen, eher früher als später, da das Rollwerk noch so gut wie



gänzlich fehlt. Mit dem Anonymus haben diese Pokale noch gar nichts gemein, und von der späteren Entwicklung des Solis trennt sie die grundverschiedene Dekoration der Gefässe für Rivius. Unter all den späteren Arbeiten desselben Künstlers kann sich keine an Reiz der Darstellung mit diesen frühen Blättern messen.

Die späteren Arbeiten des Solis gehören gleich denen des Meisters von 1551 der folgenden Periode an. Sie schliessen sich jedoch keineswegs ohne Uebergang gegen die erste Gruppe ab. Bergau B. 13, 25, 31, 42 haben die Uebergangselemente in sich.

Auf die wichtigen Veränderungen der Profile ist bereits in der Uebersicht hingewiesen. Hier sei noch erwähnt, dass Solis die flachen Fussplatten vorzugsweise bei den Kannen und Gussgefässen von italienischem Typus anwendet (Bergau B. 45—56).

Von dem Meister von 1551 unter scheiden ihn auch in den späteren Arbeiten eine Reihe auffallender Differenzen. Unter den Entwürfen des Meisters von 1551 sind keine Vasen (bei Solis Bergau B 16, 17 etc.), keine flachen Gussgefässe (Bergau B 51—54); keine Humpen (Bergau B 61, der erste überhaupt, den ich nachweisen kann). Solis hingegen bringt die bei dem Anonymus so zahlreichen eigentlich un-deutschen Schalen — ob zum Trinken bestimmt, bleibt bei denen, die nicht Doppelschalen sind, dahin gestellt — nur ganz ausnahmsweise. (Bergau B 60). Die mannichfach geschlitzten und zerschnittenen Ausgüsse der Prunkkannen, in denen Solis exzelliert Fig. 67—68, kommen beim Anonymus nicht einmal andeutungsweise vor. Er verwendet als Ausguss nur eine Bildung, Bergau A 27, 29. Fig. 69.

Was Einzelformen anlangt, so fehlen bei Solis auf den Deckeln die langgezogenen gedrehten Knäufe, die der Anonymus liebt,

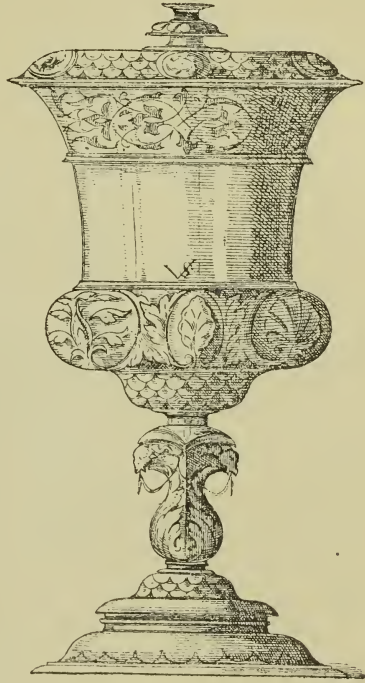


Fig. 66. Pokal um 1545. Virgil Solis.  
Bergau B 37.

Bergau A 17. 18 Die Bogenstellungen, die der Anonymus auf der Einschnürung so gern anbringt (Bergau A. 18. 19. 20. 21) verwendet Solis nur selten. Der Anonymus hat eine besondere Vorliebe für Trophäen, die dem Solis abgeht, und bringt Helme und Wappen

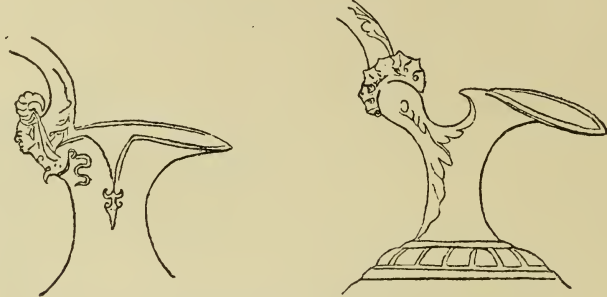


Fig. 67—68. Kannenausgüsse bei Virgil Solis. Bergau B 46, 48

von strenger altertümlicher Form an, wie sie Solis nicht kennt (Bergau A. 28. 30 a. a. O.) Dagegen hat Solis freihängende Perlen

— schon vor ihm bei Holbein, Pokal der Jane Seymour — als Schmuck in den Ornamentstich eingeführt (Bergau B 16 a. a. O.), die beim Anonymus nicht vorkommen. Dann finden sich bei Solis allein ineinandergeschobene Buckeln gotischer Bildung (Bergau B. 3. 12. 60.). Solis allein bildet seine Deckelbegrünungen als Leuchter mit Dorn.

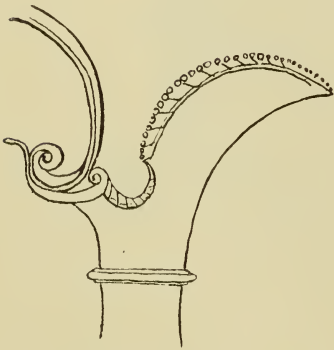


Fig. 69. Ausguss der Kanne Bergau A. 27 des Meisters von 1551.

Eigentliche Leuchter — 2 mit Lichttülle beim Anonymus — entwirft er nicht. Nur Solis teilt seine Pokale bei einheitlicher Komposition in eine grössere Anzahl Einzelgeräte. Einmal, Bergau B. 6 von oben nach unten in: Schmeck (kleiner Strauss in Vase). Schale, (Trink-) Geschirr, Salzfass, Uehrlein (Uhr im Becher auch schon bei Brosamer, aber im Deckel).

Am schroffsten unterscheiden sie sich in der Verwendung der Naturformen, deren Wahl bei beiden dieselbe. Während der Meister von 1551 alles, was er anbringt, symmetrisch verteilt, und, wie

schon bei dem flatternden Band bemerkt, sogar in den zufälligsten Bewegungen die beiden Seiten einander entsprechen lässt (Bergau A. 9 das schlagendste Beispiel. Hier schlängeln sich jederseits neben dem mittleren Schilde je eine Eidechse und eine Schlange, welche genau dieselben Windungen machen, wie ihre Seitenstücke), kümmert sich Solis nicht im entferntesten um eine ähnliche Symmetrie. Man vergleiche die beiden Eidechsen auf Bergau B. 46, die Schmetterlinge, Fische, Schlangen, die losen Zweige bunt durcheinander auf B. 14. 18 und namentlich auf No. 17. Mit dieser Art von Naturalismus, der sich mit den Thierbüchern des Solis berührt, müssen die vielfach bei ihm nach der Weise des fünfzehnten Jahrhunderts als Baumstämme gebildeten Schäfte der Pokale zusammengestellt werden, die sich beim Anonymus von 1551 nicht finden. Charakteristisch ist vor allen Bergau B 18. Zwei Stämme winden sich durcheinander, Vögel und Affen beleben sie. In dieselbe Kategorie des Naturalismus gehören die aus Draht und Blech gebildeten Sträusse als Deckel-Bekrönung, auf die Solis Gewicht legt (Bergau B. 6. 23). Wo sie vorher oder beim Anonymus vorkommen, sind sie ganz winzig und auf Herstellung durch Gussverfahren berechnet (Bergau A 12. 16. 21). Auch Figuren an Stelle des Schaftes gehören Solis allein (Bergau B 7. 8), ebenso Figuren auf der Fussplatte sitzend Bergau B 12.

Zwar erschöpfen alle die hier aufgeführten Differenzen noch nicht die Eigentümlichkeiten der beiden Meister, doch dürften sie genügen, um die Unabhängigkeit des Solis vom Anonymus darzutun. Auf das Argument der überhaupt nicht oder sehr umständlich in Worte zu fassenden Disposition der Verhältnisse, die ein Blatt des Solis auf weite Entfernung von einem des Anonymus unterscheiden lassen, ist dabei noch gar nicht einmal Gewicht gelegt.

Dagegen ist scharf zu betonen, dass wir bei Solis eine Entwicklung verfolgen können.

Aus dem übrigen Werk des Meisters geht weiterhin zur Genüge hervor, dass er kein unselbständiger Nachstecher ist, der nur nach den Entwürfen Anderer gearbeitet hat, wie Bergau meint. Auch würde die bekannte Unterschrift Balthasar Jenichens zu dem Bildnis des Solis sich durchaus nicht auf einen Nachahmer und Kopisten beziehen lassen. Doch gehört die nähere Untersuchung seines Stiles nicht in den Rahmen dieser Arbeit, die nur bei den Gefässen das Gebiet der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts betritt. Eine spätere Untersuchung, für die das Material bereits gesammelt ist, wird im Zusammenhange die Wandlungen der nächsten in sich abge-

schlossenen Periode des deutschen Ornaments behandeln, welche die um 1550 eingeführten und zum Teil bereits verarbeiteten Formen des Gefässes der Maureske und des Rollwerks weiter bildet bis zum Eintritt des Rollwerks von Knorpelcharakter am Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts.

Den Abschluss für unsere Periode bilden am füglichsten das Werk des Anonymus von 1551 und die frühen Arbeiten des V. Solis.

Meister von 1551. Im Werk dieses Meisters haben die verschiedenen Gefässtypen eine so konstante Bildung, dass es sich empfiehlt, sie nach den Kategorien zu betrachten.

Der Titel liefert das erste mir bekannte deutsche Beispiel einer Umrahmung, in der sich Rollwerk und Grottesken verschmelzen, ohne dass für die Konstruktion irgend ein architektonisches Motiv zur Hilfe genommen wäre. Er muthet in seinem Reichtum an Göttern, Grottesken, Figuren, Masken, Thieren, Pflanzen, Fruchtgehängen, Trophäen aller Art, hangenden Tüchern, Baldachinen, rauchenden Schalen an wie ein glänzendes Vorspiel der „künstlichen und poetischen Bildwerk“, mit denen der Erfinder seine Entwürfe nach seiner Bemerkung auf dem Titel geschmückt hat.

Fast ein Drittel der Gefässe gehört einem Typus an, von dem bei keinem der übrigen deutschen Stecher auch nur eine Spur zu finden ist. Es sind die Doppelschalen (Bergau A 2—12) Fig. 70. Aus zwei gleich grossen Gefässen ist nur eine zusammengefügt, Bergau A 12, bei den übrigen bleibt der obere Teil erheblich, zuweilen fast deckelartig hinter dem unteren zurück. Der Rand, an welchem die Körper zusammenstossen, bleibt in der Regel glatt (Fig. 00). Nur bei zweien, A 3 und A 10, steht der Rand der oberen Schale nach Art des Pokaldeckels über (Fig. 00), doch ist wohl zu beachten, dass in diesem Falle auch der Körper des unteren Gefässes tief und eingeschnürt gebildet ist wie der des Pokals. Von feiner Empfindung zeugen die Wulstprofile an dem Rande der Doppelschale A. 11, wo bei der Schwere und Massigkeit der Last ein unprofiliertes Blechrand nicht an seinem Platze gewesen wäre. Der kurze Fuss fällt durch gleichmässige Bildung auf. Ueber der Platte mit wenigen sanft ansteigenden Profilen findet sich stets ein Knauf, nur der lange Schaft bei A 11 ist vasenartig gegliedert. Bügel finden sich an dem Knauf natürlich nicht, nur zweimal A 2 und A 9, zwischen Knauf und Fussplatte. Einmal, A 5, sind sie auch im Profil des Körpers angebracht. Die Umriss des Körpers sind meist einfach, der Schmuck ist reich ohne Ueberladung.

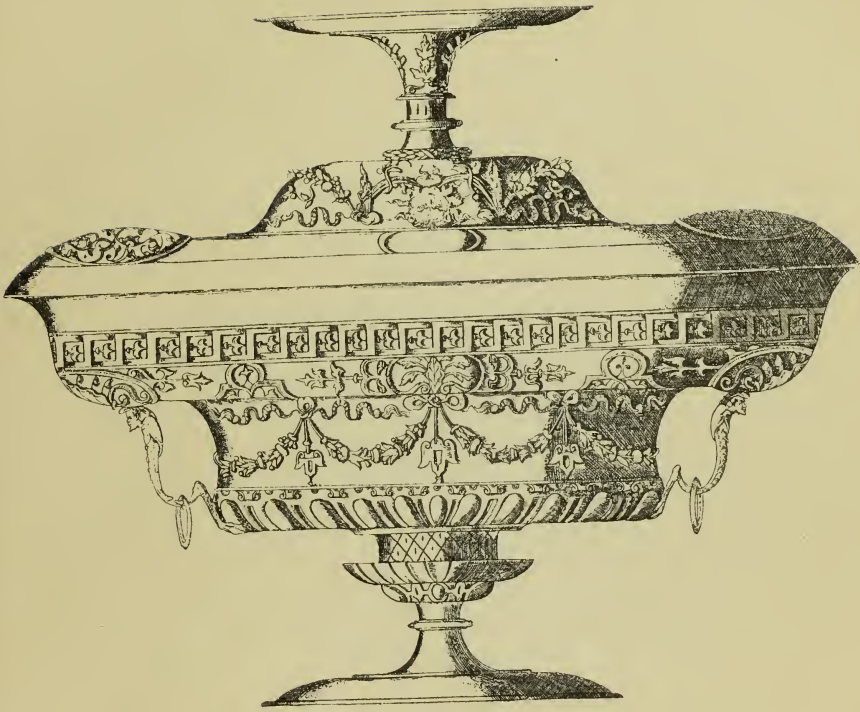


Fig. 70. Doppelschale. Meister von 1551. Bergau A 5.



Mit den Doppelschalen nahe verwandt sind die beiden flachen deckellosen Schalen A 24 und 25. Sie stehen auf noch kürzeren Füßen und infolgedessen auf noch einfacher profilierten, flacheren Fussplatten. Der Nodus ist bei A. 24 ganz klein und bei A 25 durch das gotische Bundprofil ersetzt. Sie werden kaum als Trinkgefäße gedacht sein. Fruchtschalen kommen ja schon früher vor.

Für den Typus der Pokale sind A 16—22 ausschlaggebend. Dies sind die Vorbilder, auf denen die spätere Entwicklung des Jahrhunderts basirt.

In den Profilen fehlt das der Sima ganz, bei den wenigen Ausnahmen — Beispiele Bergau A. 16 (mit ganz gotischer Anlage) und Bergau A. 20 — wird sie durch die Buckelung bedingt. Dabei bringt es ein Pokal wie A. 18 auf 60—70 Querglieder übereinander!

Der Aufsatz des Deckels wird dünn wie ein Stab in die Höhe geführt; derselbe ist A. 17 in den einfachsten Formen der Drechslerei gehalten und erinnert an Elfenbeinarbeiten. Aehnlich A. 18 und A. 20. Nur einmal kommt eine Figur vor, A. 19, aber sie ist von so winzigen Dimensionen, dass sie leicht übersehen werden kann. Die Vasen als Abschluss auf A. 16 und A. 21 sammt dem kleinen Blumenstrauss sind für Guss berechnet, häufig sind an den Aufsatz Bügel gelehnt. — Die Deckelplatte bleibt dagegen mit richtigem Gefühl je flacher gehalten, desto dünner der Aufsatz emporsteigt, A 17, A 22.

An keinem der Körper fehlt die starke mittlere Einschnürung. Die Mehrzahl — zwei Ausnahmen A 17 und A 16 — führt an dieser Stelle einen Cylinder ein und umgibt ihn mit einer Bogenstellung, deren Interkolumnien durch Figuren oder Trophäen gefüllt werden. Bei Solis ist der Cylinder überaus selten, und nur einmal trägt er eine Säulenstellung, aber mehr als Ornament von geringen Dimensionen, Bergau B 31.

Den Schäften fehlt sonderbarerweise bis auf ein Beispiel an A 18 stets der Bügel, der an den Deckeln hie und da Verwendung findet.

Dafür springen aus dem Ornament, das die Profile verkleidet, Köpfe, Muscheln, Früchte oder Voluten weit heraus. Vasenkörper pflegen das Hauptmotiv der Gliederung abzugeben, doch nicht so ausschliesslich wie bei Solis. Dreimal kommt das Motiv von A 18 vor, eine mit Früchten und Blättern gefüllte Vase, in die der Schaft hineingesteckt ist, als könnte er herausgezogen werden. Daneben halten sich einfache Wülste. — Entsprechend dem Deckel ist die Fussplatte durchweg flach.

Bei den Kannen und Pilgerflaschen pflegt die Bildung des Fusses

so einfach zu sein wie bei den Schalen (Fig. 71), während die Leuchter sich mehr den Füßen der Pokale anschliessen, aber sich derber aufbauen.

Wenn auch die Frage des Zusammenhanges mit Wenzel Jamnitzer an dieser Stelle unerörtert bleiben muss, möchte ich doch auf eine Folge von Ornamentstichen im Kupferstichkabinet zu Berlin hinweisen, die den Arbeiten des Meisters von 1551 so nahe stehen, dass sie vielleicht auf seine Entwicklung neues Licht werfen. Es sind vier Hochfüllungen, beschrieben bei Bartsch X, p. 160 No. 37 und Passavant IV. p. 291 No. 259—261. Wir haben in ihnen ohne Zweifel einen der frühesten Versuche vor uns, ausschliesslich Rollwerk als Gerüst für die Grotteske zu verwenden. Noch ist es ungeschickt ent-

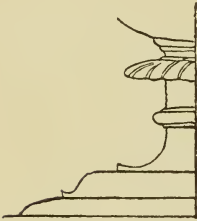


Fig. 71. Fussprofil der Kanne Bergau A 27 des Meisters von 1551.

wickelt, die Windungen sind ohne Energie und wenig übersichtlich, auch fehlt noch das rechte Gleichgewicht der Bestandtheile, indem das Rollwerk nicht, wie später, gleichmässig die Fläche überzieht, in welcher die Grottesken vertheilt sind, sondern als ein gleichwerthiges Element hie und da eine Masse für sich bildet. Insofern steht es unter dem gleichmässig disponirten Gerüst des Titels der Kraterographie. Aber die Gesamtwirkung steht dem wichtigen Blatte sehr nahe, und auch die Einzelheiten haben viel Verwandtes, so die Behandlung der Falten, die grottesken Fratzen mit ihren schreienden Gesichtern, nur dass Alles um einen Grad roher herauskommt. Spuren der Maureske kommen in diesem Rollwerk nicht vor.

Virgil Solis. Er ist der fruchtbarste und vielgestaltigste aller deutschen Ornamentiker des sechzehnten Jahrhunderts. Es gibt kein Element, das er nicht aufgenommen und verarbeitet hatte. In der engen Welt der Kleinmeister ist er so heimisch wie in den phantastischen Formen des Orients, das Rollwerk beherrscht er so gut wie die Grotteske, der Naturalismus nach Naturstudien findet in ihm einen seiner ersten Vertreter, und das Alles weiss er in Füllung und Fries, in Schmuck und Gefäss auf das mannichfaltigste zu verschmelzen. Seine Zeitgenossen wussten auch ganz wohl, was sie an ihm hatten. Man braucht nur die Verse zu überdenken, welche Balthasar Jenichen, sein Schüler, 1562 unter sein Bildnis setzte. Schon Bartsch, der sie in der biographischen Notiz zu Solis anführt, findet in diesen Versen die Bestätigung eines Schlusses aus



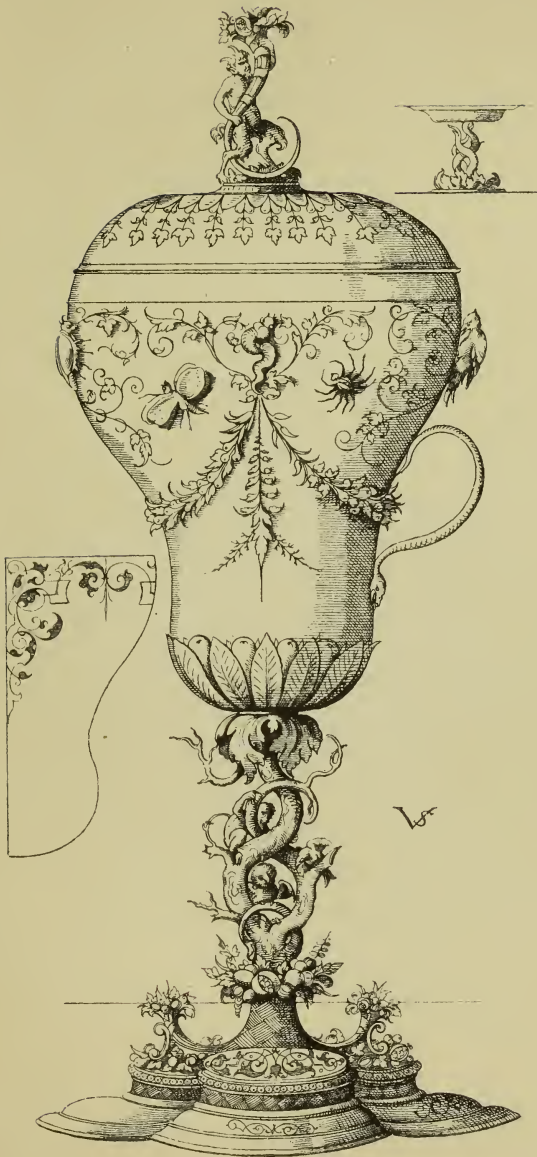


Fig. 72. Pokal. Virgils Solis. Bergau B 18.



dem ungleichwertigen Werk des Meisters, dass Solis eine grosse Werkstatt geleitet hätte ungefähr wie Ducerceau. Auf den Lehrer Solis, dem viele Künstler ihre Ausbildung danken, gehen jedenfalls die Verse: Mit meiner Hand ich herfürbracht, dass mancher Künstler ward gemacht, die Künstler mich Vater hiessen. Ohne die Mitwirkung zahlreicher Gesellen lässt sich weder die erstaunliche Fülle der Blätter erklären, die das bekannte Zeichen des Solis tragen, noch ihre auffallende Ungleichheit. Neben den zartesten Friesen, die den sorgsamsten Arbeiten der Kleinmeister nahe kommen, stehen unbeholfene nachlässige, die man für Schülerversuche nehmen könnte. Doch fallen nicht etwa die schwächeren Leistungen in seine Lehrjahre, im Gegenteil, die frühesten Folgen, wie jene zierlichen Pokale (S. 93), bilden den gediegensten, frischesten Teil seines Werkes, und man darf im allgemeinen ein Blatt desto später ansetzen, je schlechter es ist. Ohne die Hypothese einer von Jahr zu Jahr umfangreicheren Gesellenarbeit nach des Meisters Zeichnungen lässt sich diese Erscheinung nicht wohl verstehen.

Diese Sachlage muss im Auge behalten werden, wenn das Verhältniss des Solis zu dem Meister von 1551, Wenzel Jamnitzer, wie Bergau annimmt, untersucht wird. Zwar ist es eine Frage, die endgültig noch nicht gelöst werden kann, weil das redende Material noch nicht in genügender Fülle und Sichtung vorliegt. Wer kennt den Entwicklungsgang des so ungleichen Jamnitzer? Und dieser Meister allein könnte die Basis der Untersuchung abgeben. Soweit bisher das Stichmaterial durchforscht ist, lässt sich mit einiger Sicherheit nichts weiter aufstellen, als dass der Anonymus von 1551 weder die Gefässe, die das Zeichen des Solis tragen, noch die Gefässdekorationen im Rivius entworfen hat, dass aber auf der andern Seite die Gefässe im Rivius in Form und Dekoration ganz identisch bei Solis wiederkehren. In den Friesen, den Mauresken, den Füllungen aller Art bei Solis ist die Hand des Anonymus noch nicht anders als durch Behauptungen nachgewiesen worden. Wir müssen deshalb vorläufig den Solis als eine eigene schöpferische Individualität ansehen, die in der Zeit der grossen Wende um 1550 eine führende Rolle gespielt hat.

Noch ist der Versuch nicht gemacht, das Werk des Mannes einigermaßen vollständig zusammenzustellen, von einer Sichtung seiner Arbeiten, die unterhalb einer gewissen Grenze der Gediegenheit stets willkürlich sein wird, gar nicht zu reden; für die Geschichte unseres Ornaments gibt es wenige Studien, die wichtiger

wären. Doch nützt ein blosser Katalog, so dankenswert er wäre, nicht viel, wenn nicht von vornherein der Inhalt mit untersucht wird. Das Studium ist leider durch die Seltenheit und Verstreutheit der Blätter ein überaus schwieriges und zeitraubendes.

In unser Gebiet fällt nur der Anfang von Solis Entwicklung. Er scheint Nürnberger von Geburt zu sein, wenn auch, wie Vor- und Zuname nicht unwahrscheinlich machen, von fremder, vielleicht spanischer Abstammung (Solis bei Bermudas als spanischer Künstlername 3mal; del Sol). Auch seine Züge mit den grossen mandelförmigen Augen und dem scharfbegrenzten Bart erinnern an den Süden.

Aus den dreissiger Jahren ist, wie es scheint, kein Blatt von ihm bekannt, obgleich er um 1540 sein 25. Lebensjahr bereits überschritten hatte. Die ersten Daten 1540 kommen auf Friesen mit Büsten vor B. 446, 447; B. 456, 457, ebenfalls Friesen mit Büsten, tragen das Jahr 1541. Aus demselben Jahre stammt der Fries mit sieben Büsten, bezeichnet V. S. 1541, und eine Hirschjagd (Bibl. nationale Paris).

Solis steht in seinen Anfängen zwischen Flötner und den Kleinmeistern. Sein Portal von 1541 ähnelt verwandten Arbeiten des ersteren ungemein. Die Behandlung des Laubwerks, das Solis bis zuletzt in ähnlicher Form beibehält, ist ganz die bei Flötner gewöhnliche. Auf den frühen Pokalen kommt auch das Feigenblatt und die Grotteske der Kleinmeister vor; hier lehnt er sich an Brosamer. Im Portrait, in Umrahmung, schwebt ihm die Weise des A. Hirschvogel vor. Für das Figürliche hält er sich mit Vorliebe an Pencz (Vergl. B. 12. 13. 21. 22 etc.). Von Aldegrever kopiert er eine Zeichnung, das bekannte Frauenbad. Aus Dürer's Eustachius stammen die Hunde B. 393. Aus Enea Vico's Werk findet sich die Leda B. 104, nach Dücerceau copiert er die Ruinenfolge.

Nach dem unbeschriebenen Fries in Berlin von 1541 ist er der Erste, welcher den Jagdfries in den Ornamentstich wieder einführt, der im fünfzehnten Jahrhundert so beliebt ist und auch im Quentel'schen Modelbuch auftritt. Das Motiv gehört in eine Reihe mit den Monatsbildern der Kalender, den Bildern aus dem Bauern- und Kriegerleben, den Hochzeitänzern, die, halb Genre, halb Ornament auf heimischer Tradition beruhen.

Leider gibt er die Gewohnheit zu datieren bald fast gänzlich auf. Keins seiner Gefässe trägt eine Jahreszahl, die Maureske nur ausnahmsweise und spät. Wann er das Rollwerk angenommen,

lässt sich mit Sicherheit nicht sagen. Gesteht man ihm die Gefässe im Rivius (1547) zu, so geben sie ein Datum, das den Künstler bereits auf der Höhe zeigt. Aus diesem Umstand und aus seinem Aufenthalt an einem Ort mit Jamnitzer und Hirschvogel — von dem Anonymus abgesehen — schliesst man wohl nicht fehl, dass Solis bereits um die Mitte der vierziger Jahre die Elemente in sich aufgenommen hatte, welche der folgende Zeitraum weiter entwickelte. Doch das liegt ausserhalb unseres Rahmens. Für unsern Zweck muss dieser Hinweis auf die ersten Entwicklungsjahre und die allgemeine Stellung des Meisters genügen.

---

### Dolch.

Unter den Geräten tritt am frühesten der Dolch auf. Zu Anfang beschränkte man sich, wie die Stiche beweisen, auf den Schmuck der Scheide mit Motiven der Renaissance. Mit Ausnahme von sechs Degengriffen in Holzschnitt, die weiter unten besprochen werden, finden sich in den ersten drei Jahrzehnten für Griff, Scheidenspitze und Mundstück von Dolch und Degen keine Vorlagen, weil die heimische Form noch in Geltung blieb. Erst 1536 liefert Aldegrever den ersten vollständigen Dolch. Auch der Schmuck der Scheide bleibt in seiner Anlage dem Typus des fünfzehnten Jahrhunderts getreu, das in den verfügbaren Raum mit Vorliebe das Motiv der Figur in Ranken hineinkomponierte. Für die Entfaltung der Figur, über deren Haupt das Spruchband selten fehlte, bot nur die Verbreiterung nahe am Griff Raum. Derart zeigen sich in Astwerk von gotischem Charakter zwei balgende Buben (P. 243). Der weisse Grund und die altertümliche Stechweise rücken dies Blatt spätestens in das zweite Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts. An die Stelle der Ranke setzte man schon Anfang der zwanziger Jahre den Kandelaber des italienischen Pilasterornaments. Eins der frühesten deutschen Beispiele ist eine Folge von Dolchscheiden mit den Allegorien der Tugenden — unbeschrieben — „die Stärke“ in dem Kupferstichkabinet zu Berlin; — die Hoffnung, Dresden, Kupferstichkabinet, trägt die Jahreszahl 1523. Diese Folge — es ist zugleich im sechzehnten Jahrhundert die erste deutsche Folge von Ornamentstichen — hat noch keinen schraffierten Grund und ersetzt das Schriftband zu Häupten noch nicht durch die



Fig. 73. Dolchscheide.  
Aldegrever B. 247.



Fig. 74. Dolchscheide.  
Monogrammist I. B.



Fig. 75. Dolchscheide.  
Meister mit den Pferdeköpfen  
B. x. p. 164 No. 50.





Schrifttafel. Im wesentlichen bleibt bis Aldegrever die Konstruktion dieselbe. Der feinsinnige Meister I. B. bringt zwar an Stelle des Schriftbandes die Schrifttafel an, aber seine Figuren stehen noch auf dem Pilasterornament, welches er, um das Tragen der Figur glaubwürdig zu machen, überaus kräftig aufbaut (Fig. 74). Einmal, B. 52, bildet er es aus zwölf Quergliedern. Aldegrever sucht der Ueberladung dadurch auszuweichen, dass er Figur und Ornament durch einen Querstrich trennt. Nun steigt das Ornament in lossem Wuchs empor — einmal nur in drei Quergliedern — und die Figur hat volle Freiheit der Bewegung. Dass damit der Zusammenhang zerrissen ist, empfindet Aldegrever ohne Zweifel, denn gelegentlich buchtet er den Trennungsstrich in der Mitte nach unten halbkreisförmig aus. Erst später, bei den Dolchen, hilft er sich mit richtigem Stilgefühl durch eine energische Betonung der Trennung, indem er statt der Linie ein Querband einfügt und dieses sogar plastisch hervortreten lässt. Die Schrifttafel gibt er auf. Hirschvogels Dolche — 1543 — weichen von dem Typus nur insofern ab, als dass die ganze Scheide mit Grotteskenornament bedeckt ist. — Sobald Aldegrever Vorbilder für den ganzen Dolch gegeben, hören bei ihm und andern die Entwürfe von blossen Scheiden auf. Man darf jedoch mit letzteren die Bestecke nicht verwechseln, die in Dolchform an der Seite getragen wurden. — Vorlagen bei Brosamer. — Ueberhaupt kommen in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Dolche auf Stichen sehr selten vor. Dafür mehren sich die Vorlagen für Schwertgriffe und Scheidenspitzen, die — Holbeins bekannten, von Hollar gestochenen Griff ausgenommen — bis 1550 in Deutschland fast ganz fehlen.

Holbein nimmt auch mit seinen Dolchscheiden eine eigene Stellung ein. Zwei derselben sind ausnahmsweise durch gleichzeitigen Holzschnitt verbreitet worden. Sie benutzen als Motiv die Figur auf dem Kandelaber, aber kein anderer Ornamentist hat letzteren als Träger so geschickt der Figur unterzuordnen verstanden wie Holbein. Gleichzeitig nicht reproduziert und mit keinem der allgemein rezipierten Typen verwandt sind verschiedene Handzeichnungen, von denen die mit Pyramus und Thisbe in der leichten Architektur und jene Dolchscheide mit dem friesartig über die Länge sich erstreckenden Todtentanz die bekanntesten. Auch in der Behandlung des Dolches zeigt Holbein die grösste Vielseitigkeit.

### **Schwertornament.**

Das Kupferstichkabinet zu Berlin besitzt eine unbeschriebene

Folge von Schwertgriffen in Holzschnitt, die der Nürnberg - Regensburgischen Gruppe angehören. Sie stehen am nächsten den Gefässen Altdorfers. Einem bestimmten Künstler die zwischen Gotik und Renaissance schwankenden Formen zuzuschreiben, ist misslich. Der Zeit nach gehören sie in die zwanziger, vielleicht in den Anfang der dreissiger Jahre. Ihre Konstruktion ist die gotische und die Umkleidung mit Renaissanceformen geht nicht weiter als bei den Gefässen des Altdorfer.

### Schmuck.

Gestochene Vorlagen sind vor 1550 sehr selten, obgleich alle bedeutenden Künstler, wie die Handzeichnungen ausweisen, mit Vorliebe auf diesem Gebiet ihre Erfindungskraft tummelten. Eine Schelle von Altdorfer, einige Blatt Gehänge von Brosamer, die Flöten, Spangen und Schnallen Aldegrevers bilden das gesammte Stichmaterial vor Virgil Solis, der zuerst eine grössere Folge von Gehängen entwarf.

Dürer steht auch im Schmuck auf eigenen Füßen. Eine kleine Zahl von Entwürfen hat Wenzel Hollar gestochen (Parthey 2559 bis 2566). Man hat sie bis auf die nicht zu misskennende Degenscheide, Parthey 2563, für Stickmuster gehalten (Sotzmann). Mit Unrecht. Die verschlungenen Drachen (Delphine Parthey) auf No. 2559 geben sich schon durch die Kette, an der sie hängen, als Anhänger aus. Dasselbe Motiv kommt überdies bei Dürer noch einmal vor in der Apokalypse, als Brustgehänge des Domitian, der dem Martyrium des Johannes zuschaut. Auch die zierlichen Kränze P. 2565 dürften als Gehänge gedacht sein. Vergl. auch den Schmuck an der Ehrenpforte.

Dürer fand in der Enge des heimatlichen Lebens nicht viel Gelegenheit, nach dieser Richtung thätig zu sein. Weit mächtiger war die Anregung für Holbein, der den König und die Grossen von England mit Entwürfen zu versorgen hatte. Die reichste Sammlung bewahrt das Skizzenbuch im British Museum. Holbein steht in diesen Entwürfen hoch über Allem, was sonst aus jener Zeit erhalten. Alle Elemente des Ornaments, die absterbenden wie die jungen Keime, packt er mit Meisterhand und setzt sie an die gebührende Stelle. Keiner hat wie er das Wesen des Goldes und der edlen Steine erfasst.

Auf der einen Seite steht er in feinfühligem Naturalismus Schulter an Schulter mit Schongauer und Anton von Worms. Rosenzweige, Disteln, Nelken, Eichen geben ihm die Motive zu den zierlichsten

Umrahmungen, daneben verwendet er schematische Formen, wie das flatternde Band, bald in nordischer Unsymmetrie, bald regelmässig geschlungen, wie es die Renaissance liebt, — doch nie bis zur Verleugnung des nordischen Liniengefühls italienisch — hie und da geht es ins Rollwerk über, und dieses selbst tritt in Holbeins Entwürfen zum erstenmal im Schmuck auf. Fig. 76. Weiterhin macht er den ausgedehntesten Gebrauch von der Maureske, die er vollkommen beherrscht. Sogar lateinische Majuskeln als Initialen weiss er aus diesem Motiv zu bilden. Fig. 26. In einer Kette berührt sich die Maureske mit der Grotteske: Abwechselnd ist immer ein Glied orientalisierend, eins als Grotteske behandelt. Sogar das Knotenwerk kommt als Einfassung und Füllung vor. Ebenso mannichfach wie die ornementalen Elemente — kein gleichzeitiger Meister beherrscht in dem Grade den ganzen Inhalt seiner Zeit — sind die Schmucktypen: Ringe, Gehänge — in diesen schon der Strauss, aber keine Architektur — wechseln mit Ketten aller Art, Deckeln für Gebetbücher, Medaillen, Schnallen, Dolchornamenten. Alles ist auf die satteste Farbigkeit angelegt. Noch aus den einfarbig schwarzen Reproduktionen empfindet man die Glut der Erscheinung, die dem Künstler vorgeschwebt hat. Da jedoch in gleichzeitigen Stichen keine der Zeichnungen vorliegt, müssen wir uns an dieser Stelle mit kurzer Andeutung begnügen.

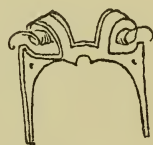


Fig. 76. Schmucktheil. H. Holbein d. j. nach 1530.

Wie armselig erscheint daneben das Material der Stiche. Die kleine Schelle oder Balsambüchse von Altdorfer ist ohne Bedeutung. Bei Brosamer finden sich einfache Gehänge, meist radial komponiert, mit Steinen zwischen Laubwerk; eins der Gehänge besteht aus einer Nische mit Säulen und Bogen: die erste nachweisbare Verwendung von Architektur in einem deutschen Schmuckstück. Später wurde gerade dieses Motiv von Erasmus Hornick, Collaert, Mignot besonders ausgebildet. Ein Blatt des Brosamerschen Kunstbuches enthält zierliche Flöten als Anhängsel an der Halskette, wie sie auf Aldegrevers Portrait Johann vom Leyden trägt, der Schallkörper ist eine Kugel mit einem Loch, auf das der Luftstrom durch eine Röhre geführt wird, die in einen blasenden Menschen- oder Thierkopf endet. Bei Aldegrever B. 268, sind diese Teile an einem Cylinder angebracht, welcher Ohrlöffel und Nagelfeile enthält. Ausser diesem Entwurf bietet Aldegrever an Schmuckvorlagen nur noch die merkwürdig stark gotisirende Schnalle B. 263 und die Matrizen von Gürtel schliessen. Erst

Virgil Solis eröffnet in der schönen Folge von Gehängen die Reihe der Stecher von Goldschmuck, die von da ab keine Unterbrechung mehr erleidet. Nach dem Vorherrschen von Laubwerk und der noch ziemlich strengen Form der Maureske dürften sie noch in die vierziger Jahre fallen. Gegen Brosamer zeigen sie den Fortschritt konsequenter Betonung der Längsrichtung, während Brosamer noch mit Vorliebe in den Kreis komponiert, wie es für den Hangschmuck des fünfzehnten Jahrhunderts die Regel zu sein scheint.

### Kirchengerät.

So reich die Produktion im fünfzehnten Jahrhundert an Vorlagen für die Ausstattung des Messdienstes, so arm ist sie auf diesem Gebiet in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Deutschland: ohne Zweifel eine Folge der Reformation. Bis auf einige Monstranzen von D. Hopper fehlt diese Gattung auf den Stichen bis 1550 gänzlich. In diesen Entwürfen wird ausschliesslich mit der Tabernakelarchitektur der Renaissance gearbeitet, Fialenwerk und Streben sind vermieden. — Bald nach 1550 liefert Virgil Solis in seinen Entwürfen für Abendmahlskelche die ersten Versuche, Kirchengerät mit den Formen des neu aufgekommenen Stils zu umkleiden. Er schlägt sofort den Weg ein, auf dem die nächsten Jahrhunderte verharren, an der Form ändert er fast nichts, seine Erfindung beschränkt sich auf ornamentalen Ausschmuck. Lehrreich ist für das zähe Festhalten der Kirche an archaischen Formen Jacob Müller's Kirchengeschmuck, München 1591; es bietet Räuchergefässe mit Masswerk, Kannen und namentlich Monstranzen, S. 38 und 39, die im Aufbau ins fünfzehnte Jahrhundert gehören. Die gotisierenden Formen bei einem Künstler wie Eisenhoit um 1600 sind bekannt.

Es bleibt übrigens zu untersuchen, wie weit hier ein Festhalten und ob nicht eher ein Zurückgreifen vorliegt. Letzteres würde sich der allgemeinen gotisierenden Tendenz am Schluss des sechzehnten Jahrhunderts am einfachsten einreihen. Jedenfalls herrscht ein kräftiger Gegensatz zwischen den Entwürfen des D. Hopper in Renaissanceformen und den gotisierenden vom Schluss des Jahrhunderts.

Die Heiltumsbücher mit ihren zahlreichen zum Teil ziemlich getreuen Abbildungen dürfen weder als Ornamentstiche betrachtet werden noch liefern sie viele exacte Daten. Für die Geschichte können sie erst verwendet werden, wenn an ausgeführten Arbeiten Daten gewonnen sind.

### Möbel

Bis in die vierziger Jahre herrscht der gotische Aufbau für Gebrauchsmöbel unumschränkt. Nur die Füllungen wurden allmählich in der neuen Weise verziert. Bei Rodler sind 1531 die Tische, Bänke und Stühle streng gotisch. Auch der Viator, von dem man es eher voraussetzen sollte, macht keinen Versuch, von den altgewohnten Formen abzuweichen.

Somit brauchte das Handwerk keine Entwürfe. Für Vorbilder zur Umgestaltung der Füllungen nach dem neuen Stil sorgten die Stiche der Kleinmeister und die Modelbücher; bis weit über die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts hinaus konnte man der Entwürfe ganzer Möbel entbehren. Sogar der findige Virgil Solis denkt noch nicht daran, diesen Erwerbszweig auszubeuten.

Die einzigen Meister, von denen wir aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gestochene Möbelentwürfe besitzen, sind Peter Flötner und Daniel Hopfer. Hopfer, der das früheste Datum liefert, 1527, steht auf gotischem Boden und kennt die Renaissanceformen nicht aus eigener Anschauung. Obgleich er keine eigentlich gotische Konstruktion mehr bietet, missversteht er doch den Aufbau der Renaissance in gotischem Sinne und arbeitet seine Handtuchhalter, Blasenhalter, Waschständer für das Bedürfnis seiner Umgebung. Flötner bringt in seiner Folge von Betten, die doch wohl von ihm erfunden sind, die freiste und kühnste Renaissance zur Geltung; da es sich hier um ganz vereinzelt Erscheinungen handelt, ist das Nähere bei den Künstlern gegeben.

Eine ganz für sich dastehende Erscheinung bieten die Werke des Monogrammistens H. S., den Nagler III No. 1488 behandelt. Mir ist von den Blättern, die Nagler erwähnt, nur das eine bei Hirth, Formenschatz 1884 No. 6 publicierte vorgekommen. Es ist ein Schrank mit einer Thür in den schlichten Formen unserer Frührenaissance. An Ornament bietet er nicht mehr als die Kapitelle und die Bekrönung in Delphinen. Da diese Teile wie alle anderen nur in Umrissen gehalten sind, so lässt sich eine Datierung auf den Spielraum eines Jahrzehnts nur schwer vornehmen: Die Jahre um 1550 haben so viel Berechtigung wie 1530. Mit Flötners Arbeiten hat dieser Schrank nur die allgemeine Formenreinheit gemein, die sorgfältige Detaillierung geht ihm ganz ab. Näher steht die Zeichnung der grossen Thür des Altdorfer (Paris, Bibliothèque nationale) die ebenfalls nur in

Umrisen gehalten ist. Von beiden unterscheidet sie sich durch die Zugabe des Grundrisses.

Nagler gibt keine Beschreibung der einzelnen Blätter des H. S., erwähnt jedoch mehrerer der bei Hirth abgebildeten ähnlichen Vorlagen für Tischler, Wandvertäfelungen, eine portalartige Wandverkleidung mit Nische für Waschorruchtung. Auf einigen dieser Holzschnitte kommt auch noch das Monogramm H. G. Nagler III, No. 973 vor. Nagler vermutet, die Vorlagen seien für eine nicht publicierte Folge bestimmt gewesen. Für die Datierung führt er an, dass eins der Blätter auf der Rückseite mit Burgkmairs Reiterportrait Maximilians bedruckt sei: das gäbe einen terminus post quem. Vielleicht setzt man die Entstehung am besten gegen 1540; Hirths 1520—25 dürfte zu früh gegriffen sein.

---

### III

## Model- und Kunstbücher

Es ist gerathen, die früheste Gruppe der Werke, die man im allgemeinen als Spitzenmusterbücher zu bezeichnen pflegt, unter dem Namen Modelbuch von den späteren abzusondern. Bis etwa 1540 gibt es eigentlich keine Spitzenbücher. Die bisher so bezeichneten Bücher, welche vor jenem Jahre erschienen sind, enthalten neben Mustern für Bandwirkerei, für Stickerei aller Art auch ein bedeutendes Quantum allgemeinen Ornaments an Grottesken, Mauresken, Knotenwerk, Laubwerk, Pilasterfüllungen, welche die auf dem Titel mitgegebene Empfehlung an die verschiedensten Handwerker rechtfertigen. Für diese Gattung dürfte das alte Wort Modelbuch beizubehalten sein, das auf die italienischen, französischen und deutschen Musterbücher bis 1540 gleich gut passt. Eigentliche Spitzen geben sie noch nicht. Erst von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts verschwinden alle allgemein verwendbaren Motive und an ihre Stelle treten die für ganz bestimmte Techniken erfundenen Spitzenornamente, eine der wenigen Neuschöpfungen der modernen Zeit. Neben diesen für eine oder mehrere Techniken bestimmten eigentlichen Spitzenbüchern bestehen einige Modelbücher noch eine Zeitlang fort. So erlebt die *Vera perfectione des Ostans* noch 1591 eine zweite stark vermehrte Auflage.

Von beiden sollte man die Maureskenbücher unterscheiden, welche, wie das des Pelegrin, des Flötner, des Gourmont, des Sylvius sich nur mit dem einen Stoff abgeben. Sie waren keineswegs ausschliesslich oder auch nur vorwiegend als Vorlagen für Stickerei gedacht. Balthasar Sylvius erwähnt in dem Titel seines Maureskenbuchs 1554 ganz zuletzt und beiläufig auch die Sticker: *pictoribus*,

aurifabris, polymitariis, barbaricariis, variisque id genus artificibus etiam acu operantibus utilissimus.

Gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts verschwinden mit dem Aufkommen der Spitzenfabrikation im Grossen auch die auf Hausmanufaktur berechneten Spitzenbücher. Für die reichen Produkte der Industrie des späten siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts gibt es, soviel mir bekannt, keine gedruckten Vorlagen. In Deutschland halten sich in populären Stick- und Bortenweberbüchern manche alte Kreuzstich- und Bortenmuster bis ins vergangene, Jahrhundert, und es kommen als neue Gattungen die Strickmusterbücher auf und die Vorlagen für Näharbeiten (Plattstich). Der alte Name Modelbuch findet sich noch am Ende des 17. Jahrhunderts lebendig.

Wir stellen in diesem Abschnitt die Modelbücher voran, weil sie für das Ornament weitaus die grösste Wichtigkeit besitzen. Es ist keine Frage, dass sie so kräftig wie die Ornamentstiche zur Verbreitung der Renaissanceformen in Deutschland beigetragen haben, denn ihre Herstellung in Holzschnitt erlaubte ungemessene Auflagen, während die Kupfer- oder Eisenplatten bald abgenutzt waren. Auch die Buchform erleichterte die Verbreitung und sicherte die momentane Aktion eines umfassenden, einheitlichen Stoffes, während bis 1550 die Ornamentstiche als Einzelblätter in die Welt zu gehen pflegten. Aus dem reichen, mannigfaltigen Inhalt erklärt sich auch die Einwirkung der deutschen Modelbücher auf das Ausland. Vor 1540 sind nahezu sämtliche italienische und französische Modelbücher von den deutschen abhängig. Die Mehrzahl bietet sogar lediglich Kopien.

Da der Verbrauch mit den frühen Modelbüchern noch stärker aufgeräumt hat als mit den Ornamentstichen, und da sie nicht, wie diese, unter dem Werk ihrer Meister gesammelt wurden, so gehören sie heutzutage zu den grössten Seltenheiten. Eigentlich niederländische sind gar nicht bekannt, spanische ebensowenig. Das einzige mit englischem Text ist eine Kopie nach einem deutschen Vorbild und in Antwerpen gedruckt. Manche sind nur in wenigen, einige nur in einzigen Exemplaren vorhanden. Dies mag auch wohl die Ursache sein, weshalb man ihnen in Deutschland, das doch das grösste Interesse an ihrer Erforschung haben sollte, so wenig Beachtung geschenkt hat.

Noch lässt sich Abschliessendes nicht sagen. Bis auf eins hat der Verfasser alle frühen deutschen Werke, welche die Literatur namhaft macht, vergleichen können, doch fehlt ihm die Kenntnis der



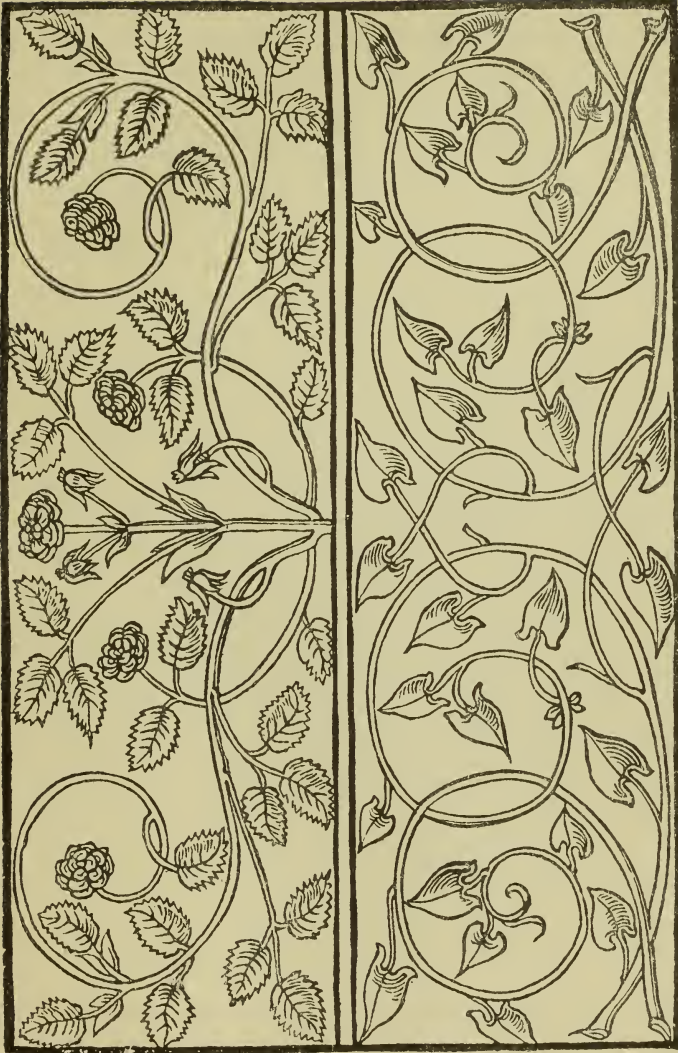


Fig. 76. Querfüllungen aus dem Modelbuch von P. Quentel.



englischen und italienischen Bibliotheken. Eine wesentliche Erleichterung gewährt es gerade in diesem Fach, dass die bedeutendsten der Originale reproduziert sind.

Die ebenfalls am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts häufig vorkommende Bezeichnung Kunstbuch entspricht keiner so fest abgegrenzten Gattung wie die Modelbücher. Vogtherr nennt sein Buch mit Dekorationsmotiven aller Art, Brosamer sein Vasenbuch, Beham seine Proportionslehre Kunstbuch. Für das Ornament hat diese Reihe mit Ausnahme des Vogtherr und Brosamer wenig zu bedeuten. Noch geringer ist die Ausbeute in den Perspektivlehren.

### Modelbücher.

Für diese so ungemein wichtige Gattung von Vorlagenwerken fehlt noch eine genügende bibliographische Grundlage. Was Brunet giebt, ist vom Marquis d'Adda durch die beiden Artikel in der Gazette des beaux arts 1863, Bd. II, p. 342 und 1864, Bd. II., p. 421 ergänzt und von Mrs. Bury-Palliser im Anhang ihrer History of Lace, III. Auflage 1875 wesentlich erweitert, aber immer noch tauchen unbeschriebene Werke auf, und es gibt in den Kabinetten eine grosse Anzahl Einzelblätter, über deren Herkunft aus einem Modelbuch kein Zweifel sein kann, die sich aber in keins der bekannten einfügen lassen.

So gut wie gar nichts ist für den kritischen Vergleich geschehen. Gelegentliche Bemerkungen des Marquis d'Adda enthalten Hinweise auf ganz allgemeine Aehnlichkeiten, die noch dazu das Ziel verfehlen, weil dem Verfasser der in Frage kommende Stoff im Detail nicht hinreichend bekannt war. Bei einem der interessantesten italienischen Modelbücher, der „Vera perfettione“ des Ostans, das eine grosse Anzahl direkter Kopien nach deutschen Ornamentstichen enthält, weist er ganz generell auf Verwandtschaften mit Geoffroy Tory, Ducerceau und Etienne hin, ohne einen Beleg anzuführen. Weder er noch Mrs. Bury machen den Versuch, das Verhältnis der Bücher untereinander festzustellen. Gerade hier fängt aber die wissenschaftliche Frage erst an.

Leider lässt sich vorläufig mit dem wichtigen Material noch nicht viel anfangen, da gerade für die ältesten bekannten Modelbücher, die wichtigsten von allen, jede Spur verloren gegangen. Die frühesten fallen gegen den Schluss der zwanziger Jahre, doch ist kein Zweifel, dass es frühere gibt, denn gerade die ersten beziehen sich auf dem Titel oder in der Vorrede auf ältere Ausgaben oder Vorbilder.

Quentel sagt auf dem Titel der jetzt als Prinzeps geltenden Auflage von 1527 über seine Model, sie seien: alle ztosamen verbessert —, vnd vyl kunstlicher gemacht, dā die eürsten; Egenolff spricht einige Jahre später von „vormals verhaltenen Stucken.“

Es ist noch nicht möglich, eine erschöpfende Uebersicht der Gruppen zu geben, die sich bei kritischem Vergleiche der verschiedenen Ausgaben früher Modelbücher herausstellen.

Die vier bedeutendsten deutschen Modelbücher, das von Quentel in Köln, das von Egenolff in Frankfurt, das Modelbuch des Steyner und das Formbüchlein Scharzembergers in Augsburg sind im wesentlichen von einander unabhängig, nur dass Egenolff am Schluss einige Tafeln des Quentel verarbeitet.

Quentel, Egenolff und Steyner finden sich in vorzüglich erhaltenen Exemplaren im Besitz des Leipziger Gewerbemuseums, — sonst nirgend in Deutschland komplett, soweit mir bekannt. Der Scharzemberger wird nach einem Exemplar in der Bibliothèque Nationale zu Paris beschrieben. — Professor ZurStrassen hat die ersten Auflagen des Egenolff und Quentel neu herausgegeben. Das Modelbuch des



Fig. 77. Helmdecke, laubartig, von dem Wappen des Quentel'schen Modelbuchs.

ersteren ist 1880 bei G. Gilbers in Dresden, das des letzteren bei E. Schloemp in Leipzig erschienen und enthält beide Titel. Eine etwas spätere Ausgabe, die jetzt im Buchhandel ist, nach denselben Aufnahmen bei A. M. Götze in Leipzig, bringt die wichtigen Titel nicht mit. Ich zitiere nach den Tafeln dieser letzten Ausgabe.

Das früheste deutsche Modelbuch und weitaus das einflussreichste ist das des Quentel. Der Titel lautet:

Eyn new kunst —|| lich boich / dair yn. C. vnd. xxx viij fi ==  
guren / monster ad' stalen befonden // wie man na der rechter art /  
Lauffer || werck, Spansche stiche / mit der nae == || len / vort vp der  
Ramen / vnd vp der || laden / borden wirckenn sall / wilche || stalen  
all tzo samem verbessert synt // vnd vyl kunstlicher gemacht / dā  
dye || eirsten etc. Sere nutzlich allen wapen || sticker / frauwen /  
ionfferen / vnd met || ger / dair vss solch kunst lichtlich tzu || leren. ||  
Gedruckt tzu Cöllen vp dem || Doemhoff durch Peter quentell. ||  
Anno. M. D. x x v J J.

Die Umrahmung des gedruckten Titels zeigt Frauen in niederländischer Tracht bei der Arbeit. Ein Nebentitel fügt zu denselben Darstellungen noch die Abbildung eines Formschneiders. Nach Brunet und dem Marquis d'Adda gibt es Ausgaben von 1529 und 1532. Wann die französische Ausgabe, von Quentel selbst veranstaltet, erschienen ist, bleibt unsicher. Ein Exemplar besitzt die Bibliothèque Nationale.

Quentels Modelbuch ist das originellste und vielseitigste: geometrische Muster für gewirkte Bänder und Kreuzstich wechseln mit den zierlichsten Ranken von gotischer Anlage, die in ihren Rosen, Disteln, Eichen, Erbsen, Akeleibluemen, Weinranken das frischeste Natur-



Fig. 78 Akanthus. Tafel 1 des Modelbuchs von Peter Quentel.

studium verrathen. Dazu kommt noch eine grössere Anzahl Füllungen in Renaissanceformen, schwarz auf weissem oder grauem Grund, die in den Motiven mit denen der Kleinmeister in den zwanziger Jahren identisch sind, nur dass ihre Anlage eine breitere. Ein grosses gotisches Alphabet für Plattstich, gotische Minuskeln und lateinische Majuskeln für Kreuzstich fehlen nicht.

Noch tritt die reine Maureske nicht auf; nur auf Tafel 37 zeigt die mittlere Borte eine Blume von mauresker Anlage bei sonst völlig italienischer Konstruktion des Ornaments. Wo Knotenwerk vorkommt (Tafel 10) trägt es romanischen Charakter. Eine Kreuzstichborte auf Tafel 45 von dem Charakter arabischer Zierschrift dürfte nach einem Teppich kopiert sein. Einmal, Tafel 62, erscheint ein Jagdfries.

Von allen die wichtigste Gruppe ist die der naturalistischen Ranken. Man braucht nicht Anstand zu nehmen, sie für die bedeutendste Schöpfung ihrer Art in dem ganzen Zeitraum zu erklären.

Ob man die stets wechselnde, ganz in gotischem Sinne gehaltene feste und doch nicht steife Führung der Zweige, ob man die Verteilung von Blättern und Blumen, die mit feinstem Naturgefühl geführten Weinranken vergleicht, stets tritt einem die sichere bewusste Hand eines feinfühlenden Künstlers entgegen. Auf Tafel 3 erscheint ein strenger Rosenzweig, Fig. 76, in welchem neben den offenen Blumen die entblätterten mit ihren zurückgeschlagenen Kelchblättern verwendet sind! An den Akeleizweigen, Tafel 28, erscheinen neben den Blüten die Früchte mit ihren langen schotenartigen Kapseln. Als nahe verwandt in der Stillisierung der Naturformen und in der Führung des Linienschemas sind die aufgelegten Ranken und Blätter der Frechener Krüge zu vergleichen, die auch lokal der Kölner Schule nahe stehen.

Wer der Zeichner dieser schönen Blätter gewesen sein mag, lässt sich vielleicht mit einiger Sicherheit herausbringen. Ein breiter, aber energisch nach gotischem Vorbilde um einen Stab mit abgeschnittenen Aesten bewegter Akanthus, wie er auf der ersten Tafel gegeben wird Fig. 77 und ein verwandter auf Tafel 15, stimmen in der Anlage und in der Führung des Randes vollkommen mit der Helmdecke des grossen Kölner Wappens überein, das sich auf der Rückseite des Titels mit der Unterschrift OFOELIX COLONIA findet Fig. 78.

Dieser Holzschnitt wird, obgleich er nicht gezeichnet ist, dem Anton Woensam von Worms zugeschrieben\*). Aeussere Gründe sprechen für die Wahrscheinlichkeit. Innere Gründe reden noch schlagender. Jener eigentümliche breite Akanthus mit kurzen, halbkreisrunden Einschnitten, der keinem anderen Meister der Zeit eigen ist, findet sich auch auf den Umrahmungen zu den Bildern der Evangelisten aus Quentels Bibel von 1529, die Anton illustrierte Fig. 79. Dieselben aalartigen Delphine mit kurzen Köpfen, die in sechs Exemplaren auf dem Titel des Modelbuchs vorkommen, bilden über den Evangelisten von Säule zu Säule den Abschluss, derselbe Akanthus bedeckt flossenartig ihre Körper.

Jene andere Ornamentgruppe im Modelbuch Quentels, die den Arbeiten der Kleinmeister so nahe steht, kann schon aus diesem Grunde nicht unmittelbar kopierte italienische Vorbilder haben. Wer einen unumstösslichen Beweis braucht, dass die umgestaltende Hand eines deutschen Künstlers darüber gegangen, der findet auf Tafel 5

---

\*) I. I. Merlo, Anton Woensam von Worms, Maler und Xylograph zu Köln. Leipzig 1864, Nachträge 1884.

im linken Palaster die Helmzier des Kölner Wappens mit den Pfauenfedern und den drei Kronen auf dem Haupte einer Sirene. Ob derselbe Künstler die heimisch-naturalistischen und die Ornamente mit fremden Motiven entworfen, muss vorläufig dahin gestellt bleiben. Unwahrscheinlich dürfte übrigens von vornherein die Teilung der Arbeit sein. Ausserdem wiederholen sich gelegentlich Kleinigkeiten, namentlich kommt eine schematische, granatapfelartige Blume in beiden Gruppen vor (Tafel 37 und Tafel 25, die Blumen im Akanthus), und auf den Pilastern des zweiten Titels mit den Darstellungen der Stickerinnen, der doch wohl auch von Anton von Worms stammt, wachsen an den Pilastern auf weissem Grund schwarze Blattornamente, die in ihrer eigenartigen, von allem sonst in Deutschland Gebräuchlichen abweichenden Linienführung genau den schwarzen Ornamenten unter den Mustertafeln entsprechen. Auf alle Fälle stammen sämtliche schwarzen Blätter aus einer Hand.

Mit Absicht ist bisher die Frage unerörtert geblieben, ob nicht etwa ein italienisches oder französisches Vorbild für die naturalistische Gruppe existiere. Denn man braucht nur den Burato oder den Zoppino aufzuschlagen, um alle die alten Bekannten aus dem Quentel wieder



Fig. 79. Akanthus einer der Umrahmung des Anton von Worms.

zu finden. Doch ist kein italienisches Modelbuch vor Quentel bekannt, und dann lehrt der Vergleich auf einen Blick, dass die Italiener die Kopisten sind. Ihr Blattwerk ist roh; die Weinranken, die bei Quentel mit liebenswürdigstem Naturgefühl gezeichnet sind, kommen beim Kopisten steif heraus, die Akeleiblüten, deren gespornte Petalen sich so malerisch verschieben, sind wüste Massen. Nach dieser Entdeckung überrascht es weiter nicht, wenn wir auf dem Titel des Zoppino, *Esemplario di lauori*, Venedig 1530, eine genaue Kopie von Quentels Titel erblicken mit seinen Frauen in niederländischer Tracht, den phantastischen Säulen mit Delphinköpfen im Gebälk, der flachen Spirale in der Bekrönung, die jederseits nach niederländischer Weise in einem Kopf ausläuft. Es lässt sich am Akanthus noch in der Kopie die Hand des Meisters von Köln erkennen! Sogar die Kölner Wappen an den Pfeilern sind kopiert. Es kommt hinzu, dass dasselbe Werk auch bei anderen deutschen Stechern Anleihen gemacht. So erscheint gleich auf der ersten Tafel eine Kopie nach D. Hoppers grosser Füllung mit Distelwerk und phantastischen Vögeln, B. 93, weiterhin (A. VII) eine Reduktion der Saaldecke,

B. 94, zweier Friese mit gotischem Laubwerk, B. 112, und schliesslich zweier ganz wilder Renaissancefüllungen desselben Künstlers. B. 106. Und da ausserdem sämtliche geometrischen Muster und die Alphabete des Quentel wiederholt werden, so bleibt aus dem ganzen Zoppino an Originalen nichts weiter übrig als die wenigen Blätter mit kindlichen Tierfiguren in rohen Linien, für die vielleicht ebenfalls noch eine nordische Quelle zu suchen ist, und die hie und da eingestreuten Mauresken.

Der undatierte Paganino — Burato, Libro primo bis quarto etc. de rechami, Venedig, o. J. aber ebenfalls um 1530 (Ongania datiert seine Reproduktion 1527, weshalb, weiss ich nicht) bringt eine andre, aber weit geringere Kopie desselben Titels, doch setzt er statt der Wappen antike Köpfe in das Rund am Pfeiler. Er kopiert die schönen Ranken einmal getreu, einmal als schwarze Massen auf weissem Grund, ein Vorgehen, das ihnen allen Reiz nimmt. Uebrigens hat er fast alle Muster, die er aus Eigenem hinzugibt, ebenfalls einmal in Umrissen, einmal als schwarze Flächen behandelt. Dies ist der einzige Unterschied seines dritten und vierten Buchs.

Tagliente, Esemplario nuovo, Venedig 1531, reproduziert die geometrischen Muster Quentels. An die Kleinmeisterblätter des Kölner Meisters, von denen Paganino — Buratos Libro primo bereits einzelne mitteilt, kommt die Reihe erst ausführlicher bei Zoppino: Gli universali de i belli Recami, Venedig 1537.

Auch in den Niederlanden scheint Quentel kopiert zu sein. Das bei W. Vorstermann in Antwerpen (gegen 1540) erschienene Modelbuch (Bury-Palliser No. 9) weist schon durch seinen Titel, eine ziemlich genaue Uebersetzung des Quentelschen ins Englische, auf die deutsche Quelle. Sogar die Zahl der cxxxiij Muster des Quentel wird angegeben. Vorstermanns Buch ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

Für Frankreich hatte Quentel selbst eine Ausgabe in den Handel gebracht. Dies hinderte jedoch nicht, dass Claude Nourry dict Le Prince in Lyon, ihm in „La fleur des patrons de lingerie“ den Titel — freilich sehr schlecht und mit verändertem Wappen — und einen Teil seiner Muster kopierte, so dass sein Werk kaum ein originelles Blatt enthält. Um einige andre Kopien vermehrt, erschien einige Jahre später bei Pierre de St. Lucie, dem Nachfolger des Nourry, das livre nouveau de lingerie, welches ebenfalls das Motiv von Quentels Titel benutzt, aber arg entstellt.



Eine spätere Auflage des Quentelschen Werkes — Eyn Neuw Künstlich Modelbuch, Köln 1544 — bringt Mauresken und italienisches Knotenwerk, für die es den Zoppino von 1530 benutzt. Die schönen naturalistischen Ornamente der ersten Auflage werden nicht wiederholt, dagegen kehren einige der Renaissanceornamente wieder, darunter sonderbarer Weise die Füllung mit den Kölner Straussfedern in derselben Abkürzung wie bei der früheren Auflage des Egenolff.

Egenolff. Mit dem unermesslichen Einfluss des Quentelschen Modelbuchs kann sich das bei Egenolff erschienene nicht messen: „Modelbuch / aller art || Nehewerks vnd Stickens. Mit etlichen newen / künstlich || en / vormalen verhaltenen Stucken vnd Stadelen. / Als. || Venedigische Stern vnd Gewirck. || Vff der Laden / Vnd nach der Zal. || Die Welisch / weiss Arbeit. || Glatstich / Creutzstich / Stickwerk etc. || Zu Frankenfort / am Meyn / Bei Christian Egenolff.“

Auf dem Titel Runde in Knotenwerk und Mauresken („Venedigische Stern“, s. oben; auf den Tafeln kommt nichts Aehnliches vor) und zwei maureske Anthemien. Sie stammen aus dem Exemplario di lauori von Zoppino, Venedig 1530. Die Runde, auf einer Platte, sind im Gegensinne kopiert. Egenolffs Buch enthält ausser den Stücken, die es aus dem Quentel entlehnt — freilich nicht ganz ohne sie zu verarbeiten — fast nur schmale Borten mit Motiven in Umrissen, die von einem Kunststicker in Italien zusammengetragen scheinen. Reine Mauresken sind zwar nur auf dem Titel gegeben, doch spielen maureske Endungen und maureskes Blattwerk eine grosse Rolle. Auch das italienische Knotenwerk zeigt sich häufig. Kreuzstich, Bandwirkerei und Holbeinarbeit fehlen. An nordischen Motiven fallen hübsche Erbsenranken und Tiere in Ranken auf, doch kommt keins der Muster an frappanter Wirkung den Erfindungen des Anton von Worms gleich. Tafel 30 der Leipziger Ausgabe, linke Borte, verarbeitet Motive des Meisters G J in den Ranken mit zwei Delphinsköpfen. — Im allgemeinen herrscht in der Art der Erfindung und Darstellung — Umrisszeichnung — eine auffallende Aehnlichkeit mit einigen Blättern Ornament aus Holbeins Baseler Skizzenbuch.

Eine spätere Auflage des Egenolff'schen Modelbuchs, bei den Erben erschienen, enthält wie das Quentelsche fast keine Stücke der ersten Auflage. Dagegen werden in Nachschnitten mehrere der naturalistischen Ranken der ersten Auflage des Quentel, sein romantisches Knotenwerk, seine Renaissanceornamente gegeben. Auch

die Mauresken sind wohl von Quentel kopiert und nicht direkt von dessen italienischer Quelle, denn die Maureskenfriese mit Medaillons, welche das Monogramm des Virgil Solis tragen, dürften schwerlich vor 1550 entstanden sein, und die zweite Auflage von Quentel erscheint 1544. Für eine Gruppe von Plattstichmustern kenne ich kein Original.

Schartzemberger. Ueber Schartzembergers New Formbüchlein, Augsburg 1534 (Bury-Palliser No. 8) vermag ich näheres nicht beizubringen. Es scheint ausserhalb des ganzen Kreises zu stehen und fällt schon durch den Rotdruck der Muster aus der Reihe. So wenig, wie es seine eigenartigen Formen von andern entlehnt zu haben scheint, liess sich eine Einwirkung auf andere nachweisen. An freier grossräumiger Komposition erinnern die Muster oft an die Ornamente italienischer Marmorfußböden.

Heinrich Steyner. Ein New Mo||delbuch / auff || die Wel-schen || monier. || Gedruckt zu Augspurg || durch Heinrich || Steyner. || M. D. XXXIII. 4<sup>o</sup>. A-G recto ausgehend. Titel in Umrahmung aus Laubwerk, Fabeltieren, Masken und Vögeln um ein Rechteck geordnet. —

Der Inhalt dieses merkwürdigen Modelbuches ist äusserst mannigfaltig. Alle Motive und frühen Techniken sind vertreten, nur der Naturalismus des Quentel und Egenolff fehlt. Für Kreuzstich sind zahlreiche Flächenmuster gedacht; die Friese meist für Litzennäherei, Applikation oder Plattstich. Bei letzteren fällt die eigentümliche Gewohnheit des Zeichners auf, neben einen breiten Fries eine schmale Borte zu setzen. Der Inhalt steht durchweg auf dem Boden der Renaissance, doch ist in der Konstruktion der Anthemien ungewöhnlich viel Gotisches. Sie erinnern in der Führung der bewegenden Linien häufig an die reichgestickten Mantelsäume auf Niederländischen Bildern um 1500. Auch das Laubwerk hat oft, wie wir es ähnlich bei den Hopfer finden, ganz gotische Umrisse. Auf gotisches Missverständnis der Renaissance weisen auch die Kompositionen mit reichem Rapport, in dem lebhaft bewegte Kinderfiguren oder Tiere, namentlich Vögel, regelmässig wiederkehren. Ueberhaupt liebt der Zeichner Rapporte von einer Entwicklung der Einzelglieder, wie sie in andern gleichzeitigen Modelbüchern nicht vorkommen, wohl aber bei den Hopfer.

Auch die Grotteske hat in der Verwendung drachenartiger Fabelwesen, die namentlich häufig mit dem uralten Motiv der verschlungenen Hälse auftreten, einen stark gotischen Zug.

Die Maureske ist reich vertreten — das erste Mal in einem deutschen Modelbuch — und kommt bereits zur Einwirkung auf die Umrisse des Blattwerks. Man hat selten den Eindruck des unverarbeitet Uebernommenen.

Sehr häufig ist das Knotenwerk, das ganz in italienischer Ausbildung, aber nur in Friesformen auftritt. Ein häufiges Motiv ist die Verschlingung des einzelnen Fadens in sich. Diese dürfte auf gotische Tradition zurückgehen (Liebesknoten). Einmal verbindet sich das Knotenwerk mit dem Motiv des flatternden Bandes gotischen Formen- gefühls zu reichem Rapport, für dessen nordischen Character die flatternden Bandrollen über den Kostumfiguren des Israel von Meckenen zu vergleichen ist. Hie und da kommt es in der Maureske vor und auch, was in Deutschland sonst unerhört, in den Spiralen der Anthemien.

Ein deutsches Vorbild liess sich für dies Modelbuch nicht finden, ein ausländisches ebensowenig. Starke italienische Einflüsse sind auf jedem Blatt nachweisbar. Aber es bleibt doch kein Zweifel, dass auch hier die verarbeitende Hand des nordischen Künstlers über die Motive gegangen sei. Vieles ist ja auch ohne weiteres nordisch.

Mit Quentel und Egenolff teilt der Steyner die Ehre, von Italienern und Franzosen geplündert zu werden. Im „Liure nouveau / dict || patrös de lingerie“ bei Pierre de Sainte Lucie, Lyon o. J. (vor 1540) findet sich eine Reihe von Mustern aus dem Steyner. Desselben Verlegers: „Patrons de diuerses manieres“ gehen fast ohne Ausnahme auf Steyners Buch zurück, ebenso die „Patrons de messire Antoine Belie“ und die des frère Jehan Mayol, bei demselben Verleger erschienen unter dem Titel: „Sensuyent les || Patrons de messire Antoine Belin / Reclus || de saint Marcial de Lyon. || Item plusieurs aultres beaulx Patrons || nouveaulx / qui ont este inuentez yar frere || Jehan mayol / carme de Lyon. Diese drei Werke finden sich reproduziert bei Hippolyte Cocheris, Patrons de broderie et de lingerie du XVI. siècle. Paris 1872.

Unter den italienischen Modelbüchern machen „Gli universali de i belli Recami antichi des Nicolo d'Aristotile detto Zoppino, Venedig 1537 (reproduziert von Ongania in Venedig 1876), die stärksten Anleihen an Steyner. Zwei Drittel des Buches sind direkte Kopien.

Um die Benutzung deutscher Ornamentstiche durch Italiener bei dieser Gelegenheit näher zu illustrieren, sei auf die Vera perfettione des Ostans hingewiesen, die in der ersten Ausgabe von 1567 fast ein

Dutzend Friese aus Solis, einen Kinderfries (B. 262) und ein Rankenornament (B. 243) aus Aldegrevener bringt und den Egenolff, erste Auflage, benutzt. In der späteren Ausgabe des Ostans, 1591, kommen noch eine weitere Anzahl Friese des Solis und obendrein die Grotteske mit der Fledermaus (B. 282), mit den Hexen (B. 275), die Hochfüllung B. 236 und 288 des Aldegrevener hinzu. Es macht einen sonderbaren Eindruck, in dem späten italienischen Modelbuch einem deutschen Jagdfriese des Solis zu begegnen. — Der Titel der Opera Noua Universal intitulata corona di racami von Vavassore (Detto Guadagnino) Venedig o. J. enthält in den Borten Motive des Meisters G J (linker Rand).

#### Drei unbedeutende Modelbücher.

Unter den frühen deutschen Modelbüchern hängt das einseitig für gewirkte Arbeit berechnete „Furm oder modelbüchlein || dar in zu lernen vnd gantz Leuchlich zu be || greyffen die recht vnd war kunst auch die auss || teylung/ aller Hand gewirck in der ram in der ladē || vnd mit der Hand auss zu Nehen ganntz || Ney gemacht. Gedruckt zu Augspurg D. H. S.“ von der ersten Auflage des Quentel ab. Verschiedene Muster von den Tafeln 22, 29, 38, 39 etc. der vom Leipziger Kunstgewerbemuseum herausgegebenen Reproduktion lassen sich wiederfinden. Die Uebereinstimmung eines Musters könnte zufällig sein, bei so zahlreichen muss eine Entlehnung angenommen werden. Auf welcher Seite sie stattgefunden, verraten die kümmerlicheren, etwas reduzierten Blätter des „Furm oder Modelbüchleins“.

Das „Modelbuch Welscher / Ober vnd Niederländischer Arbeit. Getruckt zu Frankfurt“ der Bibliothek des österreichischen Museums für Kunst und Industrie ist aus vielen Quellen zusammengetragen. Webemuster, ein romanischer Knoten, das grosse lateinische Alphabet, und sogenannte Holbeinstickereien stammen aus dem Quentel; Renaissanceornamente sind entlehnt aus dem Steyner. Die Mauresken auf den letzten Blättern stammen aus dem Esemplario di lauori des Zoppino von 1530; eine Anzahl Friese in Umrissen sind aus der ersten Auflage des Egenolff übernommen.

In dem „Nüw Modelbuch / || Allerley gattungen Däntelschnur / so diser || zyt in hoch Tütschlanden geng vnd brüchig sind / zu || vnder-richt jren Leertöchtern vnd allen allen andern schnürwirkeren zu Zürych etc. durch R M || haben wir schon ein reines Spitzenbuch, das für eine ganz bestimmte Technik erfindet. Es ist zu Zürich bei Christoff Froschower erschienen, ohne Datum, aber nach einer Angabe in der Vorrede, die von den Däntelschnüren als vor fünfundzwanzig

Jahren aufgekommen spricht und gleich darauf bemerkt, sie seien um 1536 aus Venedig importiert, mit einiger Sicherheit um 1560 anzusetzen. Im Katalog des österreichischen Museums für Kunst und Industrie steht es durch einen Druckfehler als nach 1526 bezeichnet. Es ist von grossem Interesse durch die sorgfältige Benennung der Muster — Schachmodel, Würfelmodel, Wolkenmodel etc. —, über die sogar ein Register Auskunft gibt.

### Kunstabücher, Perspektiven.

Der Viator. Diese seltsame französische Perspektivlehre muss an dieser Stelle eingefügt werden, weil sie in deutscher Ausgabe bei Jörg Glockenton in Nürnberg 1509 erschienen ist und die Erklärung bietet für eine ganz unverständliche Architektur in Dürers Marienleben.

Von dem französischen Werk erschienen bei Lebzeiten des Verfassers drei Ausgaben 1505, 1509, nach welcher die deutsche aus demselben Jahre, und 1521. Dieselbe Ausgabe von 1509 liegt einer Reproduktion von Adam Pilinski, Paris 1860, zu Grunde, zu welcher H. Destailleur eine Einleitung und Anatole de Montaiglon eine historische Studie schrieb. Letztere enthält alles bekannte Material über den Viator, ist aber leider nur in wenig über hundert Exemplaren als Liebhaberdruk erschienen.

Jean Pélerin, der diesen Familiennamen in Viator latinisiert hatte, liess sich nach manchen Reisen durch Frankreich und vielleicht auch Italien in Toul nieder und gab dort als Ergebnis seiner Studien das reich illustrierte Buch heraus. Es enthält zahlreiche Ansichten von freistehenden Bauwerken, sowie von Innenräumen. Erstere in beiden Stilen, letztere mit ihrer gesamten Einrichtung streng gotisch. Charakteristisch ist namentlich B. 111 recto, ein Zimmer mit vollständigem Mobiliar.

In Dürers Marienleben lässt sich die Architektur auf B. 88 nur durch einen Vergleich mit L. 1 verso des Viator verstehen. Wie alle Darstellungen im Viator, ist auch diese nur in den Umrissen gegeben. Kräftige Säulen tragen ein schweres Steingebälk, zwischen dessen Lagen die Kassetten nicht angedeutet sind. Dürer kopierte diese Anlage, so dass sie im Druck von der Gegenseite erscheint. Er schmückt die Kapitelle mit Laubwerk und versieht die Gebälke mit Profilen. Aber er nimmt an, dass zwischen denselben leeren Oeffnungen vorhanden und lässt durch diese hindurch ein Gewölbe sichtbar werden, welches die ganze Halle überspannt. Entweder liegt ein Missverständnis vor,

oder es hat der Künstler die phantastische Konstruktion absichtlich wegen der malerischen Raumwirkung gewählt.

Dürer. In Dürers „Vnderweysung der Messung / mit dem zirkel vñ richtscheyt / in Linien ebnen vñnd gantzen corporen“ etc., 1525, findet sich mancher Aufschluss über die Formenbewegung im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, wenn auch für das Ornament im engeren Sinne die Ausbeute gering ist.

Von einer Kenntnis der Ordnungen finden sich die ersten Spuren. Die Kapitelle auf Hiiiij verso sind eins phantastischer als das andre. Höchst lehrreich ist eine Analysis der Profile. Selbst da, wo die Gesamterscheinung durchaus wie Renaissance aussieht, sind Einzelbewegungen von gotischem Formengefühl diktiert. In dieser Beziehung gehört die „Anleitung“ zu den wichtigsten Dokumenten.

Rodler. Eyn schön nützlich Büchlin vnd vnderweisung der kunst des Messens (mit dem Zirkel) Richtscheidt oder Linal. Zu nutz allen kunstliebhabern, fürnemlich den Malern / Bildhawern / Goldschmieden / Seidenstickern / Steynmetzen / Schreibern etc. Am Schluss: Getruckt vñnd volnendet zu Siemeren vff dem Hunessrucke / in verlegung Hieronimi Rodlers 1531.

Die Vorrede „Zu dem Leser“ bezieht sich auf die theoretischen Werke Dürers, von denen es heisst, dieselben seien für die, so grossen Verstandes, vielleicht dienlich; jedoch als diese Bücher an andre gelangt seien, haben sie sich nicht wohl daraus verstehen können, auch würden jung anhabende Künstler schwerlich etwas daraus holen können und vielmehr meinen, es sei so überkünstlich und unbegreiflich, dass es allein den hochverständigen dienlich. Darum hätte einer, der des Messens etc. wohlerfahren, unternommen, die Kunst Perspectiva begreiflicher denn Dürers Bücher ausweisen, anzuzeigen, und dem Hieronymus Rodler seine Meinung in einem geschriebenen Büchlein zugestellt.

Wir besitzen in diesem Buch eins der wichtigsten Werke über Interieurs und Möbel der Zeit. Letztere sind noch völlig gotisch, nur am Buffet und am Bett zeigen sich die ersten Spuren der Renaissance, aber höchst ungeschickt angeklebt.

Die Ordnungen werden noch nicht unterschieden, kommen auch nicht einmal alle vor. Eine ganz allgemein als korinthische beabsichtigte Säule hat unter dem wüsten Blattwerk des Kapitells ein gotisches Bundprofil und ganz phantastische Basen. In den Profilen ist ein buntes Durcheinander von Gotik und Renaissance die Regel, doch herrscht erstere vor, und letztere ist trocken und wenig ver-

standen. Meist bestehen die Versuche in neuen Profilen aus übereinandergehäuften Stufen oder Platten. Das Charakteristische wird, wie namentlich bei den frühen Niederländern — Meister mit dem Krebs — in der ungemessenen Häufung gesucht.

Johan Stöffler. Von künstlicher Abmessung aller grösse/ebene oder nidere / in die lenge höhe/breite etc. Durch den hochberühmten Mathematicum Joannem Stöfflern etc. Frankfurt, Christ. Egenolff. (1536.)

Ohne Werth für die Geschichte des Ornaments, da der Verleger alte Stöcke verwendet hat. Für Kostüm und Architektur im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts nicht ohne Interesse.

Hans Brosamer. Ein new kunstbuchlein von mancherley schönen Trinckgeschiren / zu gut der yebenden jugend der Goldschmidt/ durch Hansen Brösamer/ Maler zu Fuld/ an tag gegeben. Eine spätere Auflage erweitert die Angaben durch einen für die Kenntnis des Gebrauchs der Vorlagewerke nicht unwichtigen Wink: vnd für die jenigen die Silber = ne Becher/ Credentz/ Flaschen/ vñ Kandeln mach = en wollen lassen / sehr dienstlich vnd nütz = lich zu gebrauchen.

Ueber den Inhalt dieses Buches ist bei den Abschnitten Gefäss und Schmuck das Nähere nachzusehen. Auch auf die Kopie eines Tabernakels nach Ducerceau ist bereits in der Einleitung hingewiesen. Nähere bibliographische Angaben finden sich in der Einleitung zur zweiten Auflage der Reproduktion von Friedrich Lippmann, Berlin, 1882.

Vogtherr. Ein frembds vnd wun || derbars kunst buchlin allen Molern, / Bild || schnitzern/ Goldschmidten / Steinmetzen / Schreibern || Platnern / Waffen vñ Messerschmidten hochnützlich || zu gebrauchen, / Der gleich vor nie keins gesehen || oder inn den Truck kommen ist. || Getruckt zu Strassburg durch Heinrichen Vorgtherren. Anno M. D. x x x v i i i.

In der Vorrede sagt Heinrich Vogtherr, Maler und Bürger zu Strassburg, er habe zu Nutz der Kunst und derer die mit Weib und Kindern beladen, die von Natur des Umherreisens ungewohnt, aller fremden und schwersten Stuck, so gemeiniglich viel Phantasierens und Nachdenkens machen, soviel der Zeit möglich, in ein Buch zusammen gebracht, auf dass blöde Häupter gespart, die hochverständigen Künstler ermuntert werden, damit die Kunst wiederum in einen Aufgang und zu rechten Ehren und Würden komme. — Er hatte den Niedergang schon in der Einleitung beklagt.

Das Buch hat weiter keinen Text. Es bringt zunächst zwölf Seiten Kopftrachten, zum Teil phantastisch, zum Teil nach der Natur oder aus Bildern. Auffallend ist auf der zweiten Seite ein sprechend charakteristischer Inder. Dann folgen sechs Blatt Hände und Füße, letztere zum Teil mit antiken Sandalen; acht Blatt antikisierende Helme; phantastische Panzer, Schulterstücke, Arm- und Beinschienen, Köcher, Dolche, Schwerter, Hellebarden, Zierschilde mit und ohne Rollwerk, noch ziemlich einfach; sieben Blatt Kapitelle und Basen ganz phantastisch mit romanischen und gotischen Reminiscenzen, Auf die Ordnungen wird keinerlei Rücksicht genommen. Den Schluss bilden drei Seiten phantastisch zusammengesetzte Balustersäulen, so wie sie bei Dürer auf Titelblättern und im Gebetbuch vorkommen. Scepter, Vasenglieder, Baluster, Kapitelle, beschuppte und beblätterte Stengel, gebuckelte Schäfte gotischer Pokale, Amazonenschilder bilden in der launigsten Zusammensetzung die Elemente. Benutzt wurden diese letzteren Vorlagen nicht häufig. In einem niederrheinischen Schrank des Berliner Gewerbemuseums dürften sich ihre Spuren an den dekorativ aufgesetzten Säulen finden.

Erhart Schön. Vnderweissung der Proportion vnnnd stellung der bossen etc. durch Erhart Schön von Nürnberg für die Jungen gesellen / vnd Jungen zu vntterrichtung die zu der Kunst lieb tragen / etc. / 1543.

Eine der vielen Proportionslehren, die von Dürer abhängen. Ornamental interessant ist ein Kapitel über die Schildteilung, d. h. die Konstruktion strenger heraldischer Wappenschilder nebst freien Varianten, in denen schon das Rollwerk eine grosse Rolle spielt. Im ganzen geht es freilich noch nicht über den Charakter hinaus, den es auf dem Schilde bei Dürer trägt, Fig. 3. Der Stoff ist bei den Schilden mit fortgeschrittener Teilung (No. 14) von schlafferer, mehr lederartiger Struktur. Die dann folgende Anweisung über die Konstruktion des heraldischen Adlers und schreitenden Löwen lehnt sich ähnlich wie die auf der folgenden Seite gegebene Konstruktion der verschiedenen Helmtypen an das Vorbild bei Rodler, nur dass die Anweisungen ausführlicher sind.

Der Text enthält nichts als die trockene Erklärung der Operation. Hie und da ist ein prägnantes Wort von Interesse.

Hirschvogel. Ein aigentliche vnd grundtliche anweysung / in die Geometria etc. Durch Augustin Hirschvogel. Im jar Der geburt Christi 1543.



Ohne irgend welches Ornament. Die Tafeln mit den Konstruktionen dürften als Radirungen die ersten ihrer Art in einem deutschen Buch sein.

Hans Sebald Beham. Das Kunst und Ler-Büchlein Sebalden Behams, Malen und Reissen zu lernen. Frankfurt, Egenolff 1546.

Die zu dem Text in gar keiner Beziehung stehenden ornamentalen Einlagen in dieser und in der Ausgabe von 1565 sind am Schluss bei der Besprechung der Ornamente des Meisters mit der Gruppe verwandter Formen zusammengestellt. —

Mit der *Perspectiva*, Nürnberg 1547, und dem deutschen Vitruv, Nürnberg 1548, von Rivius, beginnt eine neue Epoche. Der Vitruv ist das erste Werk, welches die theoretische Kenntnis der Ordnungen weiteren Kreisen vermittelt, und die in beiden enthaltenen klassifizierenden Gefässe — reproduziert bei Bergau, Wenzel Jamitzer, Tafel C 1—9, bringen eine Reihe neuer Formelemente in die Bildung der deutschen Metallgefässe.

---

## IV

### Die Künstler.

Bei den eigentlichen Ornamentstechern herrscht von 1500—1540 in Deutschland und den Niederlanden in allem Wesentlichen eine so nahe verwandte Richtung und es bieten sich der Berührungen so viele, dass eine Trennung nicht durchzuführen ist. Bleibt es doch bei einzelnen Meistern noch immer zweifelhaft, ob sie Niederdeutschland oder den Niederlanden angehören, und der Abstand zwischen der Nürnberger und Augsburger Schule ist um diese Zeit ungleich bedeutender als der zwischen der Nürnberger und der Niederländischen. Erst von 1540 ab gehen die Bahnen getrennt und selbständig nebeneinander, und die drei führenden Niederländer Ornamentisten um 1550, Cornelis Bos, Cornelis Matsys und Cornelis Floris, üben keinerlei Einfluss auf das, was in Süddeutschland vor sich geht. Sie sind deshalb aus unserer Betrachtung ausgeschieden. Erst später treten neue Berührungen ein.

In Deutschland nimmt nur ein beschränktes Gebiet an der Produktion teil. Am kräftigsten pulsiert das Leben in den beiden Hauptstädten Süddeutschlands, Nürnberg und Augsburg. Daneben besteht ein andres Centrum in Westfalen, wo schon am Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts Israel von Meckenen eine ausgedehnte Thätigkeit als Ornamentstecher entfaltet hatte. Die wenigen und bis auf Brosamer ganz unbedeutenden Ornamentisten, welche aus mitteldeutschen Städten zu verzeichnen sind, schliessen sich meist an die Westfalen oder sie blicken nach Nürnberg. Ganz leer erscheinen die reichen nord- und ostdeutschen Städte von Bremen bis Wien.

In Nürnberg finden wir bis 1540 keine einheitliche Richtung. Teils geben Dürers Arbeiten den Ton an, wie jene von Passava n

unter des Meisters Arbeiten aufgezählten Ornamentstiche (P. 206—209) beweisen; teils bieten die Füllungen des Beham und des Monogrammistens I. B. das Vorbild, und was nach 1530 geschaffen wird, scheint von Peter Flötner abzuhängen. Wir haben somit an dem einen Ort in derselben Periode drei scharf abgegrenzte Anregungscentren. Bei diesem Reichtum nimmt es nicht wunder, dass auch nach 1540 Nürnberg die ornamentale Bewegung weiter führt. Erfindern wie Hirschvogel, Solis, dem Meister von 1551, welche um die Mitte des Jahrhunderts die Richtung für die folgenden Decennien bestimmen, hat weder Augsburg noch irgend eine andere deutsche Stadt zu derselben Zeit ebenbürtige Kräfte an die Seite zu setzen.

Zum Nürnberger Kreise gehört in dieser Periode für uns auch Regensburg, wo Albrecht Altdorfer seinen phantastischen, stark von Dürer beeinflussten Stil entwickelte. Für das Ornament wird er durch seine Gefässe, Füllungen und Architekturen von grosser Wichtigkeit.

Augsburg scheint bei ausgesprochener Neigung zu Pomp und Pracht doch nicht die Kraft besessen zu haben, die eindringenden neuen Formen verarbeitend zu seinem Eigentum zu machen; der erste deutsche Künstler, der in den Hintergründen seiner Kompositionen unvermischte Renaissance anbringt, Hans Burgkmair, ist Augsburger. In Augsburg wächst Hans Holbein auf, der die deutsche Frührenaissance auch in allem, was Ornament und Schmuck heisst, auf ihren Gipfel führt. Aber Burgkmair und Holbein wirken nicht für den Ornamentstich, und die reichsten Entwürfe des letzteren sind nur ausnahmsweise in Deutschland entstanden und haben somit nicht einmal die Thätigkeit einer Stadt befruchten können. Dass Burgkmair und Holbein wesentlich in einer Richtung arbeiteten, die sich von derjenigen der Hopferschen Werkstatt nur durch das höhere künstlerische Niveau unterschied, und dass die intime Verbindung mit Italien die naive Unbekümmertheit zurückdrängte, mag uns erklären, wie in jenen Jahrzehnten, da in Nürnberg jener eigenartige, Gotik, Renaissance und Orient verschmelzende Stil der deutschen Hochrenaissance aufkam, kein namhafter Ornamentstecher von der Beteiligung Augsburgs zeugte. Hier wurde es erst gegen das siebzehnte Jahrhundert hin wieder lebendig.

Dem Augsburger Kreise verwandt und durch die Baseler Beziehungen der Holbein auch in direktem Austausch mit demselben wäre an dieser Stelle die Schweizer, speziell Baseler Schule einzufügen. Sie liefert um 1520 eine in ihrem ganzen — vielleicht nicht

unbeträchtlichen — Umfang noch nicht zusammengestellte Gruppe eigenartiger gestochener Ornamente nach Goldschmiedsweise auf weissem Grund gearbeitet. Mit diesen Blättern scheint der erneute Aufschwung unseres Ornamentstichs einzusetzen, sie bieten die ersten Bearbeitungen von Renaissancemotiven im Ornamentstich. Pilasterfüllungen, Dolchscheiden, Rundfüllungen bilden ihren Inhalt. Bezeichnet ist keiner, datiert sind wenige; eine Anzahl wird aus technischen Gründen dem Urs Graff zugeschrieben (Woldemar von Seidlitz, mündlich). Vorläufig musste diese ganze Gruppe, von der sich in den Kupferstichkabinetten zu Dresden und Berlin, (hier namentlich P. IV p. 289 Nr. 241 ff) charakteristische Beispiele finden, ausser Betracht bleiben. Einfluss scheinen sie nicht geübt zu haben. Für Rollwerk und Maureske sind sie ohne Interesse, da sie in eine Zeit fallen, die mit der Aneignung der Renaissance vollauf zu thun hatte.

Zwischen dem süddeutschen und dem niederländischen Kulturland gelegen, schöpft Westfalen aus beiden, ohne direkt an die italienische Quelle zu gehen. Daraus entspringt seine Selbständigkeit wie seine Armut an Formen. Mit Aldegrever hat dieser Kreis von 1530—40 in Deutschland und den Niederlanden unbedingt die Führung. Der Einfluss Flötners, des einzigen gleichzeitigen Ornamentisten, der Aldegrever annähernd gleichkommt, äussert sich erst in der folgenden Periode bei Solis. Aldegrever gilt bereits in weiten Kreisen als eigentlicher Vertreter der Kleinmeister; und da er einerseits von den Beham, andererseits von den niederländischen Kleinmeistern herkommt, so schien es geraten, alle verwandten Erscheinungen um ihn zu gruppieren. Was die Niederländer anlangt, empfahl sich dies Vorgehen um so eher, als der Monogrammist G J auch wohl zur deutschen Schule gerechnet wird und Allaert Claesz nicht viel mehr als Nachstecher und Nachahmer des Aldegrever ist.

Niederländische Ornamentisten, die nicht den Kleinmeistern beizuzählen sind, gibt es um jene Zeit sehr wenige. Der Hauptmeister, der aber doch durch Entlehnungen bei dem Monogrammist G J Fühlung mit ihnen hat, ist Lucas van Leyden.

Was die Reproduktionstechnik anlangt, bleibt der Ornamentstich im ganzen der Tradition des fünfzehnten Jahrhunderts getreu bei dem Kupferstich. Der Holzschnitt war vor dem Auftreten Dürers so wenig entwickelt, dass man sich seiner zur Darstellung der zierlichen Details des Ornaments nicht bedienen konnte. Die hohe Ausbildung durch die Wirksamkeit Dürers, Holbeins und so vieler anderer Illustratoren machte vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts an

den Holzschnitt geschickt zu den schwierigsten Aufgaben. Aber für den Ornamentstich benutzte man ihn ausserhalb der Buchausstattung, des Kunst- und Modelbuches nur ausnahmsweise. Dürers „Knoten“ werden von Vielen als Modelbuch angesehen; die Ornamente in Holzschnitt bei Brosamer und H. S. Beham stammen aus Kunstbüchern. Nur Peter Flötner vervielfältigt seine Ornamente ausschliesslich in Holzschnitt. — Auch für die Folgezeit wird der Holzschnitt nur ganz selten, eigentlich nie ausserhalb der Buchausstattung für das Ornament verwendet. Als im siebzehnten Jahrhundert die Holzschnitt-Technik verfiel, gewannen Kupferstich und Radierung ganz die Oberhand, bis sie schliesslich auch in die Buchausstattung einzogen und den ehemaligen Konkurrenten auf seinem eigensten Gebiet aus dem Felde schlugen, wenn es sich um eine künstlerische Leistung handelte. Aus der niederen Sphäre handwerksmässiger Stück- und Nähbücher verschwand der Holzschnitt erst am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts.

Auch der Kupferstich der Ornamentisten unserer Frührenaissance hält sich mit seiner sorgfältigen, durchaus auf selbständige, künstlerische Wirkung ausgehenden Behandlung in den Bahnen, die Schongauer und Meckenen vorgezeichnet. Das Ornamentblatt wird als ein ebenso selbständiges, in sich abgeschlossenes Kunstwerk behandelt wie eine figürliche Komposition. In dieser unvergleichlichen Feinheit der Arbeit und in der entsprechend vorsichtigen Behandlung der Platte stehen die deutschen Ornamentisten vor 1540 hoch über ihren italienischen Genossen, denen es viel mehr auf das Was als auf das Wie ankommt.

Die Radierung, der später auch bei der Reproduktion des Ornaments eine so wichtige Rolle zufällt, wurde in Deutschland bis gegen 1580 nur von den Hopper in Augsburg und von Altdorfer in Regensburg für das Ornament benutzt. Da man keine Säuren besass, welche das Kupfer angreifen, arbeitete man auf Stahlplatten. Die Technik gestattete keine besonders eingehende Behandlung des Detail und drängte von selbst auf umfangreiches Format. Altdorfers kleine zierliche Füllungen sind gestochen, seine grossen Vasen radiert. So stehen die Blätter der Hopper und Altdorfers schon durch ihr Format, das in der Technik entspringt, den Arbeiten der Kleinmeister gegenüber.

### NÜRNBERGER — REGENSBURGER.

Es ist bereits an mehreren Stellen auf den Gegensatz zwischen Nürnberg und Augsburg hingewiesen. Hier im engen Anschluss an

die fremden Vorbilder frühe Herrschaft über die neuen Formen und baldiger Stillstand; dort langsames Erfassen und ein volles Verständnis erst in der dritten Künstlergeneration, aber ungleich grössere Freiheit und Selbständigkeit.

Dürer und sein Kreis, zu dem auch Altdorfer zu rechnen, führen die ersten neuen Gedanken ein und schmelzen das Heimische mit dem Fremden zu einem phantastischen, aber höchst reizvollen Ganzen zusammen, dem es bei aller Verschiedenheit der Elemente doch keineswegs an Einheit gebricht. Sie schaffen im Ornament einen Stil, der ganz für sich da steht. Er beherrscht die Periode von 1500 bis gegen 1530 und findet seinen grossartigsten Ausdruck in Dürers Ehrenpforte um 1515, während der Einfluss dieser Gruppe auf das Handwerk sich durch die Gefässe von Altdorfer äussert, von denen eine deutliche Spur zu Brosamer und durch diesen auf die frühen Arbeiten des Solis zu verfolgen ist.

Noch während Dürers Weise den Ton angab, wurde am Anfang der zwanziger Jahre (erstes Datum 1524) von den Brüdern Beham der Grund zu dem Stil der Kleinmeister gelegt. Bis dahin gab es, um bei der äusseren Erscheinung anzufangen, weder in Deutschland noch in den Niederlanden Ornamentstiche auf dunklem, kreuzschraffiertem Grund. Die Schweizer Schule und Meister G J auf seinem Blatt von 1521 hatten stets auf weissem Grund gearbeitet. — Auch das kleine Format führten die Beham zuerst wieder ein, vielleicht wie bei dem dunklen Grund mit bewusstem Zurückgreifen auf einige Blätter des fünfzehnten Jahrhunderts. An die erste Glanzperiode unseres Ornamentstiches im fünfzehnten Jahrhundert erinnert auch die überaus sorgsame stecherische Durchbildung. Für die Motive der Beham lieferten das Vorbild die Arbeiten Zoan Andreas, namentlich die grossen Pilasterfüllungen, zu denen Hans Sebald Behams Erstlingswerke im Verhältnis der Abkürzung und Reduktion stehen. Ueber die einzelnen Motive vergl. die Abschnitte weiter unten. Von Hans Sebald hängt, wie nicht allein die formale Behandlung, sondern auch die Entlehnung einzelner Motive beweist, Aldegrever ab, und damit indirekt sein ganzer Kreis. Ob Behams Behandlung auch den Meister G J angeregt hat, lässt sich nicht ohne weiteres bejahen oder verneinen. So viel ist sicher, dass G J, der um 1522 den Grund weiss lässt, um 1527 auf dunklem, wenn auch bloß mit einer Strichlage schraffiertem Grunde arbeitet, und um 1530 wie die Beham und Aldegrever Kreuzschraffierung anwendet. Wenn die Nürnberger auch an der Arbeit der Kleinmeister in den dreissiger

Jahren nicht teilnehmen, haben sie doch ihrer Vaterstadt den Ruhm der Initiative gesichert, während Augsburg ganz ausserhalb der Bewegung steht.

Um 1530, als die Beham und der Mongrammist I. B. sich vom Ornamentstich abwenden, tritt in Nürnberg der erste deutsche Meister auf, in dessen Ornamentstichen die volle, unvermischte Renaissance erscheint, Peter Flötner. Leider lässt sich sein Werk nur nach weiterstreuten Bruchstücken beurteilen, aber sein Einfluss scheint ein ausserordentlicher gewesen zu sein. Die Mauresken, Flötners letzte Arbeit, wie es scheint, bilden einen Markstein in der Geschichte unseres Ornaments.

Zu Anfang der vierziger Jahre tritt dann in Nürnberg noch einmal ein Ornamentist auf, der einen Schritt in der Aneignung des Fremden weiter führt. Es ist Augustin Hirschvogel. Jünger als Flötner, später als dieser von Italien beeinflusst, beherrscht er vom ersten Jahre seiner Thätigkeit für das Ornament, 1543, die Maureske, die Grotteske und das Rollwerk. Letzteres namentlich gegen Schluss seiner Thätigkeit in den Umrahmungen seiner Porträts gegen 1550 in einer monumentalen Grösse, die in Deutschland kein anderer vor ihm anstrebt.

Neben ihm wachsen andre Künstler empor: Wenzel Jamnitzer, der zwar nur ein Blatt radiert hat, aber kräftig angeregt haben muss; der Meister von 1551 mit seiner universalen Beherrschung des ganzen Ornaments seiner Zeit, und Virgil Solis, dessen Thätigkeit sowohl die Arbeiten Flötners wie Hirschvogels zur Voraussetzung hat, der aber neben den fremden Motiven die eine zeitlang bei Seite geschobenen heimischen zur Geltung bringt. Durch diese drei Künstler findet eine Verschmelzung der gesamten ornamentalen Elemente statt, welche unsere Hochrenaissance heraufführt. Gotik, Antike, Orient haben an ihren Schöpfungen gleichen Anteil. Sie legen auch den Grund zu der Neubelebung der gotischer Formen, die gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts so mächtige Schösse treiben.

Die Darstellung des ganzen Verlaufes führt uns über das gesteckte Ziel hinaus, es müsste jedoch betont werden, welche Stellung Nürnberg in der Entwicklung des Ornaments einnimmt. Neben seinen Meistern steht um 1550 in den übrigen deutschen Centren kein anderer von irgend welcher Bedeutung. Erst in den Niederlanden zieht sich um Bos, Matsys und C. Floris eine verwandte, unabhängige Schöpfungsatmosphäre zusammen.

Albrecht Dürer. Wir müssen uns bei diesem führenden Meister des Nürnberger Kreises wie bei Burgkmair und Holbein mit kurzen Hinweisen begnügen. Seine Thätigkeit bildet den Untergrund der mannichfaltigen Entwicklung der Nürnberger Schule auch auf ornamentalem Gebiet. Was die Nürnberger das ganze Jahrhundert hindurch zu Trägern der Entwicklung machte, die Unabhängigkeit den neuen Stoffen gegenüber, liegt in seinen Arbeiten vorgebildet. Wenn er auch seine Figurenbilder nicht mit den prunkenden, überladenen Renaissancehintergründen der Augsburger versieht — um den Gegensatz zu empfinden braucht man nur einmal Burgkmairs Hintergrund auf dem Reiterporträt Maximilians mit der Zelle des Hieronymus im Gehäus bei Dürer zu vergleichen — hat er doch, wo es die Gelegenheit erfordert, einen unvergleichlich höheren Flug der ornamentalen Erfindung entfaltet.

Seine Kupferstiche sind in dieser Beziehung weit weniger ergiebig als seine Holzschnitte.

Unter diesen enthalten die grossen Folgen am meisten Material, wenn auch in ungleicher Verteilung.

Auf die ersten Spuren der Renaissance in der Apokalypse haben bereits Thausing und Wickhoff hingewiesen. Fig. 80 und 81 geben die beiden interessantesten der Leuchter auf dem ersten Blatte. Fig. 80 dürfte das erste Beispiel eines Balusters im deutschen Ornament bieten, — eine antike Kandelaberbasis wird auf einem andern der Leuchter verwendet. Auf Fig. 81 trägt die gotische Fussplatte symmetrisch im wilden Laubwerk verteilte Widderköpfe. — Es scheint, als ob diese Leuchter Hans Burgkmair bei den häufig wiederkehrenden Kandelabern in seinem



Fig. 80.° Leuchter aus Dürer's Apokalypse B. 62.

Weisskunig vorgeschwebt hätten.

Auch das Marienleben ist in den vor 1505 entstandenen Blättern noch mit Erinnerungen an den ersten Aufenthalt in Venedig ausgestattet.



Wenig Material bieten die beiden Passionen. Überaus reich sind dagegen ihrem Vorwurf entsprechend die Ehrenpforte und der Triumphzug. Erstere trägt das Datum 1515. Sie bleibt das gewaltigste Denkmal der ornamentalen Gestaltungskraft des Meisters. Ihr Reichtum an neuen und originellen Formen ist unerschöpflich. Und wenn auch das Ganze in seiner Überladung mit dem Detail der Historien und des Stammbaumes bei Vermeidung durchgehender Profile zu keiner geschlossenen Wirkung kommt, sind doch in den Einzelheiten des Ornaments Motive grössten Stils die Fülle ausgestreut.

Die Anlage aus Motiven des antiken Triumphbogens mit dem Kuppelbau nach der Art San Marcos in gotischem Formengefühl



Fig. 8r. Leuchterfuss aus Dürer's Apokalypse.  
B 6z.

verschmolzen darf uns hier nicht aufhalten. Das Ornament bringt eine grosse Anzahl neuer Gedanken. Die wichtigsten darunter sind zunächst die obern Abschlüsse der Kuppeln in Form von Kronen. Es überrascht, dieses in früherer Zeit selten verwandte Motiv schon hier bei Dürer zu finden. Vor ihm kann ich es nicht nachweisen. In ähnlichem Sinne dienen die Abzeichen des Ordens vom goldenen Vlies in den Bekrönungen zweier seitlicher Kompartimente. Die Widderfelle hängen von dem Piedestal, auf welchem Amor steht; um den Rundbogen, den Dürer als Bekrönungsmotiv aus Venedig mitgebracht hatte, legt sich die Kette mit dem Vlies, der Drache wacht in der Nische darunter. Es ist dies nicht das erste Mal, dass die Insignien des vornehmen Ordens im Ornament erscheinen, schon aus dem fünfzehnten Jahrhundert ist uns in dem sogenannten Burgundischen Hofbecher des österreichischen Kaiserschatzes ein kostbares Beispiel erhalten, aber die Verwendung der Motive in der Architektur ist neu. Später kommt der Orden noch oft im Ornament vor.

Es wäre eine höchst lehrreiche Arbeit, einmal den Orden vom goldenen Vliess und einige verwandte Institutionen in ihrer Einwirkung auf das Ornament zu verfolgen. — Vielleicht durch das Widderfell angeregt, hat Dürer als Schrifftafeln auf der einen Seite ein Löwenfell, auf der andern eine Hirschhaut angebracht. Die Hautseite dient als Schrifgrund, das an den Rändern umschlagende Fell mit Kopf und Läufen bildet die Umrahmung. Auch dieser Gedanke dürfte sich vorher nicht finden. Höchst originell sind die Säulen eingekleidet. Die Buckelungen ihrer Schäfte, die Blattkränze mit Maiglöckchen kehren an Altdorfers Pokalen wieder. Die prächtigen Trophäen an den Basen haben in der Komposition so wenig mit den italienischen Vorbildern zu thun, wie die im Gebetbuch für Maximilian. In ganz nordischer Weise sind die Apotropaia behandelt, die Dürer neben den Durchgängen angebracht hat. Der Löwenkopf mit dem Schlangengeringel im Rachen erinnert zwar an italienische Thürklopfer, aber der am Hals aufgeknüpfte reiherartige Vogel, die an den Säulen neben dem Hauptdurchgang an einen Nagel gehängten sechs Meerweiber würde auch der deutsche Bauer verstehen, der Eule und Fledermaus an sein Hofthor nagelt.

Bei aller Selbständigkeit lassen sich doch hie und da Spuren der italienischen Ornamentisten erkennen, wenn auch mehr durchfühlen als in einzelnen Zügen nachweisen. Die aufgeknüpften Sirenen erinnern direkt an eine eigentümliche Füllung bei Zoan Andrea B. 33 und die krausen phantastischen Figuren an der Basis der Säulen dürften kaum auf andere Anregungen zurückgehen, als die Pilasterfüllungen Zoan Andreas, vor deren Sockeln sich ebenfalls allerlei Meervolk tummelt.

Aus der Zeit der Ehrenpforte stammt auch das Gebetbuch für Maximilian. Es muss, wie alle Handzeichnungen, unberücksichtigt bleiben.

Der Triumphwagen Maximilians hat für viele spätere Leistungen das Vorbild abgegeben. Neue ornamentale Gedanken bieten vor Allem die Schutzhüllen mit den kauern den Tieren, welche die obere Hälfte der Räder verdecken — kommen sie schon früher vor? — der schirmartig gerippte Baldachin und sein Träger aus einem vielgliedrigen, geschwungenen Baluster. Auf das vollentwickelte Zierschild über dem Deichselansatz ist in dem Abschnitt Rollwerk hingewiesen.

Auch im Triumphwagen weist ein Motiv auf Zoan Andrea, es

sind die Vasen, über deren Körper Delphine festgebunden sind: vergl. Zoan Andrea B. 26.

Die „Knoten“, die Gefässe und das Kunstbuch haben ihre Stelle in den betreffenden Abschnitten gefunden.

#### Altdorfer.

Seine Bedeutung als Ornamentstecher basiert auf den Vasen, doch hat er auch ausserdem einige im ganzen wenig beachtete ornamentale Entwürfe hinterlassen. Sie stammen, da sie gestochen sind, aus seiner früheren Zeit. Zwei sind in ihrer unsymmetrischen Anlage noch ganz gotisch, verraten aber in den Umrissen der Blätter schon den Einfluss der Renaissance. Beide, B. 65 und P. 108, sind abgerissene Zweige, bei dem letzteren fällt ein aufgesprungener Granatapfel auf. Die Füllung P. 107, aus einer Vase, Blattwerk und einem ganz unverständlichen vasenartigen Gliede von Blättern bestehend, dürfte wie die vorstehenden Altdorfers eigene Erfindung sein. Sie zeigt schon das gestielte Blatt der Kleinmeister. Das grösste seiner Ornamente, P. 106, ist jedoch eine Kopie nach einer italienischen Nielle (Sammlung Rothschild) P. 70 = D. 366. Altdorfer hat ein etwas grösseres Format genommen und infolgedessen das Detail reicher ausarbeiten müssen, so das Blattwerk an den Körpern der Delphine unten; die Vögel oben sind bei ihm robuster und picken nicht nach den Früchten. Allerliebste ist das kleine Riechbüchchen P. 105 in Form einer Schelle (Nürnberg, germanisches Museum). — Nach einem französischen Vorbild scheint die grosse Thür (Holzschnitt, Dresden, W. Schmidt in Meyers Künstlerlexikon No. 68) kopiert zu sein. Die Pilaster an den Seiten sind mit dem schwarzen Blattwerk auf weissem Grund geschmückt, das aber nicht recht verstanden ist. Die Thür ist in zwei Füllungen geteilt, welche durch eingezogene Kreise ornamentiert sind. Die Profile sind stark ausweichend. Als Ornamentstich kann auch das grosse Taufbecken mit der h. Familie gelten, B. 59. Nirgend sonst lehnt sich Altdorfer so stark an Dürers Stil. Es scheint früh zu sein, etwa in das zweite Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts zu fallen, denn die Vasen verraten eine ausgiebigere Kenntnis der Renaissance.

Das Museum in Gotha besitzt zwei unbeschriebene reiche Kapitelle, radiert in der Art der Gefässe, aber technisch vollendeter behandelt. Es sind Nachbildungen klassischer Vorbilder mit wildem, aber energisch bewegtem Akanthus. Bei grosser Treue gegen die Gesamterscheinung sind die Details ganz frei behandelt. So ist ein-

mal ein antikes Flechtband durch ein zierliches Geflecht trockner Zweige ersetzt.

Rollwerk kommt nur sporadisch vor an den Henkeln der Vase auf der Hochfüllung P. 107, gelegentlich an Architekturen und Vasen, nie an Schilden oder Schrifttafeln. Letztere verwendet Altdorfer gern, um sein Monogramm einzurahmen. Sie bestehen regelmässig aus einem schlichten rechteckigen Rahmen, an den sich zuweilen jederseits ein „Ohr“ für die Befestigung anschliesst; seltener wird ein Spiralenkranz hinzugefügt, B. 24, noch seltener kommt es vor, dass der äussere Rand des Rahmens selbst bewegt wird B. 59.

Bei dem Baumeister der Stadt Regensburg ist die architektonische Ausbildung der Hintergründe nicht zu verwundern. Altdorfer gibt sogar — der erste im XVI. Jahrhundert — Ansichten interessanter Gebäude: B. 63 und 64 stellen Teile der alten Synagoge in Regensburg dar. Italien scheint er nicht besucht zu haben, dafür sind seine Architekturen und Bauteile zu wenig verstanden. Auf der Rückwand des Throns der Madonna B. 13 wiederholt er dasselbe Gebälk zweimal übereinander. Wie seine Vorstellungen von einer offenen italienischen Halle mit ihrer Kassettendecke beschaffen sind, zeigt die Dekoration auf B. 45. Zuweilen bringt er ganz hübsch wiedergegebene Details, wie die korinthischen Kapitelle auf B. 24. Die Gotik gibt ihn als Architekten so wenig aus den Händen wie als Gefässbildner. Über seine Gefässe vergl. den Abschnitt oben.

#### Peter Flötner.

Das so spärlich erhaltene Werk dieses Meisters gibt uns einen Massstab für den Umfang des Verlustes an Ornamentstichen. Erhalten blieb uns vorzugsweise, was von namhaften Malerstechern herrührte und als Anhang zu ihrem Werk gesammelt wurde. So sind Aldegrevers, Behams, Georg Pencz' Entwürfe in annähernder Vollzähligkeit auf uns gekommen. Flötner dagegen, der dem Sammler keine Handhabe bot, ging fast ganz verloren. Ausser seinen Mauresken sind die meisten seiner Blätter Unica.

Das bekannteste unter den Werken dieses Künstlers, die Maureskenfolge, hat in der Fülle und dem Reiz seiner Motive alle übrigen Arbeiten des Künstlers aus dem Gedächtnis der Nachwelt verdrängt. Und doch ist er der umfassendste deutsche Ornamentist der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, der erste, der Vorlagen für Möbel, für Architektur in weiterem Sinne lieferte, der einzige, dessen Gefässe auf die Formen nach 1550 direct von Einfluss gewesen sind.

Wenige deutsche Kabinette besitzen eine Anzahl Blätter, vieles ist im Ausland — namentlich in den Pariser Sammlungen — zerstreut, so dass es schwer hält, ein klares Bild von der Vielseitigkeit des Meisters zu erhalten. Jede neue Sammlung bietet eine neue Ueberraschung. Die Zusammenstellung seines Werkes gehört zu den notwendigsten Vorbedingungen zur Erkenntnis der Entwicklung des sechzehnten Jahrhunderts. Noch lässt sich leider nichts Vollständiges geben.

Dass Flötners Arbeiten so selten geworden sind, muss um so mehr überraschen, als er sich zur Reproduktion ausschliesslich des Holzschnittes bediente und, wie einzelne Exemplare von ausgedruckten Stöcken beweisen, grosse Auflagen veranstaltete.

Wir wissen nichts über Peter Flötners Leben. Nach Neudörffer war er Bildhauer und Zeichner. Später macht ihn Sandrart auch zum Holzschneider. Wer sein Lehrer, wohin er auf der Wanderschaft gekommen, ist uns nirgend überliefert.

Die Nachrichten bei Neudörffer geben kein klares Bild und lassen sich nur schwer mit der Vorstellung vereinigen, die wir aus den P. F. signierten Holzschnitten des Meisters gewinnen. Wir erhalten nur eine konfuse Anschauung. Er spricht von Arbeiten in Horn, Korallenzinken, weissem Stein, von eitel wüsten und abscheulichen Angesichtern (Grottesken?), die Flötner gern entworfen, spricht von seiner Kenntnis der Perspektive und des Masswerks, in denen ihm Veit Stoss hätte weichen müssen. Seine Thätigkeit als Formschneider wird nicht direkt erwähnt, doch wird bedauert, dass er keinen Verleger gefunden, sonst würde er in grossen Dingen nicht weniger gewaltig als in kleinen gewesen sein.

Seine Werke liefern den sichersten Beweis, dass er mit eigenen Augen Italien gesehen und sich dort lange genug aufgehalten hat, um bis auf schwache Spuren in Nebensachen jede Gemeinschaft mit den wirren Mischformen Dürers zu verlieren. Sein Laubwerk trägt einen ganz andern Charakter als das der Kleinmeister. Es ist tiefer geteilt, spitzer umrissen, nicht lappig, vor allem fehlt die Buckelung, und es sitzt an leichtgeschwungenen dünnen Zweigen. Am sichersten scheint mir jedoch die Kenntnis Italiens durch eigene Anschauung aus den zahlreichen Möbeln, den Architekturen und den Mauresken hervorzugehen.

Sein erster Aufenthalt im Süden scheint in der Mitte der zwanziger Jahre beschlossen zu sein. Auf den drei Handzeichnungen des

Kupferstichkabinetts zu Berlin\*)—ein Stuhl und zwei Orgeln—kommt die Jahreszahl 1527 vor. (Entwurf zu einer Tischorgel, publiziert bei Hefner-Altenek, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance I, Tafel 62). Die Orgeln sind reich gegliedert und mit dem zierlichsten Laubwerk bedeckt, höchst anmutig wirken die zu Kegeln geordneten Pfeifen. Am Stuhl ist der uralte Typus des Klappstuhls, jedoch bereits in seiner festgewordenen Gestalt mit hochgeführter Rückenlehne, in reiche, etwas überladene Renaissanceformen verkleidet. Die nächsten Daten liefern die Betten, eine zahlreiche Folge, davon allein 4 in Dresden. Sie tragen kaum noch eine Spur gotischer Konstruktion. Die Balustersäulen, die Bekrönungen und Behänge, die Füllungen und dekorativ aufgestellten Vasen als Eckbekrönung und in Nischen mit Muschelabschluss ganz undeutscher Form weisen direkt auf Italien. Man mus, um die eigentümliche Stellung dieser Möbel zu würdigen, im Auge behalten, dass bei Rodler 1531 rein gotische Möbelvorlagen gegeben werden, und dass bei keinem deutschen oder niederländischen Meister jener Zeit oder der nächstfolgenden Jahrzehnte etwas nur entfernt Ähnliches vorkommt. Wo sonst an Möbeln Renaissance motive auftreten, sind sie äusserlich angebracht. Betten wie die bei Hirth 1881 No. 38, 1883 No. 170, 1884 No. 129 verkleinert reproduzierten würde man in der Ausführung ohne weiteres dreissig Jahre später ansetzen können.

Das interessanteste unter diesen Betten ist eins der Dresdener, das als Bekrönung des Kopfendes mit einem Wappen des Todes geschmückt ist, wohl in ernster Anspielung auf die Bruderschaft von Schlaf und Tod. Es ist streng nordisch, aber in die langen Helmedecken haben sich Putten, die auf den Ecken stehen, ganz in derselben Weise eingehüllt wie die scherzenden Amoretten auf dem Betthimmel des Lagers der Roxane in Sodomas Hochzeit des Alexander. Völlig identisch ist zwar keine der beiden Putten mit einem der Kinder bei Sodoma, aber die Art und Weise, wie die nackten Glieder aus den Falten des Stoffes hervorlugen, die ganze Geberde und Haltung stimmt so auffallend, dass ich einen Zusammenhang annehmen möchte. Soweit ich habe sehen können und von andern erfahren, ist das Motiv ein ganz singuläres.

Ein andres Bett hat in der Rückwand eine grosse Intarsia, die

---

\*) Es sind eigentlich vier. Doch darf die unbezeichnete Kartusche mit Mauresken im Spiegel, da sie unbezeichnet ist und an kein anderes Werk des Meisters anklingt, für die Geschichte der Formen vorläufig nicht herangezogen werden.

eine venezianische Ansicht vermuten lässt. Fast dasselbe Städtebild entrollt ein anderer Holzschnitt Flötners, der in seiner Umrissmanier und namentlich in der eigentümlichen Wolkenbildung den Gedanken nahe legt, er sei als Vorlage für Intarsia gedacht. Wenigstens lassen sich diese rauh umrissenen Wolken in bogenförmiger perspektivischer Anordnung nicht erklären, ohne die Annahme, sie seien für die Technik der Holzeinlage gedacht. Auch auf der Bettwand hat man schwerlich an Malerei zu denken. — Sonst kommen im Norden Vorlagen für Intarsia um jene Zeit nicht vor. Es kommt hinzu, dass Flötner auf allen diesen Betten die Maserung des Holzes betont und gelegentlich Kreisflächen mit bunten Hölzern einsetzt: um jene Zeit in Deutschland überaus seltene Behandlung des Holzes.

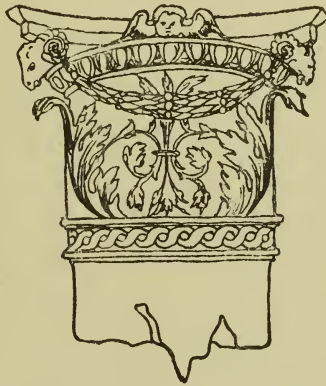


Fig. 82. Peter Flötner, Kapitell.

Nahe verwandt mit diesen Möbelvorlagen sind zwei umrahmte Portale in der Bibliothek zu Paris. Die Bekrönung des einen, dessen Thür ein Mann öffnet, stimmt in der Anlage genau mit der eines Bettes in Dresden. Eine Thüreinfassung auf Grossfolio, die Nagler citiert, ist im Bruchstück bei Hirth publiziert, 1881 No. 147.

Wie gross die Zahl von Flötners Kapitellen und Basen, lässt sich nicht feststellen. In Dresden besitzt das Kupferstichkabinet allein sieben aus verschiedenen Folgen. Die Kapitelle, sämtlich auf einem cylindrischen Mittelkörper konstruiert — Masken, Palmetten, Laubgehänge schmücken sie —, sind bis auf eins Umformungen des korinthischen. Der Akanthus ist energisch bewegt, von spitzigen, nie lappigen Umrissen (Fig. 82). An den Basen häufen sich die Profile bis 22 über einander, dabei kommen nur Leisten, Hohlkehlen und

Wulste vor, die Simalinie erscheint nur an zwei Stellen und beide Male sehr steil, wie die Profile überhaupt. Unerschöpflich ist Flötner in Verkleidung der Profile. Wir finden sie als Blattüberfall, auch umgekehrt, Blattgewinde, Fruchtgewinde, Perlstäbe verschiedenster Bildung, Muschelreihung, Blattreihung, Schuppenreihung, Plattenreihung, Bandgewinde verschiedener Gestalt, Anthemium, Flechte, Kannellure u. s. w. In dem grossen Kapitell der Pariser Bibliothek gibt ein Putto einen vorteilhaften Begriff von Flötners Beherrschung des Figürlichen, die auch auf einem Triumphzug und dem Tanz nackter Kinder (beide in Dresden) zu Tage tritt.

An Pokalen sind mir vier Entwürfe bekannt geworden, davon zwei in Dresden (Fig. 59) und zwei bedeutend grössere in der Sammlung Foulc in Paris (einer in der Zeichnung gemessen 390:152 mm). Über ihre Stellung in der Entwicklung vergl. S. 81.

Unter den reinen Ornamenten, von denen wiederum in Dresden, sowohl im Kupferstichkabinet wie in der Sammlung des Prinzen Georg, die wichtigsten aufbewahrt werden, finden sich alle Elemente der italienischen Frührenaissance ohne wesentliche Umarbeitung. Es bleibt zu beachten, dass die Blätter um 1530 merklich frischer sind als die grosse an die Arbeiten des Giov. Ant. da Brescia erinnernde Grotteske, die sein Maureskenbuch ziert. Auf der letzteren sind alle Umrisse auffallend flau und hängend. Die Maureske kommt ausserhalb des Kunstbuches nur auf dem Gefäss vor (P. 33, Fig. 59). In den Ornamenten um 1530 fehlen alle Spuren, dass Flötner sie schon damals gekannt. Rollwerk findet sich auf der grossen Umrahmung zu B. 1, die jedoch passe partout ist und kein Zeichen trägt, in durchaus deutscher Form aus einem eher schlaffen lederartigen Stoffe, mehr dem flatternden Band als dem Schild verwandt. Ziemlich ausgeprägt und in italienischer Festigkeit tritt es an den Schilden auf dem mit Trophäen gezierten Dolchgriff im Kunstbuch auf. Ob die Handzeichnung mit dem Zierschild im Kupferstichkabinet zu Berlin ihm zugeschrieben werden kann, muss die weitere Untersuchung der zerstreuten Materialien lehren.

Über das Maureskenbuch ist in andrem Zusammenhange (S. 30) gehandelt. Es ist das einzige Werk, das weitere Kreise mit Flötners Namen verbinden, und auf seine Autorität hin werden ihm zerstreute Einzelblätter von Mauresken in Holzschnitt in allen Sammlungen zugeschrieben, die ihm nach Erfindung und Technik gar nicht gehören können.



Dies gilt von einigen Kreisfüllungen in der Sammlung des Prinzen Georg zu Dresden und von den losen Blättern aus dem Pellegrin, die in München unter Flötners Namen gehen.

Peter Flötner wäre ich geneigt, die Ehrenpforte zum Einzug Karls V. in Nürnberg 1541 zuzuschreiben, deren Abbildung im Holzschnitt mit deutschem und lateinischem Text bei Chr. Egenolff in Frankfurt erschienen ist. Eine Reproduktion gibt der „Formenschatz“ 1883 No. 156, 157.

Es ist eine breit entwickelte Dekoration, deren turmartig hochgeführte Mitte von einem Pavillon für die Musik gekrönt ist. In Einzelheiten klingt Dürers Ehrenpforte an, so in den Feuerschalen als Bekrönung, in der Bildung der Kronen und in der Führung der flatternden Bänder. Sonst ist jedes Detail in einer strengen, vornehmen Frührenaissance gehalten.

Unmittelbar an Flötners Folge von Thüren (s. oben) erinnern die beiden Seitenthore mit ihrer strengen Gliederung und den Medallions in den Zwickeln. Kein anderer als Flötner dürfte 1541 die prächtigen korinthischen Säulen und Pilaster im Unterbau und die Komposita-Kapitelle der Pilaster des Pavillons entworfen haben. Vollends das Ornament von den Grottesken in den Füllungen bis zu den zarten Ranken an den Pilastern und den Friesen aus Palmetten und Masken würde in der Reinheit bei jedem andern Künstler im damaligen Nürnberg unerhört sein.

Wichtig ist das Blatt für die Entwicklung des Rollwerks. Obschon nirgend eigentliche Mauresken vorkommen, hat doch das Rollwerk an der Tafel über dem Mittelthor Umriss, die kaum ohne den Einfluss der Maureske zu denken sind. Noch ist der Künstler nicht zur vollen Herrschaft über das Rollwerk gekommen. Die Tafel ist ein Gemisch aus dem Typus mit ausgeschnittenen, nur in der Fläche bewegten und dem mit aufgerollten Rändern. Die überall dekorativ angebrachten Wappenschilder haben einen stark zerschnittenen und aufgerollten Rand, gehen aber nicht wesentlich über das auch sonst um dieselbe Zeit Gebräuchliche hinaus.

#### Augustin Hirschvogel.

Mit Flötner verglichen, scheint dieser unruhige, vielgereiste Künstler von wenig nachhaltigem Einfluss auf die Ornamentik seiner Zeitgenossen gewesen zu sein. Er datiert seine flotten Radierungen von 1543—1550, scheint mithin weder früher noch später geätzt zu haben, was um so auffallender, da er, geboren 1506, 1543

bereits nahezu vierzig Jahre zählte und erst 1560 starb. Es scheint überhaupt in seiner Natur gelegen zu haben, sich zeitweise mit Dingen sehr intensiv zu beschäftigen und sie nachher gänzlich liegen zu lassen. So stammen seine ornamentalen Entwürfe fast ausschliesslich aus den beiden Jahren 1543 und 1544. Jagden und Kostümfiguren entwirft er 1545, die Landschaften hauptsächlich in dem Jahre 1545 und 1546, die Portraits von 1547—49. Letztere beeinflussen nicht unerheblich seinen Mitbürger und jüngeren Zeitgenossen Virgil Solis.

Für uns kommen einerseits die Gefässe, Dolchornamente, Mauresken und Grottesken von 1543—44, andererseits die Umrahmungen der Portraits und ihrer Inschriften in Betracht. In allen diesen Gebilden steht er ganz ausserhalb des Zusammenhanges mit seinen deutschen Genossen.

Die Gefässe fallen durch ihre ausschweifende Phantastik aus der Entwicklungsreihe der deutschen Formen heraus. Es sind meist Kannen von der ausgelassensten Komposition. Bald ein Menschenkörper mit Löwenbeinen und mit Löwenschwanz als Henkel, der Deckel ein Helm, bald ein Bock, bald ein Stiefel. Ausnahmsweise kommt auch der Deckelpokal auf hohem Fuss vor, aber er steht dann für sich, knüpft nur in einzelnen Motiven an Vergangenes direkt an, noch dient er Kommendem als Ausgangspunkt. Buckelungen liebt er nicht, ebensowenig die Einschnürung am Körper seines Deckelpokales, dessen Rand ein Profil zeigt, das dem des Meisters von 1551 verwandt ist, nur dass unter dem überstehenden Deckel der Körper mit einer Hohlkehle ansetzt. (B. 92 München.) Der Deckelpokal B. 90 München erinnert im Aufbau und in der Bildung des Deckels lebhaft an die Fayencen von Oiron. Ein unbeschriebener Pokal in Weimar (Museum) hat am Körper Buckeln in Form von Aepfeln. Die Kannen sind vermuthlich für Majolika gedacht.

Seine Dolch- und Schwertornamente haben mit dem Typus, den Aldegrevier ausgebildet, nichts gemein. Die Griffe sind höchst phantastisch ausgebildet, so auf B. 107 als flügellose Doppeladler mit Schlangen in den Krallen, welche die Parierstange bilden. Auf der Scheide fehlt die Teilung mit der Figur unterhalb des Griffes über dem Ornament, wie sie, aus dem 15. Jahrhundert stammend, die Kleinmeister weitergebildet; eine willkürlich gegliederte Grotteske füllt den ganzen Raum. Neu führt er in das deutsche Ornament Griff, Scheidenmündung und Scheidenspitze des Degens ein und weiss die letzteren durch ein flatterndes Band, an die Scheidenmündung zu

hängen. Wichtig sind die Umränderungen der Scheidenmündung, in denen sich zuerst Rollwerkmotive und Mauresken-Elemente vermischen (Fig. 27).

Reine Mauresken bildet Hirschvogel selten, doch erscheinen sie auf seinen Vasen gelegentlich. Die Bekanntschaft verrät sich deutlich im Rollwerk (B. 103, 104) und in den Blättern der Umrahmung zu B. 127, sämtlich von 1543. Somit ist Hirschvogel neben Holbein der früheste deutsche Ornamentist, dessen Werk uns datierte Mauresken bietet.

In den Grottesken führt Hirschvogel einen neuen Typus ein, der später auf Aldegrever von Einfluss gewesen zu sein scheint. Er zuerst in Deutschland füllt eine Fläche durch übereinander gestellte Figuren und Tiere, die durch hängende Tücher verbunden sind. Architektonisches Gerüst braucht er für seine wenig umfangreichen Gebilde noch nicht.

Zu Anfang der vierziger Jahre verwendet er das Rollwerk fast nur in Verbindung mit der Maureske. Erst von 1547 tritt es bei ihm in Umrahmungen selbständig auf. Wieder ist er der früheste deutsche Meister, der es uns in dieser Ausbildung als Rahmenwerk mit Grottesken vorführt. Vieles erinnert an die etwas früheren Stiche Bonasones, und es ist wohl kein Zweifel, dass er um die Mitte der vierziger Jahre die Bekanntschaft dieser oder ähnlicher Werke gemacht. In der kräftigen Massigkeit, in den grossen schlichten Formen seines Rollwerks steht er wieder allein. Solis, der Anonymus und ihre Nachfolger arbeiten häufiger mit kleinen Formen und Bewegungen.

Interessant sind namentlich die Zierschilder auf dem Portrait des Herberstein (1548) und auf dem des Freiherrn von Neiperg (1547).

Auffallend ist, dass maureske Elemente in den Zierschildern um 1548 gar nicht vorkommen, doch ist dies nicht zu verwundern, da sie ja auch den italienischen Vorbildern fehlen.

Auch Architekturstücke hat Hirschvogel gestochen, offenbar nach italienischen Vorbildern, und B. 110 enthält Studien nach antiker Fussbekleidung. Auf seinen biblischen Bildern kommt gelegentlich — Namans Aussatz — eine Thür vor, in deren Bekrönung das Trapez von im Halbkreis eingezogenen Seiten an französische Bekrönungen erinnert.

Hirschvogels Kunstbuch — Ein aigentliche etc. anweysung in die geometrie 1543 enthält nichts Ornamentales.

Es scheint, dass Hirschvogel von seinen Platten nur wenig Ab-

züge genommen, denn seine Sachen sind ausserordentlich selten und kommen durchweg in ganz leidlichen Abdrücken vor. Wenn seine Rollwerkformen in ihrer Derbheit zunächst auch ohne Einfluss blieben, haben doch seine Grottesken, welche bereits eine grosse Zahl der Elemente des Anonymus von 1551 enthalten, auf die Erscheinung dieses Künstlers vorbereiten helfen. Trotz der Einführung allerlei natürlicher Gegenstände ist ihm jedoch der Naturalismus nach Studien, wie ihn der Meister von 1551 und Solis wieder einführen, noch fremd.

### AUGSBURG.

Hier haben wir in der ganzen Periode und noch weit darüber hinaus nur einen Namen auf dem Gebiet des Ornamentstichs, den der Hopfer. Ihre Thätigkeit fällt in die Zeit vor der ornamentalen Ausbildung des Rollwerks und der Einführung der Maureske. Wenn auch Daniel noch bis gegen 1550 gelebt hat, geht die Thätigkeit der Brüder doch zu Anfang der dreissiger Jahre zu Ende. Die Blätter Daniels, welche am spätesten datiert werden müssen, hängen von Dolchscheiden des Aldegrevier zwischen 1530 und 1535 ab.

Wichtiger ist Augsburg durch die Modelbücher des Schwartzemberger und des Steyner, beide 1534. Nürnberger Modelbücher scheint es um jene Zeit nicht zu geben.

Die glänzendsten Vertreter der Augsburger Richtung, Burgkmair und Holbein, zählen nicht unter die Ornamentstecher. Obgleich sie bereits von Woltmann und Lübcke auch in ihrer Stellung zu dem Ornament der Renaissance ausführlich gewürdigt sind, bleiben noch wesentliche Phasen ihrer Entwicklung unaufgehellt. Doch dürfen wir uns, ohne den Schwerpunkt unsrer Arbeit zu verrücken, nicht auf die Untersuchung der Fragen einlassen.

Hans Burgkmair. In der Schar der deutschen Künstler, welche, in gotischer Tradition erzogen, den Übergang zur Renaissance erlebten, ist Hans Burgkmair der erste, welcher den Gegensatz der beiden Formenkreise empfindet und, wo er sein Bestes leisten will, auf den Hintergründen seiner Komposition reine unvermischte Renaissance bietet. So in der prächtigen Architektur auf dem Bildnis des Maximilian von 1508, in dem an die Physiognomie Venedigs gemahnenden Hintergrund zu dem Hauptblatt: „Der Tod als Würger“, 1510. An eingehender Kenntnis des Fremden steht selbst der jüngere Holbein in seiner ersten Periode hinter Burgkmair zurück, und erst um 1530, zwei Jahrzehnte nach den ersten Arbeiten Burgkmairs im

unvermischten neuen Stil, tritt in Peter Flötner ein noch besserer Kenner Italiens unter den deutschen Künstlern auf.

Ornamentstecher ist Burgkmair noch weniger als Dürer. Er hat auch wie Dürer — dessen Wappen immer ausgenommen — keinen nennenswerten Einfluss auf die Entwicklung des Ornaments.

Für die Geschichte der Formen seiner Zeit ist Burgkmair von

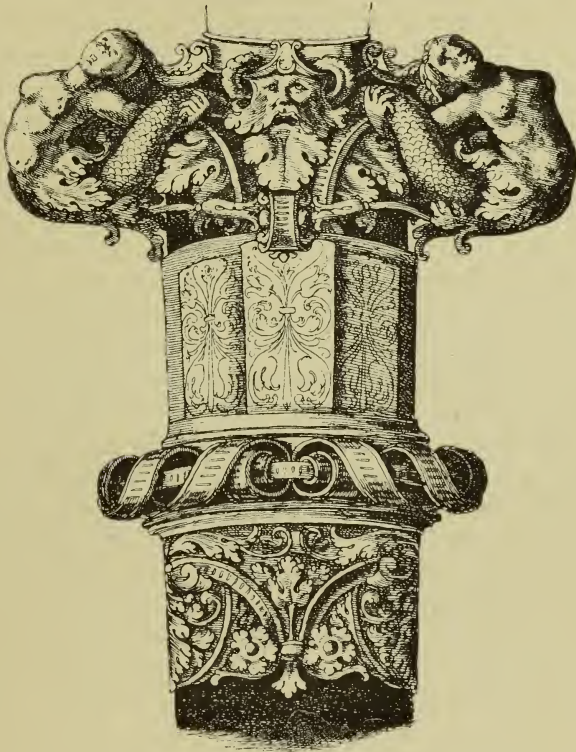


Fig. 83. Schwertornament nach einer Handzeichnung von Hans Holbein, gestochen von W. Hollar.

der grössten Wichtigkeit. Er bietet eine unerschöpfliche Fundgrube für die Ausstattung des Hauses an Möbel und Gerät, an Gefässen, an Prachtstoffen, — in Bezug auf diese namentlich im Weisskunnig verschiedene Vorhänge mit einer von der gebräuchlichen Ornamentation der Prachtstoffe ganz abweichenden Verzierung —, und vor allem an Kostüm. Hier verrät Burgkmair sogar an mehr als einer Stelle die Absicht und das Vermögen, das Kostüm der letzten Hälfte

des fünfzehnten Jahrhunderts getreu zu schildern. Es ist derselbe Charakterzug, der ihn zu einer so schnellen und sicheren Beherrschung der italienischen Formenwelt kommen liess.

Hans Holbein d. j. Für die Entwicklung der deutschen Renaissance hat es kaum ein grösseres Missgeschick gegeben, als dass der freieste und grösste Erfinder ihrer Blütezeit seine Entwürfe nicht durch Schnitt oder Stich vervielfältigt hat.

Nach den Grenzen, welche dieser Arbeit gesteckt sind, liess sich das Werk des Künstlers nur da heranziehen, wo es eine Lücke im Stichmaterial füllen half oder die vollendete Form eines Typus bot, wie in den Abschnitten Rollwerk, Maureske, Naturalismus, Gefäss, Dolch, welche man nachsehen wolle.

### Die Hopfer.

Unter den deutschen Ornamentstechern der zwanziger Jahre nehmen die drei Brüder, welche sich mit der aufrechten Hopfenblüte zeichneten — vielleicht der Augsburger Pinienzapfen? Man hielt die Marke im vergangenen Jahrhundert auch für einen Leuchter —, eine Stelle für sich ein. Schon äusserlich hebt sie ihr grosses Format, das gleichzeitig nur bei Altdorfers Gefässen ein Seitenstück findet, aus den Reihen der Kleinmeister heraus. Ebenfalls mit Altdorfer allein teilen sie ihre Technik der Radierung auf Stahlplatten. Das grosse Format weist auf die Anregungen der Italiener, welche sie fleissig kopieren, die Radierung auf Altdorfer, aus dessen Vaterstadt ihre Eltern nach Augsburg eingewandert waren, und dessen Gefässe Hieronymus Hopfer kopierte.

Die Hopfer sind die rücksichtslosesten Kopisten unter den deutschen Stechern jener Zeit. Es macht den Eindruck, als hätten sie eine grosse gemeinsame Werkstatt besessen, denn ihre Manier ist, wenn auch von ungleicher Güte, doch überaus verwandt, und ihre Tendenz die gleiche. Kein deutscher oder italienischer Meister ist vor ihnen sicher, und sie kopieren ohne je die Namen der Urheber zu nennen, und ohne viel von Eignem hinzuzuthun oder zu verarbeiten.

Einigermassen machen sie diese Sünden wieder gut durch eigne Erfindungen in dem Sinne der kopierten Vorlagen und durch Entwürfe auf Gebieten, die vor ihnen weder der deutsche noch der italienische Ornamentstich betreten hatte. Von ihnen rühren die ersten gestochenen Vorlagen für Möbel her, für Monstranzen in Renaissanceformen, für Geräte, wie Brettspiele. Durche ihre zahl-

losen Kopien nach italienischen Vorlagen an Grottesken und Trophäen haben sie ausserordentlich zur Verbreitung der Renaissance in Deutschland beigetragen. Daneben bringt Daniel Hopfer noch einmal in seiner grossen Füllung das gotische Distelblatt des fünfzehnten Jahrhunderts zur Geltung. Und da er sich auch von den Kleinmeistern, speziell Aldegrever, anregen lässt, so umfassen die Hopfer das ganze Gebiet des gleichzeitigen Ornaments. Zu Anfang der dreissiger Jahre scheinen sie aufgehört zu haben. Somit fehlt bei ihnen das entwickelte Rollwerk — Spuren bei D. Hopfer B. 127 — und die Maureske. Auch das Knotenwerk kommt bei ihnen nicht vor. Ihr Element ist die Grotteske.

Einen eignen Stil, wie Dürer, Holbein oder Aldegrever haben, sie im Grunde nicht gebildet. Sie stecken im Gefühl für Bewegung und Umriss ganz im fünfzehnten Jahrhundert, kennen aber an Renaissanceformen weit mehr als Dürer. Im Verhältnis zur Renaissance halten sie etwa in der Mitte zwischen Dürer und Burgkmair. Italien scheint nach der Plumpheit ihrer Arbeiten keiner der Brüder aus eigener Anschauung zu kennen. Für die Beschaffung von Stichen und Zeichnungen hatte man es in Augsburg bequemer als irgendwo sonst in Deutschland.

Vielleicht war es eine Folge ihrer unselbständigen Richtung, dass sie von so geringem nachweisbarem Einfluss auf die fernere Entwicklung in Deutschland geblieben. Der einzige, dem ihre Technik und vielleicht auch ihre Behandlung der Grotteske zum Vorbild gedient, ist der Nürnberger Hirschvogel. Mit Aldegrever darf man sie gar nicht zusammenhalten; ihre ornamentalen Arbeiten wurden fast nie kopiert.

Ihre Platten haben sich lange gehalten. Im siebzehnten Jahrhundert gab in Nürnberg der Kunsthändler David Funck 230 Tafeln unter dem Titel „Opera Hopferiana“ heraus und 1802 C. W. Silberberg in Frankfurt am Main 92 Blätter unter demselben Haupttitel.

Abschliessendes über die Entlehnung der Hopfer bei den Italienern vermag ich nicht zu geben.

Daniel Hopfer. Für die Datierung der Stiche dieses Meisters, des reichsten und originellsten unter den drei Brüdern, gibt es wenig Anhalt. Ein Buffet, B. 125, trägt die Jahreszahl 1527. Kopien nach seinen Stichen, die sich in dem Esemplario di lauori des Zoppino, Venedig 1530, finden, geben einen äussersten Zeitpunkt für den Plafond, B. 94, die grosse gotische Füllung, B. 93, und eine Grotteske

B. 106. Den Dolchscheiden B. 88 mit ihrem Kleinmeisterlaubwerk, das D. Hopfer sonst nie verwendet, und der unsymmetrischen Anlage liegen Arbeiten Aldegrevers von 1532–35 zu Grunde. Somit hätten wir es nur mit einem Meister zu thun, der um 1530 seine bedeutendsten Blätter hervorbringt.

Der Umfang seines ornamentalen Formenkreises ist grösser als der irgend eines deutschen Stechers so früher Zeit. Er wagt sich bei den Innenräumen von Kirchen auf B. 26 und 27, bei dem sorgsam detaillierten Plafond B. 94, bei mancherlei Wandgliederungen und Chorgestühlen (B. 19) ebenso mit dem Brunnen B. 121 bereits auf das Gebiet der Architektur. An Möbeln liefert er das Buffet mit Schiebläden B. 125, das Waschränkchen nach Schweizer Art B. 126 (in der Bekrönung noch der gotische Eselsrücken). Auf B. 127, einem Blatt mit zwölf Motiven, halten groteske Wesen Handtuchrollen, Wappen oder Spiegel — neben letzterem hat der Künstler wohl nicht ohne Bezug Affen angebracht, jedenfalls eins der frühesten Beispiele symbolischen Ornaments an profanem Gerät. An die Möbel schliesst sich B. 131, das Brettspiel; an die phantastische Architektur als Hintergrund biblischer Historien die Monstranz B. 122, aufgebaut nach dem gotischen Schema des Kirchenquerschnittes, aber mit jeder Einzelform derb in Renaissance übersetzt.

Ganze Dolche sind mir von D. Hopfer nicht bekannt. Das Mundstück kommt vor auf B. 108, die Scheide auf B. 88. — Schmuck und Gefässe fehlen.

Im reinen Ornament kommen an gotischen Motiven Distelzweige vor auf den Füllungen B. 92, 93, 112. — Die Grotteske bildet Daniel Hopfer auf ziemlich selbständige Weise um. Wenn er sie in breiten Füllungen verwendet, so bedient er sich als Gerüst eines Mastes mit Querstangen; bei Hochfüllungen baut er auch wohl eine phantastische Architektur nach Art des Holbein auf. Die Grossräumigkeit seiner Dispositionen dürfte im Zusammenhang zu bringen sein mit der in Augsburg so üppig entwickelten Fassadenmalerei.

Eine Neuerung, für die ich unter den italienischen und deutschen Stichen jener Zeit kein Vorbild fand, führt Daniel Hopfer in einer kleinen Zahl von Blättern ein, die der äussern Erscheinung nach zu den Grottesken gehören würden, nur dass die Figuren, welche ihre Architekturen beleben, wie in B. 100, Geschichten aus der Bibel gegenwärtigen. Auf B. 100 erscheint die Passion als Wandfüllung verteilt: unten Allegorien des Glaubens und der Gerechtigkeit; darüber Christus als Schmerzensmann in einer Nische und oben die



Taube des heiligen Geistes. Eine derartige spielende Verwendung religiöser Motive tritt erst weit später in kleinen Füllungen des Etienne Delaune wieder auf. Von den Niederländern, die ihn nachahmen, wird später dies Motiv ins Breite gezogen. Im deutschen Ornament dürfte vielleicht das ornamental aufs reichste entwickelte Motiv des Stammbaums Christi — Wurzel Jesse — auf diese Erscheinung vorbereiten.

Ganz selbständig in der Anlage sind grosse Rosetten aus Grottesken wie B. 109, ein Blatt mit der Hälfte einer Rosette in vier verschiedenen Teilen, deren jeder verachtfaht den Kreis füllen würde. Ganz allein steht im deutschen Ornamentstich jener Zeit die Trophäe B. 129 und das schöne Blatt mit grottesken Köpfen B. 133.

Als Ornamente sind auch die friesartig geordneten Cäsarenbüsten B. 78 anzusehen, die sich so früh sonst selten finden. Für den spekulativen Sinn des Daniel Hopfer zeugen auch seine Entwürfe für Initialen, einmal, B. 117, als lateinische Majuskeln auf Rankengrund, einmal, B. 118, in Form von Grottesken, ähnlich B. 116, das Monogramm Christi in Grottesken.

Über die Art und Weise, in der D. Hopfer die Italiener benutzt, hat C. Brun im siebenten Bande der Zeitschrift für bildende Kunst S. 197 einen wichtigen Aufschluss gegeben, in dem er Daniel Hopfers Christus vor Pilatus B. 9 als gegenseitige Kopie nach Mantegnas Jakobus vor dem Richter nachweist. Uns interessiert wesentlich nur die Architektur des Hintergrundes, ein Triumphbogen. Hopfer scheint nach einer Vorlage gearbeitet zu haben, die nur die Umrisse enthielt. Es fehlen bei ihm das Relief und die Inschriften der Füllungen, statt deren er in einem ähnlichen Missverständnis, wie es Dürer beim Viator zugestossen (s. d. Abschnitt Model- und Kunstbücher), das Bauwerk durchbricht. Dagegen schliesst er die gerade Linie des Gebälks durch reiche, wildbewegte, krönende Figurengruppen ab und führt an dem Gebälk entlang einen phantastischen Fries. Das Missverständnis der Füllungen, sowie die Übersetzung der Tracht ins Nordisch-Phantastische lassen auf die Benutzung der Zeichnung eines Fremden schliessen.

Hieronymus Hopfer. Er zeichnet seit 1520. Gegen Daniel fällt er als Ornamentist sowohl an Erfindung ab, wie an Technik. Sein Eigentum dürften B. 74 sein, eine Pilasterfüllung mit den Abzeichen des Todes, ein ähnliches Motiv des Symbolisierens im Ornament, wie wir es schon bei Daniel angetroffen haben; ferner die Wappen B. 77 und 78.

B. 75 ist eine wenig veränderte Kopie nach Zoan Andrea B. 33; die Gefässe B. 67—72 wiederholen in verkleinertem Format die bekannten Vorbilder des Altdorfer.

Lambert Hopper. Der unbedeutendste unter den Brüdern. Auf B. 29 kopiert er in der linken Pilasterfüllung das vielbenutzte vornehme Motiv aus dem Triumphzug Cäsars von Mantegna B. 14, dasselbe, welches der Meister mit den Pferdeköpfen zu einer Dolchscheide verarbeitet. Die rechte Füllung auf demselben Blatt L. Hopper B. 29 ist aus Motiven von Zoan Andreas Pilasterfüllungen zusammengesetzt. Die Füllung B. 31 hat bereits Bartsch als Kopie nach Giovan Antonio da Brescia erkannt. B. 32 und 33 bilden eine hohe Pilasterfüllung. Sie verdienen Beachtung, weil alle ihre Elemente, die Putten, welche auf Chimären reiten, das Laubwerk, die Blattmasken, ähnlich bei den Kleinmeistern wiederkehren. Nur die Art der Häufung, die peinlich mechanische Verdoppelung der reichsten Motive ist ein Merkmal der Hopferschen Werkstatt. Vergl. die ähnliche Häufung von Motiven im Modelbuch des Steyner, Augsburg 1534.

#### NIEDERLÄNDER.

Mit dem Reichtum an Formen und Individualitäten, der uns im deutschen Ornamentstich am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entgegentritt, lässt sich nicht entfernt vergleichen, was wir bei den Niederländern finden. Es mangelt durchweg die Originalität. Nur wenige Meister, vielleicht keiner neben Dirk van Star und dem Monogrammisten G J, stehen auf eigenen Füßen.

Im zweiten Jahrzehnt herrscht das Vorbild des handwerksmässigen Meisters S und seiner Schule, deren Einfluss sich von Brüssel, wo Meister S gearbeitet zu haben scheint, über Holland — Allaert Claesz — bis nach Köln erstreckte, wo Jakob Binck in seinen Anfängen von dem Meister S abhängt. Eigentliche Ornamentstiche liefern Meister S und sein Kreis wenig. Ihre Richtung geht auf eine rohe handwerksmässige Vermischung der Stile, die doch nichts Neues zu Tage fördert wie im Kreise Dürers.

Um dieselbe Zeit wirkt Otsanen weit origineller, wenn er auch noch wilder die Formen durcheinander wirft. Die ersten Daten für die Renaissance im Ornamentstich liefert der Monogrammist G J mit seiner Füllung von 1522, aus demselben Jahre, in welchem Dirk van Star mit seinen Hintergründen und Innenräumen anhebt. Ein Vergleich des ersten Blattes von G J mit denen des Dirk van Star zeigt den letzteren weiter fortgeschritten in der Aneignung der Renais-

sanceformen. Später geht G J allerdings über ihn hinaus, aber wohl nicht ohne seinen Einfluss. Für die niederländischen Kleinmeister bilden die reichen Hintergründe des Dirk van Star eine reiche Fundgrube. Namentlich Allaert Claesz holt sich hier gern Motive.

Auch Lucas van Leyden, der ja selber nicht nach Italien gekommen ist, wird von Dirk van Star angeregt, hängt jedoch noch weit mehr von dem Monogrammisten G J ab, von dem er direkt entlehnt. Allaert Claesz ist der einzige Niederländer, bei dem Kopien nach deutschen Meistern vorkommen.

Unter den Deutschen hat Niklas Wilborn den Monogrammisten G J gekannt und benutzt, und auch der Kölner Jakob Binck und Aldegrevener erfahren unverkennbare niederländische Einflüsse. Es bleibt zu beachten, dass alle diese deutschen Stecher Westfalen und dem Grenzgebiet des Niederrheins angehören.

Die eigentlich niederländischen Ornamentisten haben eine Eigentümlichkeit gemein, welche ein ziemlich sicheres Stilkriterium abgibt. Sie lassen mit Vorliebe die Endungen ihrer Ornamente in Köpfe ausgehen, Flügel, Schwänze, Beine, ja sogar bei Otsanen Guirlanden, zeigen diese Eigenart. Mit der Ausbildung des Rollwerks verschwindet sie eine zeitlang, taucht aber sofort wieder auf, wo dies in Knorpelwerk übergeht, wie bei Janssen, bei Lutma dem älteren. Zur Zeit der Kleinmeister treten die Endungen in Köpfe um so stärker auf, je selbständiger der Künstler dem deutschen Einfluss gegenüber steht. Der charakterlose, stets nach den deutschen Kleinmeistern gewandte Allaert Claesz hat sie selten. Dirk van Star verwendet sie überaus häufig, so an den Flügeln des Versuchers auf B. 5, ebenso Lucas van Leyden (Fig. 85), und am kräftigsten tritt sie auf bei dem unabhängigsten von allen, dem Monogrammisten G J. Bei diesem führt sie hie und da sogar zur Überladung. Unter den deutschen Stechern zeigen umgekehrt diejenigen Neigung, die Kopfundungen eintreten zu lassen, welche der niederländischen Grenze nahe wohnen.

Eine andre Lieblingsform der Niederländer ist um jene Zeit die C-förmige Spirale, die auch Aldegrevener und Niklas Wilborn gelegentlich von ihnen übernehmen.

Otsanen. Bei diesem Künstler treten in Holland die ersten unverkennbaren Spuren der Renaissanceornamentik auf, freilich mit Gotik und Naturalismus bunt verquickt. Die Kritik seines Ornaments hat auszugehen von der bezeichneten Umrahmung P. 107 von 1513. Der Niederländer verrät sich auf den ersten Blick in den Kopf-

endungen, die sogar bei Guirlanden nicht verschmäht werden. Das Laubwerk trägt durchaus den Charakter des Distelblattes. Die Guirlanden sind durch Ringe mit den Profilen des gotischen „Bundes“ abgeschnürt. Wichtig sind die Formen der Schilde, die bei gotischem Riss schon entwickeltes Rollwerk zeigen. Es ist bei ihm wie bei allen, die noch das italienische Schild nicht kennen, von der wildesten Bewegung. Zu vergleichen ist das reichgeschwungene gotische Schild des Kriegers, links auf der Verspottung, runde Passion B. 5. Verwandt sind die Schilde auf dem Titel der Biblia Dudesch.

Nach dieser Umrahmung gehört ihm auch die Einfassung von 1517 zu seiner runden Passion, in deren Ecken Ungeheuer kämpfen. In der linken oberen Ecke sind es wüste Guirlanden, die sich mit den Köpfen in einander verbissen haben. Eine Ausgabe dieser Passion von 1651 (München, Berlin) ist mit einer Umrahmung geschmückt, in deren Ecken reiche, geschmackvoll gruppierte Bündel von Kürbissen, Trauben, Granaten und andern italienischen Früchten sich ausbreiten. Dieser Holzschnitt rührt sicher nicht von Ostsanen selber her, sondern stammt frühestens aus dem Jahrzehnt nach 1550. Der selbstbewusste Naturalismus, der sichere Geschmack in der Anordnung lassen sich weder mit der frühen Periode im Allgemeinen noch im besondern mit Ostsanens ornamentaler Manier vereinigen. Zwischen 1510 und 30 würde diese Ornamentation ein unbegreifliches Wunder ausmachen. — Ostsanens Profile sind sämtlich gotisch. Seine Architektur verrät keine Kenntnis Italiens aus eigener Anschauung. Die Arche Noah (Sündflut, Berlin, Paris) bildet er einmal als romanischen Centralbau.

Monogrammist S. Nach dem Dialekt einer Inschrift und topographischem Detail vielleicht Brüsseler Goldschmied, dessen durchweg handwerksmässige Komposition durch ihre Umrahmungen in verfallender Gotik und Hörensagenrenaissance ein geschichtliches Interesse haben. Er datiert um 1520 und übt auf den Monogrammisten W I, Allaert Claesz und Jakob Binck grossen Einfluss. Ornamentstiche im engeren Sinne bietet er nicht ausser zwei Dolch scheiden (P. 288, 289).

Ein Vorbild konnte er mit seiner kleinlichen krausen Manier nur so lange abgeben, als die Arbeiten der Kleinmeister noch nicht zu ihrem vollen Rechte gekommen waren. Andererseits musste die geringe Kenntnis der bald allgemein beliebten italienischen Architektur und Ornamentik seinen Blättern bald den Stempel des

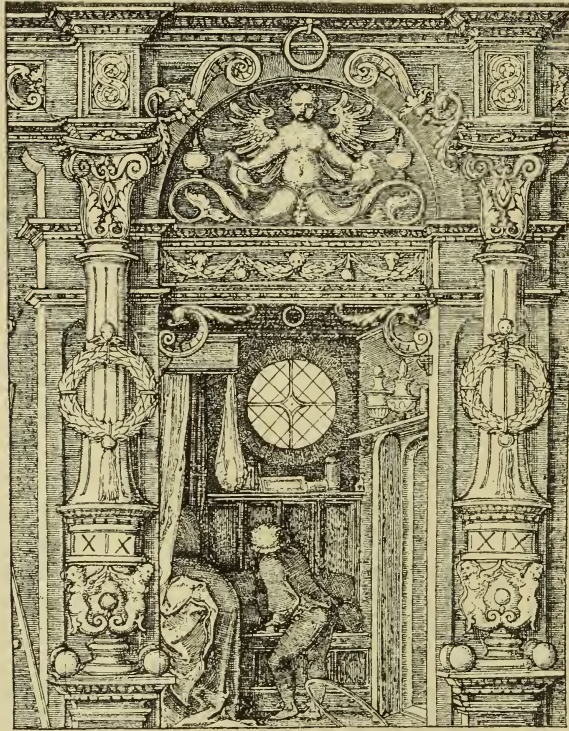
Veralteten, Altväterischen aufdrücken. Nach 1525 scheint sich kein Künstler mehr um ihn zu kümmern.

Im ganzen steht sein Ornamentstil auf dem Standpunkt der frühesten livres d'heures, in denen sich Renaissancemotive zeigen. Wenn er Details des neuen Stils anwendet, geschieht es zunächst an der Stelle und im Sinne der aufgegebenen gotischen. So findet sich das gotische Ranken- oder Masswerk über den Heiligenfiguren in vielen seiner Kompositionen durch Laubwerk mit Putten nach italienischem Muster ersetzt. Letztere winden sich auch oft genug durch ganz gotisches Laubwerk, das ihm zuweilen noch ganz im Sinne des fünfzehnten Jahrhunderts gelingt (P. 113, Berlin). Auch die Umrahmung mit abgeschnittenen Blumen verwendet er oft (P. 185, Berlin). Ueberhaupt gibt es am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts keinen andern Meister, der so unbefangen Gotik und Renaissance durcheinanderwürfelt. Er kennt, was ziemlich auffallend ist, in Pilasterfüllungen schwarze Blattleisten auf hellem Grund (P. 172). Und doch stellt er auf Pfeiler, die mit diesem Ornament geschmückt sind, gotische Fialen (P. 208, Berlin).

Möbel und Geräte sind durchweg die des fünfzehnten Jahrhunderts. Statt der Schrifttafeln verwendet er noch Bandrollen (P. 128). Rollwerk und Maureske sind ihm unbekannt. Seine Schilder zeigen nicht viel Leben.

Meister mit dem Krebs. In seiner auffallenden Mischung halbverstandener Renaissance mit auswachsender Gotik kennt dieser Meister offenbar mehr von der neuen Formenwelt als Ostsanen, auch der Zeit nach dürfte er um einige Jahre jünger sein. Dennoch weiss er noch nicht, worauf es ankommt, und verwendet, was ihm zugeflossen, in der allerphantastischsten Weise. Er bildet einen sehr prägnanten Gegensatz zu Dirk van Star, der wiedergibt, was er selbst gesehen. Besonders charakteristisch für den Meister mit dem Krebs, dessen Blüte in das zweite und dritte Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts fallen dürfte, sind die Blätter B. 23, Lucrezia — im Hintergrund phantastische Architektur mit freistehenden Bogen als Ornament; vorn eine gewundene Säule auf einer überaus willkürlich aus einem quadratischen Block mit Widderköpfen und Krallenfüssen, verschiedenen Wulsten, cannellirten Trommeln und ganz unverständlichen Spirallengliedern zusammengesetzten Basis (ganz ähnlich auf B 1, Berlin); der Steinbalken in der Architektur, der noch nicht einmal ganz auf der Darstellung Platz fand, hat nicht weniger als sechs Kassetten; — dann P. 25, Esther vor Ahasver — Gesims aus lauter Platten, die mit gerader

Linie abschliessen, ähnlich auf B. 3 Anbetung -- und B. 1, Verkündigung; hier ist namentlich das missverstandene Ornament der italienischen Pilasterfüllung zu beachten. — Sein Laubwerk ist überall spätgotisch, seine Profile gehören zu den abenteuerlichsten; — gelegentlich häuft er mehr als ein Dutzend Glieder über einander. Den häufig wiederkehrenden phantastischen Kapitellen zufolge muss er einmal die Zeichnung eines Kompositakapitells gesehen haben.



· Fig 84. Fragment aus Dirk van Star B. 9.

Auffallend ist der orientalische Charakter der Kuppeln in seinen Hintergründen.

Nicht viel höher als der Meister mit dem Krebs steht Lucas van Leyden. Er ist uns besonders wichtig, weil wir wissen, dass er nicht in Italien war. Er kann uns deshalb ein Beispiel geben, wie sich die Renaissance in dem Kopf eines Künstlers gestaltete, der sie aus zweiter Hand kennen lernte.

Dirk van Star. Kein eigentlicher Ornamentist, hat Dirk van Star doch wie es scheint durch den reich geschmückten architektonischen Hintergrund einiger seiner Kompositionen grossen Einfluss geübt. Er ist sich des Wertes der neuen Formen, die er einführt, mit Stolz bewusst, denn er datiert seine Hauptwerke nicht nur nach dem Jahr, sondern fügt auch Monat und Tag der Vollendung hinzu. In nahe Berührung tritt er zu den Formen des Meisters G J. Die Gefässe in den Kandelabern sind nahe verwandt; beide haben dieselbe Vorliebe für die C-förmige Spirale, für Kugeln im Ornament. (Dirk B 9, G J B 1.) Auch die Behandlung des Laubwerks ist ähnlich. Direkte Entlehnungen fand ich nicht, und der Zeit nach fallen die beiden genau zusammen: 1522 ist auch bei Dirk van Star der erste Stich mit Ornament datiert, B. 13. Auffallend ist, dass seine hauptsächlichsten Arbeiten, B. 8 und B. 9, in die Jahre 1524 und 26 fallen, aus denen von G J nichts bekannt ist. Dagegen steht Dirk mit seiner grossen Sündflut zwanzig Jahre später (1544) in Ornament und Architektur noch genau auf demselben Boden, Beweis die Verzierung im Giebel der Arche. Die Maureske kennt er so wenig wie G J. Sein Rollwerk steht wenigstens auf den Schilden der grossen tabernakelartigen Holzschnittvignette, die Passavant beschreibt [nach dem Exemplar in Oxford; übrigens auch in Paris, Bibliothèque nationale], hinter den entwickelteren Formen bei G J zurück. Es müsste denn sein, dass der Schild auf B. 18, ein Blatt, das ich nicht kenne, wirkliches Rollwerk zeigt. Seine höchst interessanten phantastischen Architekturen in der Landschaft gehören nicht hierher. Ihre Einzelmotive haben jedoch weithin angeregt. Fig. 84, aus der Komposition B. 9, gibt eine Vorstellung von dem Reichtum an Erfindung, den der Künstler zum Ausschmuck der architektonischen Gebilde aufgewandt hat.

#### Lucas van Leyden.

Als Erfinder ornamentaler Gebilde spielt Lucas keine Rolle, mit Dürer oder auch nur Burgkmair lässt er sich nicht vergleichen. Seine Architekturen sind auffallend leer, seine Einrahmungen armselig, schwer und ohne Grazie. Sein Blattwerk hat ganz rohe, undisziplinierte Umrisse. Was er an Möbeln und Gerät bietet, ist mit geringen Ausnahmen unbeholfen. Besser kommt das Kostüm weg.

Noch unterscheidet er nicht die Ordnungen und glaubt, was er nicht weiss, durch phantastische Erfindungen ersetzen zu müssen. Säulenbasen, Kapitelle und Gebälk stehen nicht höher als beim

Meister mit dem Krebs, nur dass die Profile bei Lucas noch ausschliesslicher gotisch. Hie und da kommen Balustern vor, z. B. B. 136 (1525) Virgil im Korb, im Hintergrund an einem Vorbau; dasselbe Motiv 1530 am Schwertgriff B. 137, Venus und Mars; am Spiegelgriff B. 130, Prudentia.

Die Gefässe sind entweder ganz gotisch, oder sie werden aus verschiedenen Reminiszenzen zusammenschmolzen. Auf B. 77 Christ als Gärtner, 1519, ist das Salbgefäss eine Thonurne mit aufge-



Fig. 85. Querfüllung. Lucas van Leyden B. 162.

legten Ranken und Blättern gleich den Krügen von Frechen. Von den Pokalen auf der Anbetung B. 37 ist der eine ein getriebenes Silbergefäss mit gedrehten Buckeln, der andre zusammengesetzt aus einem Körper von der Form der arborelli (italienische Apothekergefässe in Gestalt eines Internodiums vom Bambus, in dem die orientalischen Spezereien ankamen), der Fuss jedoch in verwilderter Gotik dazukomponiert. Um 1530 muss er von italienischen Gefässen Kenntnis gehabt haben, seine Temperantia (B. 133) giesst aus einer henkellosen Kanne in eine flache Trinkschale vom Typus eines venetianischen Glasgefässes; eine italienische Prunkkanne mit Henkel



und Maskaron erscheint B. 129 bei der Caritas. Ein Pokal auf hohem Fuss auf B. 16, Lot und seine Töchter, kommt in verwandter wulstartiger Abschnürung schon 1520 vor, auf B. 148. Einem originellen Typus begegnen wir nirgend.

Der Schild ist entweder, wie auf B. 25, Simson und Delila, einem realen Vorbilde genau nachgeformt, oder bewegt sich in Rollwerk. Letzteres hat auf B. 169 vollkommen gotischen Charakter, auf B. 160 und B. 167 von 1527 tragen Schild und Teilung Renaissancecharakter. Auch hier ist die Formenarmut gross.

Lucas ist auch als Ornamentstecher von geringer Bedeutung. Seine Arbeiten zerfallen in zwei Gruppen. Die eine umfasst die Blätter, in denen keine Renaissanceelemente vorhanden, die zweite, aus seinen letzten Jahren datiert, sind Bearbeitungen von Motiven, die auf Dirk van Star und den Meister G J zurückgehen.

Für seine Formgebung während seiner gotischen Periode giebt die Umrahmung zu seiner runden Passion ein Beispiel. Blattwerk mit zerfetzten Umrissen, Blumen, wie am Rand der Miniaturen Schriftbänder und unförmige Kinder bilden die Elemente. Auf derselben Bahn liegen B. 171 von 1514, Aeste mit rohem Blattwerk und unten zwei Zweigen, die nach niederländischer Weise in Köpfe endigen. Die Symmetrie weist schon auf den Einfluss des neuen Stils. B. 169, Zweige mit Triton und Sirene sind durch die Schilder (Fig. 14, 15) von Interesse.

M. W. Evrard in seinem *Lucas de Leyde et Albert Durer*, Brüssel 1884, führt die Renaissanceornamente des Lucas auf Jacopo de' Barbari und die *Hypnerotomachia* des Polifilo zurück, aber in ganz allgemeinen Ausdrücken, ohne den Beleg an die Hand zu geben. Weder bei Jacopo de Barbari noch im Polifilo habe ich eine Spur von Verwandtem finden können. B. 162, die Füllung mit dem hockenden geflügelten Merkur und den Chimären, kommt in identischer Komposition und mit fast ganz gleichem Mittelstück beim Meister G J vor (Bremen, B. X. p. 154 No. 18). Leider kann ich die Blätter nicht vergleichen, aber es scheint mir nicht zweifelhaft, dass Lucas der Abschreiber. In B. 164, 1528, der Füllung mit dem geflügelten Neptun, von hinten gesehen, verwendet er ähnliche Motive noch einmal. Die vielen Kugeln und kugelförmigen Abschlüsse erinnern an Dirk van Star; eine Vorliebe für Endungen in Köpfe teilt Lucas mit allen seinen niederländischen Genossen. Zu einem reinen Umriss kommt er nie. Sein Blattwerk behält selbst in den Arbeiten von 1527 und 1528 die alten zerfetzten Umrisse. Es scheint, als ob

das Gefühl für leichte energische Bewegung des Konturs, die auch Dürer nicht kennt, erst durch längeren direkten Kontakt mit den Werken italienischen Formengefühls geweckt werden konnte.

## DIE KLEINMEISTER

Wenn dieser einmal eingeführte Name beibehalten werden soll, wird man sich über seine Anwendung zu verständigen haben. Im älteren Sinne ihn auf alle diejenigen Stecher des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts auszudehnen, die mit Vorliebe in kleinem Format gearbeitet haben, bringt keinen Gewinn. Welcher sachliche Grund kann es erwünscht machen, die Beham, Aldegrever, Solis, Etienne Delaune, Woeiriot, Boyvin, Beytler, Mignot, Leblond und alle die andern in Motiven und Manier grundverschiedenen Stecher zu einer Gruppe zusammenzufassen? — Zum Glück können wir in dieser Frage bereits an den Sprachgebrauch appellieren, denn in den letzten Jahrzehnten ist auch von Nichtfachleuten über die einschlagenden Meister so viel geredet und geschrieben worden, dass sich eine, wenn auch noch vage, Begrenzung des Begriffes von selbst gebildet hat. Wo von Kleinmeistern und Kleinmeisterornament jetzt die Rede ist, wird man zuerst an Aldegrever, die Beham und ihren Kreis denken. Auf sie würden wir auch am besten den Gebrauch der Bezeichnung einschränken, denn sie bilden nach Form und Inhalt eine geschlossene Gruppe, die schwerlich besser zu benennen sein dürfte.

Der Umfang ihrer Blätter ist ein durchweg nur geringer, aber stets wechselnder. Folgen von Ornamenten bieten sie nicht. Bei der überaus sorgfältigen Ausarbeitung des Detail, die der italienische Ornamentstich gar nicht anstrebt; bei der nach alter deutscher Stechertradition vorsichtigen Behandlung der Platte versteht es sich von selbst, dass sie eine Abneigung gegen die Radierung haben, mit deren Mitteln sie, wie die frühen Arbeiten Hans Sebald Behams beweisen, sonst ganz wohl zu wirtschaften verstehen. Auch dem Holzschnitt sind sie in seiner Anwendung auf das Ornament abgeneigt. Mit Ausnahme der wenigen späten Blätter des Hans Sebald Beham, die ihrer Anlage und ihren Motiven nach gar nicht mehr in den Kreis der Kleinmeistergedanken hinein gehören, kommt kein Kleinmeisterornament in Holzschnitt vor. Während die Hopfer und Altdorfer schon eine virtuose Technik in der Eisenradierung entwickeln, während Flötner und Brosamer dem Ornament den Holzschnitt

dienstbar machen, verharren die Kleinmeister konsequent beim Kupferstich. In der Erscheinung unterscheiden sich ihre Blätter von denen der Italiener auch dadurch, dass sie mit Vorliebe auf dunklem Grund arbeiten.

In ähnlicher Weise ist der Inhalt beschränkt. Keine Architektur — die Kapitelle Hans Sebald Behams und des sächsischen Monogrammistens A. L. wird man nur als Ornamente ansehen dürfen —, keine Möbel, keine Gefässe mit Ausnahme einiger Versuche bei Hans Sebald Beham, — nur wenige Geräte, und auch diese nur bei einzelnen Meistern. Am häufigsten kommt noch die Dolchscheide und gegen Ende der Periode der Dolch vor. Daneben bringt Aldegrever Flöten, als Gehänge zu tragen — Beweis das Portrait des Johann von Leyden —, Taschenlöffel mit Scharnier zum Einklappen des Stieles und Schnallen. Aus derselben Zeit, wenn auch streng genommen nicht in den Kreis gehörig, bringt Brosamer Bestecke und Gehänge. Insoweit charakterisiert sich der Ornamentstich der Kleinmeister durch die vorkommenden Geräte als Goldschmiedswerk.

Das eigentliche Ornament bestätigt diese Annahme. Die durchweg rechteckigen Hoch- und Querfüllungen — nur bei untergeordneten Meistern kommt das Oval oder das Rund vor — werden bis in den Anfang der dreissiger Jahre wie eine Abbeviatur des italienischen Pilasterornaments meist mit Vasen oder Kandelabern aus Vasengliedern gefüllt, an die sich ein flacher Akanthus und allerlei grotteske Bildungen anschliessen. Dieser Akanthus dürfte aus den Pilasterfüllungen des Zoan Andrea stammen, dem auch die Anlage der Hochfüllungen folgt. Nur der Niederländer G J setzt bei diesen an Stelle des Kandelabers mit Vorliebe den Zierstab. Auffallend ist die Abwesenheit des Bandornaments. Von den Palmettenbändern, die auf den Architekturen bei Burgkmair so reichlich angebracht sind, fehlt jede Spur. Wenn sich im Fries ein Rapport wiederholt, so handelt es sich immer um eine reiche, im Detail ins Unsymmetrische fallende Anlage. Von 1530 an tritt durch Aldegrevers Beispiel ein gestieltes Blatt in den Vordergrund und drängt für einige Zeit Akanthus und Grottesken bei Seite. — Die Beham und der Monogrammist G J kennen diese Form nur als beiläufiges Füllmittel. Bald wird es in der breiten Fläche, bald zusammengeklappt von der Seite gezeigt. Bei den Beham sieht es dem Weinblatt ähnlich, bei Aldegrever und seinen Nachfolgern hat es ganz schematische Formen angenommen und erinnert noch am ersten an das Feigenblatt. Der Ursprung ist zweifellos Italien, denn es findet sich reichlich,

wenn auch nicht herrschend, bei Zoan Andrea. Aber die Art, wie die Kleinmeister das Feigenblatt ausbilden und verwenden, ist nordisch. Unter ihren Händen wird aus dem schlichten italienischen Original ein knolliges Gebilde, das die volle Flächenbewegung des gotischen Laubwerks aufweist. Man vergleiche nur an der schönen Schnalle Aldegrevers (Fig. 99) die gotischen Krabben an der Zunge mit dem übrigen Blattwerk; dieselbe Bewegung der Fläche und des Randes findet sich in beiden.

Das Rollwerk fehlt im eigentlichen Ornament vollständig. Die eine Ausnahme bei H. S. Beham B 227 trägt den Charakter einer Kopie. Auf figürlichen Darstellungen kommen bei H. S. Beham B 90 und Aldegrever B 65, letzteres wahrscheinlich nach Beham kopiert, Ziertafeln mit schwachen Rollwerkspuren vor. Aldegrever lernt es in seiner letzten Periode verwenden, jedoch immer ausserhalb des Ornaments, auf den Wappenschilden der Tugenden und Laster B 117—130 1552. —

Auch die Maureske wissen die Kleinmeister noch nicht anzuwenden. Sie erscheint weder selbständig noch in Anklängen bei der Blattbildung.

Aehnlich steht es mit dem Knotenwerk, für das in der naturalistischen Anlage der Ornamente kein Platz ist. Giebt es doch, wie schon oben betont, kein Bandornament bei den Kleinmeistern.

Für die selbständige Entwicklung des Kleinmeisterornaments ist das Aufkommen des gestielten Laubwerks von ungemeiner Wichtigkeit: es ermöglicht die Rückkehr zu der gotischen Unsymmetrie der Anlage, die sich mit dem Kandelaber, den Grottesken und dem Akanthus nicht hätte erreichen lassen. Im Werk des Aldegrever, der bis jetzt als der Einführer der Unsymmetrie angesehen werden muss, lässt sich am deutlichsten verfolgen, wie mit der beginnenden Selbständigkeit des Meisters um 1529 das Feigenblatt auftaucht, wie es allmählich alle andren Formen bei Seite drängt und, sowie es zur Herrschaft gekommen, 1530, die Unsymmetrie nach sich zieht. Weder der Meister G J, noch die Beham sind bis zu diesem Punkte vorge drungen. Wo bei letzteren sich Spuren der Unsymmetrie finden, haben wir es mit nebensächlichen Details zu thun: die Anlage ist immer symmetrisch.

Ausschliesslicher als für das ganze zeitgenössische deutsche Ornament gilt für das der Kleinmeister die Abkehr von der Natur. Natürliche Blumen und Früchte verwenden sie nie. Ihr Blattwerk wie ihre Rosetten sind ganz allgemeine Schemata, das Blatt, die

Blume. Weit mehr Naturgefühl verraten in den Grottesken einzelne Tierglieder.

So sehr die Kleinmeister in allem Figürlichen von Dürer abhängen, im Ornament knüpfen sie weder an seine selbstgeschaffenen Formen noch an die volle Renaissance bei Burgkmair. Sie beginnen in der Verarbeitung der italienischen Vorbilder ganz von vorn. Vor ihnen hatte man Renaissanceornamente gleich der Renaissancearchitektur nur zum Ausschmuck der figürlichen Kompositionen verwendet. Sie machen den ersten umfassenden Versuch, die neuen Formen dem Handwerk zu vermitteln, und dies nicht nach Art der kopierenden und imitierenden Hopfer sondern durch freie Verarbeitung.

Lehrreich ist ein Blick auf ihre lokale Verteilung. Es giebt keine Augsburger und Schweizer Kleinmeister von irgend welcher Bedeutung. Mit den Beham und Pencz in Nürnberg, dem Monogrammisten A. L. und andern in Sachsen, Aldegrever und Niklas Wilborn in Westphalen, Jakob Binck in Köln, Allaert Claesz und Meister G J in den Niederlanden sind alle die Gebiete vertreten, die nicht in lokaler Berührung mit Italien standen, die dem Eindringen des Fremden heimatliche Selbständigkeit entgegensetzen hatten. Mit diesem Charakter des Kleinmeisterornaments stimmt es auch, dass der glänzendste und unabhängigste Vertreter, Heinrich Aldegrever, weder in einem der grossen süddeutschen noch in einem der niederländischen Stadtcentren auftritt, sondern in dem gegen direkte Berührung abgeschlossenen Westfalen.

Ueber die zeitliche Begrenzung der Epoche kann man im Zweifel sein. Meister G J fängt 1522 an, Aldegrever arbeitet bis 1553. Aber das erste Blatt des Niederländers ist eine Grotteske auf weissem Grund, Fig. 112, und die letzten Füllungen Aldegrevers fallen aus dem Charakter des Kleinmeisterornaments heraus, ganz abgesehen davon, dass diese nur Wiederholungen früherer Vorlagen von H. S. Beham und Pencz sind.

Für uns bleibt das erste Datum das Jahr 1524 auf einem Blatte von H. S. Beham B 243. Hier sind alle Eigentümlichkeiten der Kleinmeisterstiche vorhanden. Ob dieses Blatt oder undatierte, möglicherweise um ein oder zwei Jahre frühere Stiche des Barthel Beham für die Behandlung der Nachfolger das Vorbild abgegeben, bleibt gleichgültig. Den Abschluss der Periode originellen Schaffens bilden 1539 die letzten Arbeiten Aldegrevers aus dessen erster Periode. Was Hans Sebald Beham 1543—1546 liefert, ist entweder nach eigenen früheren

Arbeiten nach Blättern seines Bruders oder italienischen Intarsien direkt kopiert oder mit wenigen Veränderungen umgebildet.

Wir würden somit als runde Begrenzungsdaten die Jahre 1525 und 1540 haben. Mit dem letzteren Jahre hören auch die Nachfolger Aldegrevers auf. Mir ist kein einigermaßen bedeutendes Blatt mit Kleinmeisterornament jenseits dieses Datums vorgekommen. In den Niederlanden beginnt bald nachher die Periode des Rollwerks mit Cornelis Bos, Matsys und Floris, bei uns lösen die ersten Arbeiten der neuen Periode von Virigil Solis (1541) und Augustin Hirschvogel (1543) die letzten grossen Leistungen des Aldegrever fast unmittelbar ab.

### DIE NÜRNBERGER GRUPPE

Der Zeit nach gehen die hierher gehörigen Meister voran. Hans Sebald und Barthel Beham stellen den übrigen Kleinmeistern die ersten Muster auf. Die Westfalen schliessen sich ihnen aufs engste an. Fremder steht ihnen der Monogrammist G J gegenüber, bei dem ihr stecherischer Einfluss erst gegen die dreissiger Jahre durchzubrechen scheint. Der Wichtigste ist Hans Sebald Beham. Barthel Behams Anteil ist schwer zu definieren. Meister I. B. gehört trotz seiner Verwechslung mit Jakob Binck nahe an die Nürnberger, einige seiner Füllungen stehen denen des Pencz zum Verwechseln nahe, ich trage deshalb kein Bedenken, ihn bei dieser Gruppe einzuordnen. Pencz liefert nur wenige Blatt Ornamente, deren Datum wohl an das Ende der zwanziger Jahre zu rücken ist, kaum später. Um 1530 hören sämtliche Meister dieser Gruppe zu arbeiten auf.

#### Hans Sebald Beham

Neben der umfassenden und weit originelleren Thätigkeit Aldegrevers haben Hans Sebald Behams Leistungen einen schweren Stand. Es macht den Eindruck, als ob er von den Werken der italienischen Künstler zu viel gekannt, und dass die Kreise der süd-deutschen Handwerker, für die er zunächst geschaffen, schon zu grosse Anforderungen an Exaktheit gestellt hätten, als dass er sich frei hätte bewegen können. Auch sein Umfang ist nicht gross. Ausser den Kapitellen und den vier Gefässen liefert er nur Füllungen. Das Dolchornament der Pariser Sammlung hält Lofty trotz der Bezeichnung mit Recht für falsch, und die Füllung mit Rollwerk P. 227, ebenfalls mit dem Monogramm des Künstlers, gehört ihm sicher nicht. Am nächsten steht sie in der gestrichelten Behandlung und in der

Verwendung des Rollwerks dem Cornelis Bos, dessen Monogramm sich ohne Mühe in das des Hans Sebald umstechen lässt.

Die Ornamentstiche Hans Sebalds verteilen sich auf zwei um mehr als ein Jahrzehnt auseinanderliegende Perioden. Die erste reicht von 1524 bis 1531, die zweite umfasst die Jahre 1543 bis 1545.

In der ersten Zeit versucht sich der Künstler an Aufgaben geringen Umfangs. Seine Füllung von 1524 besteht aus einer Vase, an deren Fuss zwei Delphine gebunden sind; zwei geflügelte Kinder stützen sie von beiden Seiten. Das Blattwerk, das in der Vase steckt, ist noch ganz unbestimmt, die Umrisse sind wie zerfetzt. Die Füllung B. 238 von 1526, Fig. 96, könnte beinahe für eine Wiederholung gelten, wenigstens sind die Elemente dieselben. Nur sitzen die Engel auf den Delphinen, und auf der Vase steht noch ein flaschenartiges Gefäss. Auch die S-förmigen Henkel, als Ranken verkleidet, sind eine Zuthat. Das Laubwerk ist präzise, hier und da schon elegant umrissen. — Aus demselben Jahre stammt die erste schmale Hochfüllung, die im Kleinmeisterornament nachweisbar, und für die Hans Sebald somit ebenfalls den Typus schafft. Über dem Haupt einer Grotteske mit Blätterflügeln erhebt sich ein ungeschickt aus vielen gleichartigen Teilen aufgebaute Kandelaber, an dem hier und da henkelartige Blattranken angebracht sind. Wie bei den ersten Versuchen, bildet die obere Endung eine Vase, aus der Blätter wachsen. Die etwa gleichgrosse Hochfüllung von 1527 B. 245 steht dieser nahe, markiert jedoch in der Behandlung des Blattwerks einen Fortschritt. Hier kommen zuerst die zusammengeklappten Feigenblätter vor mit schattierter Höhlung. Der Aufbau des Kandelabers ist noch nicht geschickter; unten sitzen zwei weibliche Halbfiguren, die von Zoan Andrea B. 33 stammen. Beham hat ihnen eine Binde um die Augen zugefügt und die uhrfederartigen Spiralen, welche bei Zoan Andrea die Arme vertreten, in derselben Weise als kurze Ranken umgebildet wie nachher bei dem ionischen Kapitell die ähnlich gestalteten scharfen Voluten. Oben steht ein Flügelknabe zwischen Blattranken, die er mit den Händen zusammenbiegt. Dasselbe Motiv verwendet einmal Aldegrever mit geringer Veränderung und ebenso ein Unbekannter B. X, 52.

Von den undatierten, in diese Zeit fallenden Blättern sind B. 233 und P. 266 wichtig, weil sie das breite, in der ganzen Fläche bewegte Akanthusblatt verwenden, das Aldegrever in der ersten Zeit nachahmt.

Die Form der Gefässe, welche in dieser Gruppe als Mittelstück der Querfüllungen und beim Aufbau der Kandelaber verwendet

werden, bietet wenig Abwechslung. Eine breite Schale trägt einen meist ohne Uebergang ansetzenden flaschenartigen Hals von entgegen-



Fig. 86. Untere Hälfte einer Pilasterfüllung. Zoan Andrea B. 24.

gesetzter Bewegung, vergl. Fig. 95. Daneben kommt eine Flaschenform mit gebuckeltem Becken vor. Die Kombinationen dieser Grundformen lassen sich leicht in ihre Elemente zerlegen. Buckelungen



sind selten und treten in doppelter Gestalt auf. Einmal als senkrechte Blasen am Bauch der Gefässe, dann in Gestalt von flachen Kugelschnitten, umrahmt durch einen einfachen Rand, vergl. Fig. 87. Dieses Motiv findet sich in den Pilasterfüllungen bei Zoan Andrea sehr häufig. Gotisch ist es nicht. Von der reich entwickelten gotischen Buckelung nimmt Beham ganz Abstand.

Dem Jahre 1530 gehören drei Becher an, die in ihrem unsicheren



Fig. 87. Pokal. Hans Sebald Beham B. 240.

Aufbau den mühsamen Versuch verraten, für die feststehende gotische Form des Doppelpokals eine Einkleidung in Renaissanceformen zu schaffen. Ausser der Grundform finden sich nur wenige gotische Bestandteile. An B. 239 sind es die Kelche aus freigearbeiteten Blättern, die den Übergang zwischen dem Fuss und dem Körper vermitteln. Bei B. 240 und B. 241 tritt die Bildung nicht so schlagend auf, obgleich sie in der Anlage vorhanden. Ausserdem zeigt B. 239 noch am Schaft eine Buckelung, die eine Um-

bildung der spätgotischen Birnenbuckel vorstellt. Auf B. 241 ist die Fussplatte gotisch in ihrer senkrechten, gitterartigen Verzierung des flachen mittleren Cylinders vergl. Fig. 46. Die übrigen Formelemente stammen zum grössten Teil aus den Vasen in den Pilasterfüllungen Zoan Andreas. B. 240 ist sogar im Wesentlichen nach der Prachtvase aus Zoan Andrea B. 24 kopiert, vergl. Fig. 86 mit Fig. 87. Es ist vom höchsten Interesse zu verfolgen, welche Veränderungen der deutsche Meister vorgenommen hat. Die wichtigste liegt in der Umstellung des Querbandes mit den Andreaskreuzen, das bei Zoan Andrea an die Schulter des Gefässes stösst. Beham rückt es unter den Fries, sodass es in die Mitte des Körpers kommt und betont es so stark, dass es völlig an die Stelle der Einschnürung bei dem gotischen Pokal tritt. Wir können für die Richtigkeit unsrer Auffassung des Ueberganges der gotischen Formen in die der Renaissance keinen besseren Beweis wünschen. — Obgleich das Original einen völlig ausgebildeten Fuss hat, bildet Beham mit Benutzung des Halses bei Zoan Andrea einen neuen kräftigeren Fuss nach heimischem Gefühl. Dadurch wird er zu einer Verbreiterung aller Theile gezwungen und muss, da er den oberen Fries nicht mehr mit  $1\frac{1}{2}$  Kreisen ausfüllen kann, die reichsadlerförmigen Zwischenfiguren einschieben. Zu beachten ist, wie er die Buckelung verstärkt. — Mit dem Motiv auf der Schulter des Originals schmückt Beham den Deckel seines Pokales. — Die runden Buckeln auf der Fussplatte kommen ganz ebenso auf andern Vasen in den Pilasterfüllungen Zoan Andreas vor. Der Rand auf dem Becher B. 241 findet sich fast identisch an einem Gebälk im Vitruv von Como LXV verso.

Der Doppelpokal von 1531 B. 242 zeigt in Einzelheiten Anlehnung an Zoan Andrea; so in den kleinen runden Buckeln an den Füßen, in dem Flechtwerk auf der Einziehung am Fuss, vergl. Zoan Andrea B. 24. Auch die eigentümlichen blattförmigen Schilder neben den Grottesken zu beiden Seiten im Hintergrund kommen ganz ähnlich auf Zoan Andrea B. 29 vor. Interessant sind die Blattranken oben durch die schon ganz eleganten Umrisse. Dieser Vase stehen einige undatierte, ebenfalls schon mit dem zweiten Monogramm des Künstlers bezeichnete Ornamente nahe, wenn sie auch in der Zierlichkeit des Blattwerks noch über dasselbe hinaus gehen. Andererseits stehen sie in ihrer Weichheit, an Reichtum und Originalität der Erfindung den Blättern von 1543—1545 so fern, dass sie mit ihnen schwerlich in dieselbe Zeit fallen können. Es sind die Hochfüllung B. 244, deren Aufbau nichts von den überstudierten Verschlingungen

enthält, welche für die Originalblätter von 1544—1545 charakteristisch sind. B. 244 und die Querfüllung B. 232 sind in der Behandlung des Akanthus wie in der Verwendung von Weinranken so nahe verwandt, dass sie offenbar in dieselbe Zeit gehören.

In die frühe Zeit ist nach der unentwickelten Behandlung des Laubwerks das Blatt mit den drei Kapitellen übereinander zu setzen, B. 251. Es ist, wie W. von Seidlitz in Meyers Künstlerlexikon nachgewiesen, eine Kopie aus dem Vitruv von Como. Ein Vergleich ist von Wichtigkeit für die Erkenntnis von Behams Manier. Nur im Motiv übernimmt er die Einzelheiten. Alle die im Original scharfen Blattumrisse sind in die weiche, lappige Manier seiner ersten Periode übertragen. Die Blume auf dem untern Kapitell, die im Original aus einfachen Blättern mit rundem Ausschnitt an der Spitze besteht, ist zu einer welken, schlaffen vielgeteilten Rosette geworden. Auf dem mittleren und untern Kapitell hat das Original scharfe, metallische Voluten, die Kopie weiche Blattranken, ähnlich wie Beham die oben erwähnten Spiralen der Grottesken aus Zoan Andrea umgestaltet; und bei dem mittleren eine Art schlaffe Füllhörner. Die Greifenköpfe des obern Kapitells verwandeln sich bei Beham in hundartige Delphinköpfe.

Für die Einordnung dieses mit dem zweiten Monogramm versehenen Blattes in die erste Periode spricht ausser der Identität der Formenbehandlung ein anderer Grund. Im Jahre 1543 verarbeitet Hans Sebald dasselbe in der Art, dass er zu jedem der Kapitelle eine Basis komponiert. Ein Vergleich der Formen zeigt zunächst, dass für die Säulen von 1543 dies frühere Blatt Behams als Grundlage gedient, und nicht etwa die Abbildung im Vitruv. In allen Details spricht sich jedoch der grosse Abstand der beiden Perioden aus. Auf den späteren Blättern sind alle Umriss schärfer, der lappige Akanthus mit unbelebter Blattfläche ist in einen spitzblättrigen mit energisch hervorgehobenen Blattrippen verwandelt und steht den übrigen Blättern von 1544 und 1545 ausserordentlich nahe. Ähnliche Unterschiede lassen sich leicht an den Palmetten, den Blumen, der Maske nachweisen.

Ogleich die zweite Periode Hans Sebalds eine grössere Anzahl von Ornamentstichen aufzuweisen hat, ist sie doch eigentlich nicht fruchtbar, denn sie bietet durchweg Kopien.

Zunächst wiederholt 1543 er seine Kopie nach den drei Kapitellen des Vitruv, die oben schon besprochen sind. Dann, 1544, kopiert er vier Blätter seines Bruders Barthel (vergl. Fig. 88). Die Originale aus der

Mitte der zwanziger Jahre hat W. von Seidlitz in Meyers Künstlerlexikon für B. 224 und 225 nachgewiesen. Es sind die Nummern 80 und 81 in Seidlitz Verzeichnis der Stiche Barthel Behams (Meyers Künstlerlexikon). Für B. 226 existiert Barthels Original im Cabinet des estampes zu Paris. Auch wenn diese Zeugnisse nicht vorlägen, würde man die Originalé um 1525 suchen müssen. Die Blätter sind so klein, wie man 1544 Füllungen nicht mehr entwarf, und ihre Komposition entspricht dem für Barthel charakteristischen Schema der Dreiteilung in Querformat: Figur, Vase oder Panzer in der Mitte, jederseits ein Kind oder eine Grotteske. Die übrigen zahlreichen Kopien, die Hans Sebald von dem Tode seines 1540 verstorbenen Bruders ab nach dessen Hauptwerken anfertigte, geben Rosenberg zu der Bemerkung Anlass, Hans Sebald hätte die Werke Barthels als Erbteil angesehen.



Fig. 88. Querfüllung. H. S. Beham B. 227.

Dass es nach 1540 mit seiner Produktionskraft bergab ging, beweisen die Kopien nach seinen eigenen Blättern.

Auch die Querfüllung B. 236, die beiden Chimären mit den Kindern, lässt sich auf ein Original von Barthel zurückführen. Dieses, B. 59, zeigt eine Chimäre mit vielfach gewundenem Schwanz, durch den noch eine Schlange gleitet, umspielt von Kindern. Hans Sebald hat dieses Motiv verdoppelt, und jede Veränderung, die er vorgenommen, lässt sich aus dieser Anlage herleiten. So hat er die Zahl der Kinder auf jederseits zwei vermindern müssen; die Vorderbeine der Chimäre sind aus Mangel an Raum verkürzt, aus dem entgegengesetzten Grunde mussten die Brüste zugefügt werden und der Spiegel, der in der Mitte herabhängt. Um diesen aufhängen zu können, hat er den Blättern, die auf dem Kopf der Chimären liegen, einen gemeinsamen, ganz unorganisch ansetzenden Stengel gegeben. Die Blätter selbst hat er aus dem Original übernommen.

Die drei übrigen Ornementsstiche dieser Periode stehen nicht nur im Werk Hans Sebalds ganz für sich. Mit Ausnahme einer Gruppe bei Aldegrever, die von ihnen abhängt, findet sich im gesamtten

Ornament der Kleinmeister nicht ein Blatt, dass diesen verwandt wäre. Auch unter sich gehen sie in der Anlage auseinander.

Die Füllung B. 228 aus dem Jahre 1544, ein Zierschild mit grottesker Maske, gehalten von zwei Kinderengeln, scheint auf ein Vorbild aus der Schule von Fontainebleau zurückzugehen. Darauf weist das Rollwerk am Schilde, ein Motiv, das bei den Kleinmeistern nirgend sonst in dieser ornamentalen Absichtlichkeit auftritt. Ebenso erinnern die beiden Lorbeerzweige, die sich über dem Schilde kreuzen und mit einer Schleife verbunden sind, an ein französisches Lieblingsmotiv. Auch den Lorbeer kennen die Kleinmeister sonst nicht, und Beham trägt kein Bedenken, den Rand seiner Blätter hie und da einzuschneiden. Die Maske mit den Blättern auf den



Fig. 89. Querfüllung. H. S. Beham, B. 235.

Wangen wird später von Aldegrevier in wenig veränderter Gestalt wieder verwandt (B. 285 seines Werks).

Noch abweichender in der stecherischen Behandlung und in der Komposition sind die Querfüllungen B 235, der grosse Mascaron, und B 239, die Palmette zwischen Delphinen, Fig. 89. Die Umriss sind von ausserordentlicher Präzision, die Verteilung des Rankenwerks trotz vieler kleinen Windungen und Verschlingungen streng symmetrisch. Von einem querschraffirten Grunde, der in loser Verteilung senkrecht gestrichelt, hebt sich die Zeichnung plastisch ab, sie wirft sogar Schatten, den mit der Bewegung parallele Strichlagen andeuten. Der Eindruck ist dabei ein ungemein harter. Das Blattwerk, in welchem gestielte Blätter nur in Büscheln vorkommen, ist ein zierlicher Akanthus. Innerhalb der Ranken tritt ein Akanthuskelch auf, der sich aus einer breitgeschwollenen Basis mit zwei ungleich grossen Blättern entwickelt. Daneben kommt ein Schuppenkranz vor, B 235, und die

Palmette, B 239, letztere eine grosse Seltenheit im Kleinmeisterornament. Die Blumen schliessen sich knospenartig und lassen nur lange dünne Grannen durch, die etwa wie Fühlhörner von Hummern aussehen. An den dünnen Ranken sitzt eine apfelartige Frucht. Dass die Delphine auf B 235 zu so ungewöhnlicher Farbigkeit ausgearbeitet sind, darf bei Hans Sebald nicht verwundern, der schon in den ersten Blättern von 1524 und 1526 dieselbe Absicht offenbart, nur



Fig. 90. Hans Sebald Beham, P. 205.

dass er sie noch nicht so wie bei den späteren pantherfleckigen Thieren erreicht. Dies Alles übernimmt später Aldegrevier.

Dass diese Blätter auf italienische Vorlagen weit unmittelbarer zurückgehen als alle übrigen Blätter der Kleinmeister, davon überzeugt ein Blick. Aber eben so sicher hat in der stecherischen Darstellung eine vollkommene Umarbeitung stattgefunden. Von Behams bis ins kleinste Detail reichender Sorgfalt findet sich bei den Italienern keine Spur. Auch seine früheren Arbeiten gehen nicht so weit.

Ihre Erklärung finden diese beiden Blätter in den wenigen Holzschnittornamenten des Künstlers, die aus denselben Jahren stammen. In der Zeichnung sind sie freilich ganz verschieden, denn sie geben nur Umrisse, und bis auf P. 205 Fig. 90 mit schwarzem Grund ist dieser immer weiss. Die Komposition hingegen darf bei B. 156, P. 204 und P. 206 nur als Variante von B. 235 gelten. Ein Schuppenkranz, mit Akanthusranken durchwunden, bildet bei allen die Mitte, zweimal (B. 235 und P. 206) umschliesst er denselben palmettengekrönten Maskaron mit Blätterbart und Blattohren. Auf P. 206 hat dieser Maskaron noch einen arm- und beinlosen Leib; auf B. 156 umschliesst der Schuppenkranz eine Löwenmaske mit Ring im Rachen; P. 204 ist in der Mittelpartie ganz identisch mit B. 235, nur dass die Ranken nach beiden Seiten ausgesponnen sind und nackte Kinder sich hindurchwinden. Die gestochene Füllung mit den Delphinen und die in der Anlage verwandte in Holschnitt P. 205 stehen einander sehr nahe. Die letztere mit ihrer unschattierten weissen Zeichnung auf schwarzem Grund giebt sich als Kopie nach einer Intarsia zu erkennen, deren Wirkung mit Glück nachgeahmt ist. Auch die übrigen Holzschnitte können ihrer Zeichnung nach nichts anderes sein, und zum Ueberfluss sind sie sämtlich von einem profilierten Rahmen umschlossen, der offenbar den Holzrahmen der originalen Füllung zum Vorbild hat. Sonst erscheint er nirgend im Ornament der Zeit. Ihre Verwandtschaft ist so gross, dass man an Kopien nach einem Möbel denken sollte.

Wie es kommt, dass die beiden gestochenen Füllungen, welche diesen geschnittenen so nahe stehen, einen von allen früheren Ornamenten des Künstlers auch in der äusseren Erscheinung abweichenden Charakter tragen, erklärt sich nun von selbst. Sie sind Intarsien, welche der Künstler ohne Veränderung der Komposition auf ein wesentlich kleineres Format übertragen und noch obendrein aus dem flächenhaften ins schattierte und schattenwerfende Relief übertragen hat. Daher das Uebervolle und Harte.

#### Barthel Beham.

Da nicht Hans Sebald in Italien war, sondern dieser sein jüngerer Bruder, sollte man erwarten, bei ihm für die Geschichte des Ornaments die reichere Ausbeute zu finden. Leider bietet er so gut wie nichts.

Es gehen zwar seit Bartsch eine ganze Reihe Ornamentstiche auf seinen Namen, Passavant und Seidlitz — in Meyers Künstler-

lexikon — haben ihm andre zugeschrieben, aber nirgend ist sein Monogramm vorhanden, und unter einander tragen die Stiche so grundverschiedenen Charakter, dass, ausschliesslich das Ornament zur Basis genommen, absolut nicht zu dem Schlusse zu kommen ist, einer und derselbe Meister habe innerhalb derselben Periode so ganz verschiedene Formen gepflegt. Man braucht nur einmal B 54 und B 55 zu vergleichen. Liesse sich beweisen, Barthel Beham habe in der That das spitzige zierliche Laubwerk des ersteren und das breitgebuchtete derbe des zweiten erfunden, so würden wir damit eine Thatsache zu verzeichnen haben, für die es in dem ganzen Kreise verwandter Künstler keine Parallele giebt.

Die einzigen Erfindungen, die ihm mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden können, sind die kleinen Querfüllungen, welche 1544 Hans Sebald nachgestochen hat, Fig. 88, B 224—227. Nach diesen Blättern und einigen ähnlichen aus der Mitte der zwanziger Jahre ist Barthel Beham ein Ornamentist, der das Figürliche bevorzugt. Fast regelmässig bilden nackte Kinder die Hauptsache auf den Kompositionen von der einfachen Anlage einer Gruppierung von drei Dingen aus zwei Klassen.

Es ist sehr zu bedauern, dass man für eine exakte Untersuchung der Stellung des Barthel Beham nicht mehr Material gewinnen kann, ohne den einigermassen sicheren Boden unter den Füßen zu verlieren.

#### Georg Pencz.

Wie Barthel Beham, ist Georg Pencz mit Italien aus eigener Anschauung bekannt; ebenso sollte man von ihm einen ausgesprochenen Einfluss auf die ornamentale Entwicklung seiner Heimat erwarten. Bei Pencz trifft das so wenig zu wie bei Barthel Beham. Nicht allein, dass von ihm überhaupt nur wenige eigentliche Ornamentstiche bekannt sind, auch seine figürlichen Kompositionen bieten an architektonischer und ornamentaler Ausstattung weniger als die seiner Genossen.

Seine Ornamente sind nicht datiert. Sie dürften aber in den Anfang der dreissiger Jahre fallen, wenigstens B. 123 und 124. Diese haben dieselbe Dimensionen und sind auch in der Anlage so ähnlich, dass man sie für Varianten derselben Idee halten könnte: Unten links eine weibliche, rechts eine männliche Grotteske, dazwischen eine Vase, aus der ein Zweig aufwächst und den oberen Teil der Komposition füllt. Die Vase von B. 124, Fig. 91, stammt aus dem Polifilo g 1111 verso, Fig. 92. Freilich ist die Erscheinung verschieden: im



Polifilo Umrisszeichnung, bei Pencz sorgsame Schattengebung, aber alle Profile, der Perlkranz am Rande, der Ring um das Becken und das Ornament auf dem Körper, ein Gesicht im Blattwerk wie in einer Haube sind identisch. Im italienischen Original trägt die Vase felsiges Erdreich mit einem Baum, Pencz hat statt dessen einen flachen durchlöcherten Deckel hinzukomponiert, in dem der Zweig steckt. Dies Blatt hat Aldegrevers nahe verwandte Komposition B. 287 angeregt (s. diesen). Das Blattwerk bei Pencz ist breit und lappig, aber dabei graziös. Es ähnelt ungemein dem des Meisters I. B.



Fig. 91. Vasenmotiv von G. Pencz aus der Füllung B. 124. Vergl. Fig. 92.



Fig. 92. Vasenmotiv aus dem Polifilo g 1111 verso. Vergl. Fig. 91.

Für seine Trinkgefäße liefert ein Pokal auf B. 65, der reiche Mann und Lazarus, ein Beispiel. Es ist ein Deckelpokal auf hohem Fuss ganz nach deutschem Typus. Am Becken und Deckel eine Reihe Buckeln, der Körper glatt.

Rollwerk kommt nur selten in Anklängen vor. So auf einem Wagen B. 21, auf einem breiten Schriftband B. 90. Die Schrifttafeln haben kein Rollwerk, aber einen in Spiralwindungen ausgeschnittenen Rand (B. 18, 19).

#### Monogrammist I. B.

Ein Meister von relativ selbständiger Richtung. Er gehört der Nürnberger Schule an und ist Pencz und den Beham verwandt. Ob er in Italien gewesen, lässt sich mit Sicherheit weder behaupten noch verneinen. Der italienische Einfluss auf ihn ist sehr bedeutend, kann aber auch auf dem Wege des Verkehrs mit andern Künstlern sich geäußert haben. Er ist nicht wesentlich italienischer als H. S. Beham und könnte sein Kinderbacchanale B. 35 auch nach einer Zeichnung ausgeführt haben. Die Allegorie nach der Idee Pirckheimers B. 30, 1529, hat nichts auffallend Italienisches. Reich ist I. B. freilich nicht und scheint nur wenige Jahre für das Ornament gearbeitet zu haben. Seine Ornamentstiche und die Blätter, die im

weitem Sinne dazu gehören, stammen sämtlich aus den Jahren 1528 und 1529. Die undatierten Ornamentstiche mögen teilweise einige Jahre weiter zurückliegen.

Es sind diese B. 44, ein Fries aus Kränzen mit Kriegerköpfen im Rund, dazwischen abwechselnd je eine männliche und eine weibliche Grotteske, noch ziemlich ungeschickt in der Anordnung. B. 45, zwei grotteske Männer mit Fischleib, um den sich Blätter winden, im Kampf miteinander, stammt im Motiv aus H. S. Beham B. 73. Im Blattwerk und den mit Blättern umwachsenen Schuppenleibern steht auch B. 46 des I. B. diesem Stiche nahe.

Selbständig sind die Friese B. 47—49, namentlich die ersten beiden. Schon die lange schmale Fläche kommt bei andern kaum vor. Lose schwachbeblätterte Ranken legen sich über dieselbe und heben sich hell von fast schwarzem Grunde ab. Die Enden der Ranken gehen entweder in Rosetten oder in Büschel von losen Blättern aus, welche die Kreisbewegung der Ranken fortführen. B. 49 nimmt das Mittelstück, einen Panzer, hinter dem sich Zweige kreuzen, aus Aldegrevier B. 203. Ein Motiv, das direkt auf Italien weist, sind die dünnen Nebenranken, die sich fadenartig in kapriziöser Windung um die Hauptranke schlingen.

Die drei Dolchscheiden — B. 50, von 1529 datirt — sind nach gemeinsamem Prinzip entworfen, das Ornament trägt die Figur. Fig. 74 Einzelheiten, so der grotteske Ochse im Ring auf B. 51, Fig. 74 weisen auf Aldegrevier. Des Näheren sind sie schon bei der Uebersicht des Dolches besprochen.

Auf der Tribulatio B. 30, fallen in den Gehängen die edlen Formen von Brustschmuck auf. Die Zierrafel auf demselben Blatt hat kein Rollwerk, wohl aber ist der starre Rahmen mit Blattwerk geschmückt. Das flatternde Band, an welchem die Tafel aufgehängt ist, bewegt sich ganz in der verschnörkelten Weise Dürers. Reich an Ornament ist das Bacchanale B. 19, wo namentlich die grossen schlichtgebuckelten Gefässe auffallen. In den halbornamentalen Darstellungen von Seewesen schliesst sich I. B. nach Art der Beham, Altdorfers und Aldegreviers an Mantegna. Seine Friese kämpfender Krieger stehen auf demselben Boden.

Das Rollwerk kommt hier und da an Schilden vor, aber wenig entwickelt. Beispiele B. 32 und besonders B. 33. Die Schrifttafel ist auch stets ohne Rollwerk. Vergl. ausser der eben erwähnten (Tribulatio) die unter den Bildnissen Luthers und Melanchthons.

Passavant schreibt dem Meister I. B. wohl nicht mit Unrecht den

berühmten Bandwirkerrahmen des Gewerbemuseums in Berlin zu (früher Kunstammer). Das Ornament in dessen Füllungen stimmt namentlich mit dem Fries B. 49 auffallend in der Behandlung des Laubwerks. Auch das Figürliche ist verwandt.

Von Jacob Binck von Köln unterscheidet I. B. sich auch im Ornament so scharf durch unvergleichlich grössere Feinheit, Selbständigkeit und einheitlichen Charakter, dass dadurch die Trennung der Beiden noch einen neuen Stützpunkt erhält. Wahrscheinlich ist das schöne Blatt B. 49 des Allaert Claesz nichts als eine Kopie nach einem unbekannt gebliebenen Stich des I. B.

### DIE WESTFÄLISCHE GRUPPE.

Wie die Nürnberger im zweiten, so herrschen Aldegrever und seine Gruppe im dritten Jahrzehnt vor. Aldegrever und Wilborn haben ihren Sitz in Westfalen. Martin Treu verrät in seinen figürlichen Kompositionen den Einfluss der sächsischen Schule des Lucas Kranach, die trotz der ornamentalen Thätigkeit des führenden Meisters keine Ornamentstecher hervorgebracht hat. Ob der Monogrammist A. L., der die Bildnisse sächsischer Fürsten mit Wappen und einige tüchtige Kapitelle gestochen hat, auch zur sächsischen Schule gehört, ist nicht entschieden. Weiter abseits steht der stark von den Niederländern beeinflusste Allerweltkopist Jacob Binck von Köln. Auch Brosamer in Fulda und Erfurt wird sich am füglichsten hier anschliessen. Die wichtigste Stellung neben Aldegrever nimmt der neubenannte Meister mit den Pferdeköpfen ein, der zwar von andern nicht kopiert wird, aber vorübergehend Aldegrever beeinflusst. Wohin er zu lokalisieren, lässt sich nur vermuten. Der Zusammenhang mit Aldegrever und eine auffallende Zartheit in der Stechweise deuten auf einen Ort zwischen Westfalen und den Niederlanden. Vielleicht war er Kölner wie Jacob Binck.

In diese Gruppe würden die unzähligen Nachtreter Aldegrevers einzureihen sein, die oft recht hübsche Einzelblätter liefern. Aber sie haben so wenig Eigenes, dass sie für eine historische Uebersicht nur eine Belastung sein würden. Es sind aus ihnen deshalb nur die wenigen herausgehoben, die nach irgend einer Richtung selbständig auftreten.

#### Heinrich Aldegrever.

Im ganzen Jahrzehnt von 1530 bis 1540 steht Heinrich Aldegrever in Deutschland als der am häufigsten kopierte, am unermüd-

lichsten nachgeahmte Meister da. Freilich hatten Hans Sebald Beham und der Meister G J ihre ornamentale Arbeit um 1531 eingestellt. Aber gleichzeitig mit Aldegrever hatte Peter Flötner in Nürnberg seine Thätigkeit begonnen, die auf einer weit umfassenderen Kenntnis der Renaissance beruhte. Ueberdies waren die Vorlagen der italienischen Ornamentstecher den deutschen Ornamentisten durchaus nicht unbekannt. Dass bei alledem Aldegrevers Art das Uebergewicht hatte, lässt sich nur aus seiner Fähigkeit erklären, den einheimischen Bedürfnissen, dem nordischen Geschmack die fremden Formen mundgerecht zu verarbeiten. Während man bei den Brüdern Beham und dem Kreis, der ihnen nahe steht, mehr von einer Reduktion als von einer Reproduktion der Renaissanceformen sprechen muss, schaltet Aldegrever mit den wenigen Motiven, die er aufnimmt, so frei, dass er es wagen darf, sie in gotischer Unsymmetrie zu ordnen. Es ist für seine Art im höchsten Grade charakteristisch,



Fig. 93. Querfüllung. H. Aldegreven B. 219. 1577.

dass man ihm zwar Anlehnungen nachweisen kann, aber selbst in seiner letzten Periode bei sinkender Kraft nirgend etwas unverarbeitet Uebernommenes. Er ist der selbständigste unter den Kleinmeistern.

Wie es zuzuging, dass gerade Aldegrever das Talent der Verarbeitung entwickelte, dürfte sich wohl ohne Zwang aus seinen äusseren Verhältnissen begreifen lassen. Er ist nicht, wie Barthel Beham, wie Pencz und Flötner über die Alpen gewandert, eine intimere Kenntnis der Renaissance fehlte ihm somit. Das Fremde, das zu ihm kam, überwältigte ihn nicht, da er unerschüttert auf dem Boden einer alten Kunstübung stand und nie in die Anforderungen einer anderen Kunstwelt sich einzuleben gezwungen war. Dann war er im Gegensatz zu Pencz und den Beham nicht nur Maler sondern auch ausübender Handwerker, Goldschmied, und verstand sich besser auf die technischen Bedürfnisse seines Gewerbes. Daher offenbar bei ihm die Entwürfe für allerlei Schmuck und Gerät, das den übrigen Klein-

meistern fehlt. Nur Brosamer macht eine Ausnahme; dieser aber war ebenfalls Goldschmied.

Auch Aldegrevers engere Heimat hat in ihrer eigentümlichen Grenzlage zwischen Deutschland und den Niederlanden seine Entwicklung dauernd bestimmt. Westfalen stand in Sitte und Sprache den Niederlanden sehr nahe. Seine Kunst ist zu Zeiten in einem Grade von der des Nachbarlandes abhängig, dass sie jede Selbständigkeit einbüsst. Dabei blieb es doch als Glied des Reichs mit den allgemeinen Kulturströmungen desselben in Zusammenhang. Italienische Anregungen drangen vorwiegend erst durch deutsche oder niederländische Vermittlung nach Westfalen, mithin bereits verarbeitet. So finden wir beide Einflüsse im Ornament Aldegrevers während seiner frühesten Entwicklung unverkennbar ausgesprochen, und er steht ornamental ebenso gut auf der Grenze zwischen den beiden Nachbarländern, wie in seinen figürlichen Kompositionen, die



Fig. 94. Querfüllung von H. Aldegrever B. 222. 1528.

zugleich auf Dürer und Lucas van Leyden weisen. Wie schwer die Abgeschlossenheit Aldegrevers in die Wagschale fällt, lehrt ein Vergleich mit dem gleichaltrigen Peter Flötner in Nürnberg, der alle italienischen Formenelemente in sich aufgenommen. Schliesslich muss auch das eigentümliche und energische politische Leben, das sich damals in den westfälischen Städten regte — Münster voran — in Anschlag gebracht werden. Von Aldegrever ist es bezeugt, dass er den Münster'schen Wirren nahe stand. Er stach die Bildnisse des Johann van Leyden und des Knipperdolling. Wenn er auch schwerlich das Modell zu einer Medaille des Königs von Sion geliefert hat, so ist doch ein Zusammenhang zwischen den zahlreichen Entwürfen für allerlei Goldschmiedearbeiten und dem gesteigerten Bedarf neuer Prachtgeräte an dem frisch gebackenen Königshof in Münster nicht unwahrscheinlich. Der Zeit nach fallen die Erscheinungen freilich nicht genau zusammen, da Aldegrevers Entwürfe

für Gerät erst anfangen, als die Herrlichkeit des Königs von Sion schon vorüber.

Noch aus einem anderen Grunde muss Aldegrever als der typische Vertreter der Kleinmeister gelten. Er allein bietet während des Jahrzehnts ihrer Blüte fast Jahr um Jahr eine Anzahl datierter Blätter, welche den Fortgang der Entwicklung markieren. Bartsch und nach ihm die übrigen Fachschriftsteller ordnen Aldegrevers Ornamentstiche nach Jahrgängen. Bei keinem andern Stecher konnte dies Prinzip zur Anwendung kommen.

Die nicht datierten Ornamente lassen sich ohne grosse Schwierig-

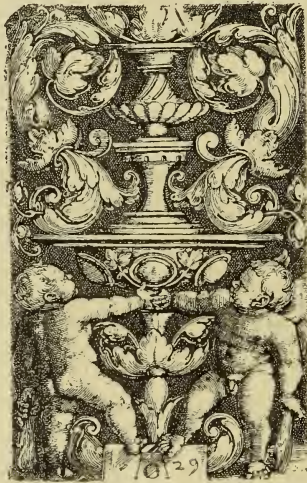


Fig. 95. Hochfüllung von H. Aldegrever B. 230. 1529.  
Vergl. Fig. 96.

keit einfügen, da bei Aldegrever die ausgebildete Neigung auftritt, sich für kürzere Zeit zu spezialisieren. Dolchscheiden entwirft er nur bis zum Jahre 1535, nachher nicht mehr; Dolche nur von 1536 bis 1539. Um 1549 und 1550 bringt er eine Reihe in allem Wesentlichen vollkommen übereinstimmender Grottesken. Ebenso stehen einander die in dasselbe Jahr fallenden Ornamente nach Komposition und Formenbehandlung nahe.

Aeusserlich und innerlich zerfällt Aldegrevers Thätigkeit in zwei weit auseinander liegende Perioden, die in noch stärkerem Kontrast stehen, als die beiden Abschnitte in Hans Sebald Behams ornamentaler Thätigkeit. Aldegrevers erste Periode reicht von den Anfängen

um 1527 bis 1539. Die zweite beginnt nach zehnjähriger Unterbrechung 1549 und schliesst 1553, obgleich Aldegrever, wie datierte Arbeiten bezeugen, noch bis 1555 arbeitete. Die Frage, welcher Art seine Beschäftigung in der zehnjährigen Pause gewesen, lässt sich nur durch Vermutungen beantworten. Vielleicht litt auch seine Produktion unter dem politischen und wirtschaftlichen Rückschlag, der den Unruhen der Wiedertäufer folgte. Doch gehört die Untersuchung der Frage nicht in eine Arbeit, die nur Eine Seite seines Schaffens berücksichtigt.

Eine gemeinsame Charakteristik der beiden Abschnitte lässt sich nur an einige ganz allgemeine und negative Merkmale knüpfen. In



Fig. 96. Hochfüllung von H. S. Beham. 1526. Vorbild für Aldegrevers Füllung B. 230.

Bezug auf die Technik bleibt zu beachten, dass Aldegrever nie auf weissem Grund arbeitet, und dass keine blosse Querschraffierung bei ihm vorkommt.

Der originelle, führende Meister ist Aldegrever nur in seiner ersten Periode. Eine unleugbare Derbheit und Breite unterscheidet seine Formen von denen der feiner empfindenden, von ihm unabhängigen Rivalen, aber dafür hat er eine weit grössere Gestaltungskraft einzusetzen und gebietet über eine stets willfährige Erfindungsgabe. Er ist der einzige Kleinmeister, der eine geschlossene Entwicklung aufzuweisen hat. Nachdem er die ersten Schwierigkeiten überwunden, fügen sich seine Kompositionen wie von selber in die Räume, Schwanken und Schwierigkeit kennt er nicht. Selbst bei

H. S. Beham und dem Meister von 1527 breitet sich das Ornament nicht so gleichmässig deckend und doch dabei so lose über die Flächen. Es kommt hinzu, dass Aldegrever gegen Ende dieser Periode mit seinen Dolchen und Schmucksachen dem Ornamentstich neue Gebiete erschliesst.

Während dieser ganzen ersten Periode lösen sich bei Aldegrever die Ornamente nicht vom Grunde. Es ist eine Wirkung angestrebt, wie beim getriebenen Ornament, das mit dem Grunde eine Fläche bildet. In der zweiten Periode ändert sich dies — nach H. S. Behams Vorbilde — wesentlich.

Die Periode von 1527 bis 1539 zerfällt in zwei fast gleich lange Abschnitte. Im ersten, der mit dem Jahre 1535 seinen Abschluss findet, entwickelt er alle technischen und künstlerischen Mittel bis zur vollen Beherrschung; im zweiten wendet er seine Kraft an kompliziertere Aufgaben. Alle Geräte stammen aus dieser Periode.

Nach Bartsch würde am Anfange seiner Thätigkeit eine Querfüllung vom Jahre 1522 stehen. Auch wenn sich dies Blatt nicht aus stecherischen Gründen (W. Schmidt, Meyers Künstlerlexikon) als eine Kopie mit verlesener Jahreszahl nach einem bezeichneten und datierten Originale Aldegrevers vom Jahre 1532 herausgestellt hätte, das bei Bartsch unter No. 239 als eigenhändige Wiederholung gilt, würde man es weder einem deutschen noch einem niederländischem Künstler zu so früher Zeit zuschreiben dürfen. Die Form existierte damals noch nicht. Aldegrever beginnt erst 1527 seine Stecherarbeit, und seine Manier ist zuerst ungeschickter als die des Kopisten nach seinem Blatt von 1532.

1527—1531. Für die Anfänge Aldegrevers scheint der Einfluss des Meisters von 1527 nicht unbedeutend gewesen zu sein. Wenigstens erinnert eine nicht datierte Querfüllung (B. 191) der Anlage nach auffallend an frühe Versuche des rätselhaften Niederländers. Ebenso weisen in den Querfüllungen B. 219 und 220 die etwas zerfezten Umrisse des Blattwerks auf die Erstlingsarbeiten des Meisters G. J. Sicherlich hat jedoch das Vorbild der Arbeiten Hans Sebald Behams den Ausschlag gegeben. Die stecherische Behandlung ist nahe verwandt, der Hintergrund wie bei Beham, immer kreuzschraffiert, während der Meister G. J. sich in der Regel mit parallelen Strichlagen begnügt. Ueberdies lassen sich bei Aldegrever gerade in der ersten Zeit einige Anlehnungen an Stiche von Hans Sebald nachweisen. So ist das breite schlaffe Laubwerk auf B. 222, das für die Formenempfindung Aldegrevers sehr bezeichnend, nach einem



Vorbilde von Hans Sebald vergrößert, B. 233. Die steigende Füllung Aldegrevers vom Jahre 1528, B. 223, mit arm- und beinlosen Figuren am Grunde des Kandelabers, ist umkomponiert nach Hans Sebald Beham B. 245 vom Jahre 1527. Und Aldegrevers Füllung B. 230 vom Jahre 1529 entspricht in den Profilen und Hénkeln der Vase durchaus dem Blatte B. 238 vom Jahre 1526 bei Hans Sebald. Nur sind unten die Delphine fortgeblieben, und die Kinder, welche bei Beham die Vase stützen, stehen frei.

In der Anlage der Querfüllungen herrscht anfangs das Schema der Dreiteilung Barthel und Hans Sebald Behams. Die Vasenglieder



Fig. 97. Hochfüllung von H. Aldegrever 1532. B. 244.

in den steigenden Füllungen weichen ebenfalls von denen der beiden Brüder nicht ab; es sind stets flache Schalen mit einem flaschenartigen Hals von entgegengesetzter Bewegung, der sich unvermittelt anschliesst. Bei B. 226 (1528), einer Dolchscheide, liegen auf dem Hals der Vase flache Blätter, wie sie Hans Sebald auf B. 243 (1524) anbringt. Auf niederländische Anregungen weisen auf der Dolchscheide B. 225 die Blattrosetten, deren drei kreisrunde mittlere Vertiefungen als Mund und Augen charakterisiert sind. Diese Form spielt bei Allaert Claesz eine grosse Rolle.

Auf eine Bekanntschaft mit Zoan Andrea scheint die Querfüllung B. 219 zu deuten; wenigstens ist das Motiv des Zweiges, der durch die Verbindung zwischen den Rankengliedern der Sirene und dem aufgerollten Leib der Fische gesteckt ist, unter den Werken der Kleinmeister nicht weiter nachzuweisen; es kommt jedoch bei Zoan Andrea vor (B. 30, obere Hälfte).

So schwankt Aldegrever in den ersten Jahren zwischen niederländischen und oberdeutschen Vorbildern. Doch dauert die Unentschiedenheit nicht lange. Sobald er seine Manier gefestigt, lässt sich weder von den Arbeiten der Beham noch von denen des Meisters von 1527 eine Spur mehr verfolgen.

Das gestielte Blatt zeigt sich auch bei ihm zu Anfang nur schüchtern. Erst bei den beiden grotesken Füllungen von 1529, B. 229 und 232, tritt es in einer Ueppigkeit auf, die für die Erscheinung des Ornaments massgebend. Von den undatierten Stichen schliesst sich ihnen B. 202 an. Die Dolchscheiden sind noch von ziemlich schwerfälligem Aufbau im Ornament. Aber die Vasengliederung tritt schon stark zurück. Bei den beiden vom Jahre 1529, B. 234 und 235, hat sie schon einem einfachen Zweige Platz gemacht. Auch in Aldegrevers Hochfüllung, B. 233 (1529), wächst ein schlanker Stab mit nur einer vasenartigen Anschwellung empor. Ein runder Rahmen um eine geflügelte Grotteske, der ihn unterbricht, deutet auf ein niederländisches Vorbild. Diese Abneigung gegen das System des Kandelabers, wie es Meister I B vorzieht, muss wohl beachtet werden. Ohne diese von vornherein kundgegebene Neigung würde Aldegrever nie zur Freiheit der Unsymmetrie gelangt sein, die an Hochfüllungen zuerst eintritt.

Mit der Hochfüllung vom Jahre 1530, B. 236, hat Aldegrever das Laubwerk in dem Charakter ausgeprägt, dem er für die Folge bis 1539 treu bleibt. Seine Umrisse sind wenig energisch, die Bewegung der Blätter erscheint schlaff, wenn man sie mit den graziösen Erfindungen des Meisters J G vergleicht. Ein kräftiges Bewegungsmotiv, das Aldegrever von 1529 bis 1532 einzuführen sich bemüht, kommt in der unentschiedenen Art seiner Verwendung für den Eindruck nicht in Betracht. Es ist die kurze, halbkreisförmige Einziehung an der Spitze der Blätter, mit der Burgkmair schon ganz nach italienischer Weise wirtschaftet. Aldegrever lässt dies Motiv bald wieder fallen. Es passte offenbar nicht zu den weichen Bewegungen seiner Ränder.

Motive von 1530 und 1531, die sich nachher nicht mehr wieder-



Fig. 98. Fries von H. Aldegrever B. 260, 1533.

holen, sind namentlich die schuppenartigen Blätter, welche die überleitenden Stellen der Ranken dicht bedecken (B. 242, 243 a. a. O.). Dann eine hangende Blume von der Form einer Schelle (zuerst B. 236), die zuletzt schotenartig gekielt wird (B. 248). Ebenso die Schote (zuerst B. 236) und der häufig vorkommende Fischkopf als Rankenschluss.

Von 1530 giebt es nur ein datiertes Blatt, von 1531 gar keins, dafür ist jedoch das folgende Jahr von besonderer Produktionslust erfüllt. Kein anderes hat eine so grosse Zahl von Blättern aufzuweisen und bei keinem lassen sich so entschiedene Fortschritte nachweisen. Vor Allem bricht im Jahre 1532 zuerst die gotische Unsymmetrie wieder durch.

1532. Aldegrever wagt die unsymmetrische Anlage erst zu einer Zeit, da er die volle Herrschaft über seine Auswahl an Renaissanceformen erlangt hat. Abgebrochen war die traditionelle Unsymmetrie seit der Gotik her niemals. Dürer lebt in ihr, Altdorfers selbstkomponierte beide Ranken, die in die zwanziger Jahre fallen mögen, nehmen in einer Ecke des Raumes ihren Ursprung; sogar die Hopfer liefern Beispiele. Aldegrever jedoch ist der erste, der die neuen Formen hinreichend beherrscht, um sie der alten Konstruktion anpassen zu können. Auch die lose und doch zwanglos füllende Verteilung des Blattwerks gelingt ihm in diesem Jahr zuerst. Von den frühesten Versuchen des Jahres 1529 unterscheiden sich die Blätter, die er jetzt verwendet, durch ihre Stellung. Er giebt nicht so ausschliesslich wie zu Anfang ihre Breitseite, sondern klappt sie häufiger zusammen und zeigt sie gleichsam im Profil.

In B. 238 und 243 klingt die Unsymmetrie bei regelmässiger Gesamtanlage leise vor. B. 245 und 246 zeigen sie zuerst ausgebildet. Bei letzterem ist das Ornament eine wachsende Pflanze mit breiten Wurzelblättern, die aus einem grasbedeckten Boden aufwächst.

Die steigende Füllung B. 245 ist auffallend durch die starke Entwicklung vasenartiger Glieder. Sie findet ihre Erklärung in dem zu tragenden Kinde, das auf der obersten Schale steht. Dies Blatt liefert zugleich den indirekten Beweis, dass Aldegrever sich bei den Dolchscheiden der Wirkung einer auf dem Ornament stehenden Figur wohl bewusst war. Ausserdem bringt er (B. 242 und 243) zwei gross angelegte Friese, deren einer, B. 242, sogar nur die linke Hälfte eines fussbreiten Ganzen bildet.

B. 239, eine Querfüllung, deren 1522 datierte Kopie den oben erwähnten Irrtum bei Bartsch veranlasst, ist gleich B. 203 (undatiert)

nach einem bei den Niederländern beliebten Schema konstruiert. Eine auf dem Rücken liegende Cförmige Spirale entsendet nach beiden Seiten Ranken, welche wie der Schopf eines Kakadus angesetzt sind.

Von den Dolchscheiden dieses Jahres scheint B. 249 im Typus die früheste. Sie ist im Aufbau noch schwer und hat grosse, lappige Blätter. In B. 247 und 248 zeigt sich Aldegrevier im Vollbesitz seiner Mittel. B. 247 hat nur Laubwerk, der Nachdruck ist auf die zierliche, symmetrische Verschlingung der Zweige gelegt. Bei B. 248 wachsen die Zweige aus einer unten liegenden Muschel und gehen oben in eine Grotteske über, die statt der Arme Fledermausohren hat. Die Muschel mit den Zweigen findet sich bei Zoan Andrea B. 26. Die Grotteske bringt Aldegrevier mit geringen Veränderungen auf dem grossen Dolch, B. 270, und in der Grotteske von 1550, B. 282 wieder an.

1533—34 fallen aus.

1535. Originell und von allen früheren abweichend sind die zwei sogenannten Dolchscheiden B. 253 und 254, Seitenstücke. Oben fehlt die Figur. Aus den unteren spitzen Enden — die übrigen Scheiden sind unten abgeschnitten wegen der Scheidenspitze — wächst ein leichter unsymmetrisch bewegter Zweig, der oben einen Schuppenkranz trägt. Wir haben es nicht mit Dolchscheiden zu thun, sondern mit Scheiden für die beiden Messer (oder Messer und Gabel), die bei der reicher entwickelten Dolchform an der Schauseite angebracht sind. Mit Ausnahme des von 1539 sind sie bei den Dolchen von Aldegrevier sorgfältig ausgebildet. Eins der lebenswürdigsten unsymmetrischen Ornamente ist die Hochfüllung B. 256; schlanke junge Bäume wachsen lose durcheinander, an ihrem Fuss spielen Kinder. B. 255 von demselben Format bildet die rechte Hälfte eines Ornaments, ein Motiv, das Aldegrevier nur noch B. 242 und B. 271 verwandt hat. In der Anlage erinnert dies Blatt an die Weise des Meisters mit den Pferdeköpfen, dessen eigenartige Arbeiten sich aus den Blättern unbekanntem Ursprungs leicht zusammstellen lassen. Unten ein Weib mit Rankenleib, das ein Kind trägt, oben reich verästelte Ranken mit grotesken Tierköpfen. Für Aldegreviers Art ist die Anlage offenbar zu schwierig, sie wirkt unruhig und überladen. Der Mittelstamm ist wieder nur hier und da leicht geschwollen. In den Motiven gehört dieses Blatt mit der Dolchscheide B. 247 zusammen, nur dass diese in den Verschlingungen der Ranken einfacher und glücklicher ist. Bei der reicheren Bewegung der Ranken sind die Blätter naturgemäss kleiner und zierlicher als sonst.

Von diesem Jahre ab gewinnt im Blattwerk die Breitschicht wieder die Oberhand, bis schliesslich auf den kleinen Füllungen von 1539 das Halbblatt fast ganz verschwindet.

1536. Der erste Dolch in der von Aldegrever ausgebildeten Gestalt. Der Bau wird durch die beiden aufliegenden Messerscheiden bestimmt. Jede derselben ist nach dem früheren Scheidentypus gebildet, oben die Figur, unten ein Ornament. Dazwischen legt sich trennend eine breite Anschwellung. Alles Ornament besteht aus Laubwerk, nirgend der Ansatz einer Grotteske. Bei den engen Räumen scheint Aldegrever noch nicht gewagt zu haben, sich ihrer zu bedienen. Aus demselben Jahre stammen die drei Agraffen auf einem Blatt, sonderbarerweise nur die Matrizen. Der Grund innerhalb des Ornaments ist fein gestrichelt, was sich im folgenden Jahr bei dem Dolch, der Schnalle und der breiten Scheide wiederholt.

1537. Der Dolch B. 265 gleicht im Bau seinem Vorgänger. Im Ornament nur Blattwerk. Die Figuren sind vermieden. Ein sehr lehrreiches Blatt ist B. 263 mit der grossen Gürtelschnalle. Hier sind alle Profile gotisch, auf den Flächen des Rahmenwerks kommt sogar an zwei Stellen eine Kreisfüllung mit Masswerk vor, und dabei sind alle Vertiefungen mit dem graziösesten Laubwerk bedeckt. Für den gotischen Charakter des Blattwerks giebt den Ausschlag die Form der Kriechblätter, in welche die Zunge jederseits ausläuft. Allein betrachtet gleichen sie auf ein Haar den gotischen Krabben. Verwandte Formen von einem Scepter zeigt Fig. 100. Ein gotischer Rest steckt auch in der Form der breiten Messerscheide, B. 264, mit dem flammenden Strahl, der über ihre Mitte hinläuft.

Das Neue in diesem Jahr bringen die beiden Friese B. 260 und 261, die sich, wie dies so oft bei Aldegrever vorkommt, in den Motiven sehr ähnlich sehen. Sie bilden beide einen Rapport, der sich unendlich oft wiederholen liesse. In der Mitte zwei Figuren, eine männliche und eine weibliche, deren Leib in Rankenwerk auslaufen. In diesem tummeln sich nackte Kinder. Auf B. 261 sind die Halbfiguren wie Statuen mit abgebrochenen Armen. B. 260 zeichnet sich durch eine bei Aldegrever sehr selten so starke Bewegung aus. Die Haare der Figuren fliegen im Winde, selbst die Mittelfiguren scheinen sich nur mit Mühe an den Ranken zu halten. Im Motiv nahe verwandt sind die von hinten gesehenen, stark bewegten Grottesken auf dem Dolch von 1539.

1539. Der reichste von Aldegrevers Dolchen, B. 270, vielleicht sein vollendetstes Blatt überhaupt, fällt in dieses Jahr. Er bezeichnet

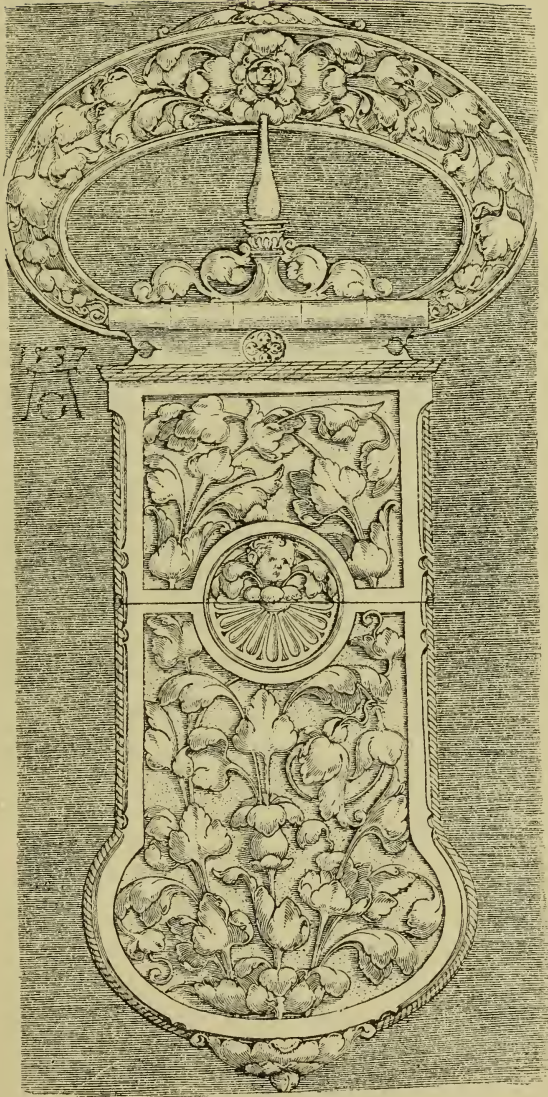


Fig. 99. Schnalle, Aldegrever, B. 263 II, 1537.





den Höhepunkt der ornamentalen Entwicklung des Meisters. Wer von dieser Leistung aus sein Werk bis zu den Anfängen überblickt, dem wird seine Jahr für Jahr wachsende Bedeutung nicht entgehen. Um ein Blatt wie dies zu schaffen, bedurfte es der vielseitigsten Uebung an den verschiedenartigsten Aufgaben.

Es ist ein Vergnügen, zu verfolgen, wie Aldegrevier mit gleicher Leichtigkeit die verschiedensten Räume zu füllen weiss. Mit Grottesken, die er bisher an den unbequemen Flächen des Dolches vermieden, arbeitet er jetzt ohne Schwierigkeit. Sogar auf den schmalen Querurten weiss er sich mit ihnen zu behelfen. Auf die äussere Ausprägung der Seitenmesser hat er verzichtet. Dadurch gewinnt er Raum für eine breite figürliche Scene (Kains Brudermord), die durch Gurte oben und unten begrenzt wird. Auf dem Dolch von 1536 war er gezwungen, die Figuren auf den schmalen Scheiden übermässig in die Länge zu ziehen. Jetzt hat er noch Raum für einen landschaftlichen Hindergrund. — Die Rosette aus gestielten Blättern auf dem unteren Ornament kommt ähnlich schon bei Zoan Andrea (B. 28) vor.

Die Klapplöffel (Taschenlöffel) auf B. 268 sind überaus zierlich durchgebildet. Auf dem Griff des linken liegt ein Akanthusblatt, das unten in zwei Spiralen ausgeht. Bei diesen sind die Enden wie mit der Zange herausgezogen: ein gotisches Motiv. Die Flöte im Hintergrunde verrät uns, was der rätselhafte Cylinder enthalten habe, der unter dem Körper des Instruments angebracht zu sein pflegt: einen Ohrlöffel, dessen Stiel eine Nagelfeile, und ein Nagelmesser.

Der Fries mit liegenden Kindern, B. 269, hat eine undeutliche Jahreszahl, die Bartsch für 1539 und W. Schmidt für 1532 liest. Aus stilistischen Gründen ist das letztere richtig. Die phantastische Blume aus breitem Grunde, vor Allem die schellenartigen Blumen, verwendet er später nicht mehr.

Es tritt jetzt eine zehnjährige Pause ein. Als Aldegrevier im Jahre 1549 seine stecherische Thätigkeit wieder aufnahm, hatte die Entwicklung den Schritt über die Kunst der Kleinmeister hinaus gethan. Hirschvogel (1543) und Peter Flötner hatten die Maureske eingeführt und zum Teil bereits umgearbeitet; — ersterer hatte ihr Liniengefüge schon mit dem Rollwerk verschmolzen, dessen ornamentale Tragweite er und Hans Holbein (s. das Gehäus des Erasmus) in Deutschland, wie es scheint, zuerst begriffen hatten. Virgil Solis, dessen Anteil an der Einführung der Maureske noch nicht festgestellt ist, war bereits im Anfang der vierziger Jahre mit Jagd- und Vogel-

friesen aufgetreten, deren letztere direkt auf die verwandten Darstellungen der gotischen Zeit zurückgreifen, wie beispielsweise die Vögel, welche auf die Eule stossen. Die ganze Entwicklung drängt auf das Ziel hin, das uns in der Kraterographie des Meisters von 1551 als völlig erreicht entgegentritt.

Aldegrever nimmt an dieser Bewegung nicht mehr Teil. Von dem Neuen eignet er sich kein einziges Element an. Kenntnis der Maureske verrät er mit keiner Spur, das Rollwerk verwendet er nicht im Ornament, obgleich er es in ziemlich vorgeschrittener Form an den Schilden der Folge der Tugenden und Laster 1552 B. 117—130 anbringt. Er steht in seiner letzten Periode ganz abseits. Und



Fig. 100. Blattwerk in Gestalt gotischer Krabben  
am Scepter Johans van Leyden auf dem Portrait  
Aldegrever B. 182.

während die Kraterographie urplötzlich Schule macht, kümmert sich der Fortschritt um die an sich vollendeten Arbeiten Aldegrevers aus den Jahren 1552 und 1553 nicht mehr.

Trotz dieser Abgeschlossenheit gegen die neuentstandene Ornamentation ist er mit dem Jahre 1549 ein ganz anderer geworden. Von seinem Blattwerk, seinem Motiv der Unsymmetrie hat er sich losgesagt. Nur ein Ornament, B. 271, aus diesem Jahre schliesst sich an die Formen, die er 1539 aufgegeben.

Es gleicht ungemein der Füllung B. 266 von 1539, zeigt dieselben breitgesehenen Blätter, dasselbe Format. Man hat den Eindruck, als wäre es eine liegen gebliebene Platte, die Aldegrever 1549 vollendet. Sollte es jedoch ein Versuch sein, an den überholten Stil wieder an-

zuknüpften, so muss der Erfolg dem Künstler gezeigt haben, dass seine Zeit vorüber. Er bricht ganz entschieden mit seiner ersten Periode.

Bis zum Schluss seiner ornamentaln Thätigkeit, 1553, sehen wir ihn zwar in formaler Hinsicht auf dem neuen Gebiet fortschreiten, aber er hat keine Entwicklung mehr; wir sehen ihn hin- und her-tasten und bei Augustin Hirschvogel, bei Hans Sebald Beham, bei Pencz Aniehnung suchen, bis er zwei Jahre vor seinem letzten datierten Stich zum zweiten Male das Ornament aufgibt.

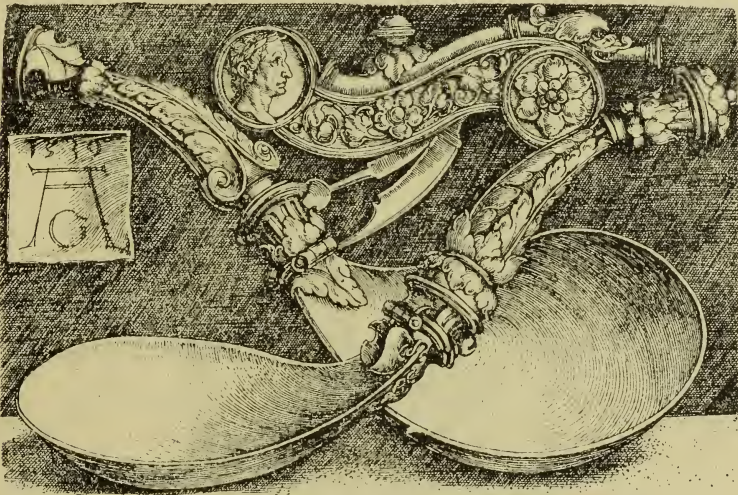


Fig. 101. Klapplöffel, Aldegrever, B. 268, 1539.

Auch durch die Gegenstände unterscheidet sich Aldegrevers zweite Periode streng von der ersten. Er entwirft nur noch steigende Füllungen, keine Querfüllungen, kein Gerät irgend welcher Art.

Unter den Blättern von 1549 müssen wir die Hochfüllungen B. 276 bis 279 als erste Versuche voranstellen. Sie sind im Aufbau ziemlich gleich, haben unten jederseits schwere figürliche Massen und werden oben auffallend lose. Am ungeschicktesten wirkt dies bei B. 279, wo oben neben der Maske ein schmales Tuch in mancherlei Windungen um einen Stab gehängt ist. Dies Motiv kennt er in seiner ersten Periode gar nicht. Das Blattwerk auf diesen beiden Orna-

menten ist lang und schlaff hangend, die Verteilung der Massen ungleichmässig abgewogen.

Eine Gruppe für sich bilden die Grottesken B. 272—275 von 1549 und B. 281 bis 282 des folgenden Jahres. Nicht allein stimmt das Mass vollkommen, auch die Anlage ist nach einem und demselben Schema gemacht, sodass man sie bei der Betrachtung unbedingt zusammenrücken muss. Inmitten findet sich bei allen eine Maske — nur B. 281 hat dafür eine Fledermaus. In den Ecken oben und unten Figuren. Es scheint, als hätte Aldegrever ein und dasselbe Original, das sich allerdings nicht nachweisen lässt, siebenmal variiert. Auch



Fig. 102. Grotteske, Aldegrever, B. 281, 1549.

die ornamentalen Motive deuten darauf hin. Trophäen, die er sonst weder vorher noch nachher kennt, wiederholen sich; das hangende Tuch ist an die Stelle von Akanthus und Feigenblatt getreten und wird im Uebermass, wenn auch in reichster Abwechslung verwendet. Grottesken drapieren sich hinein (B. 274), als Hängematte ausgespannt nimmt es Früchte auf (B. 274), es dient als Feston (B. 272, 274), als Gehänge B. 273, 4, 9). Auch das flatternde Band tritt auf (B. 279), ebenfalls in der ersten Periode ein unbekanntes Mittel. Sehr häufig wird ein übervoller Fruchtkorb angebracht (B. 281), überhaupt kommen jetzt Fruchtschnüre und Fruchtgehänge vor, die

Aldegrever früher nicht gekannt. In der Fledermaus, in den Hörnern der Masken würde man Naturstudien vermuten. Alles das sind Dinge, die nur dieser Gruppe zukommen und es höchst wahrscheinlich machen, dass sie in kurzer Zeit entstanden, der Jahreswende 1549—50 angehört. Im übrigen sind diese Grottesken schwerfällig aufgebaut, und bei der Grösse der Einzelmotive und den kleinen Dimensionen erscheinen sie geradezu plump. Doch ist zu beachten, dass die Blätter aus dem Jahre 1550 erheblich leichter und zierlicher sind als ihre Vorgänger. Das Vorbild für diese Gruppe zu bestimmen, war noch nicht möglich. Im Aufbau erinnert manches an italienische Niellen, die ja in Deutschland, wie Altdorfers Nachstiche beweisen, hinlänglich bekannt waren. Die beiden Weiber in den oberen Ecken auf B. 275 mit ihren langen Schleiern und angebundenen Schleppen kommen fast identisch auf verschiedenen Grottesken vor, namentlich in einer undatierten — unbeschriebenen — Folge, aus der Aldegrever 1537 bereits die Figuren mit abgebrochenen Armen des Blattes B. 260 entlehnt hatte.

Auffallend nahe verwandt sind jedoch Aldegrevers Grottesken von 1549—50 mit einigen Blättern Augustin Hirschvogels aus dem Jahre 1543, namentlich der Grotteske B. 99. Die Anlage stimmt in allen wesentlichen Zügen. Im Mittelpunkt eine schwere Masse, unten tragende Grottesken, oben hangende Tücher, die ganz der Anordnung bei Aldegrever entsprechen.

Wieder schliessen sich die vier Blätter des Jahres 1552 als Gruppe zusammen, und vom folgenden Jahre würde das etwas kleinere B. 288 hinzugehören. Es sind sämtlich steigende Füllungen von ungewöhnlichen Höhen- und Breiten-Dimensionen. Ihre Grazie und Leichtigkeit steht zu der Unbeholfenheit der vorhergehenden Gruppe in starkem Kontrast. Bei ihnen lässt sich die Anregung zurückverfolgen. Das Blatt 1552 B. 283 mit seinen Delphinen und seinem scharfen, zierlichen Laubwerk ist nichts als eine Umformung der Querfüllung mit den Delphinen von H. S. Beham B. 235. Der erste Blick zeigt die Uebereinstimmung der Formen. Dieselbe Härte und Schärfe bei grosser Eleganz, dieselbe schroffe Loslösung von dem ganz identisch mit Querstrichlagen und senkrechten Stricheln schraffierten Grunde, den Aldegrever sonst nie gekannt. Auch die pantherartig gefleckte Haut der Delphine bei H. S. Beham findet sich nachgeahmt. Die Umgestaltung der Blätter an den Leibern in eine Art Stacheln ist Aldegrevers eigene Erfindung. Das Laubwerk aus langen zweiteiligen Blattkelchen, deren eine Hälfte länger entwickelt



Fig. 103. Hochfüllung, Aldegrevor, B. 283, 1552.

ist, stammt von der Querfüllung H. S. Behams mit dem Mascaron B. 231. Ebendaher kommen die scharfen, spitzigen Umrisse der Blätter und die geschlossenen phantastischen Blumen mit ihren spitzen innersten Blättern, die wie Fühlhörner herausragen.

B. 284 verwendet die öfter bei Aldegrever vorkommenden Satyr-schenkel als Basis. Sie dürften von Agostino Veneziano, B. 559, stammen. Die Maske auf B. 285 mit ihrem schreienden Munde und den Blättern auf den Wangen stammt von H. S. Beham B. 228 1544, wo sie auf dem von den Engeln gehaltenen Zierschild sitzt. B. 286 geht mit seinen Sphinxen am Grunde und seinen Füllhörnern in den Motiven auf Italiener. Die Ausführung gehört ganz dem Einfluss Hans Sebalds an. Ebenso bei 1553 B. 288.

Das andere Blatt von 1553, B. 287, die Vase zwischen den Grottesken, ist mit wenigen Zuthaten nach dem Blatte B. 121 von Georg Pencz kopiert, der 1550 starb. Vielleicht könnte man Aldegrevers Blatt eher eine Umarbeitung nennen, denn er verändert die Kleinigkeiten und fügt bei seinem grösseren Format den Ranken, die aus der ganz sonderbar geformten Vase aufsteigen, noch ein Glied jederseits hinzu. Aber die ganz absonderlichen Profile der fusslosen Vase, die Bewegung der Grottesken, die Verteilung des Laubwerks sind identisch. Für die Unselbständigkeit Aldegrevers in seiner letzten Zeit liefert die Thatsache dieser Kopie einen neuen Beweis. Die Abneigung, sich der neuen Richtung anzuschliessen, die Aldegrever bei diesem Zurückgreifen auf die Leistungen des eigenen Kreises bekundet, muss um so mehr auffallen, da er um diese Zeit erst an der Wende des fünfzigsten Lebensjahres steht. Bezeichnend für seine Art zu schaffen bleibt die Thatsache, dass er auch in dieser Periode der Unselbständigkeit nicht kopiert, und dass er seine eigenen Arbeiten früherer Zeit nicht benutzt.

Niclas Wilborn.

B. VIII. p. 543. P. IV. p. 139.

Das M, welches dieser Meister seinem Monogramm NW hie und da anfügt, wird von Passavant auf den Ortsnamen Münster in Westphalen gedeutet. Die halbniederländische Stechweise, die Kopien von Aldegrevers Bildnissen Knipperdollings und Jan van Leydens und der niederdeutsche Name des Künstlers stützen diese Annahme, mit welcher der Charakter des Ornaments nicht in Widerspruch steht.

Wilborn ist kein origineller Künstler. Die Mehrzahl seiner

figürlichen Blätter besteht aus Kopien nach Dürer, Aldegrever und Jacopo dei Barbari. Letzteren benutzt er wiederholt als Vorlage.

Im Ornament besitzt er eine gewisse Originalität. Doch hindert ihn dies nicht, den Meister G J von 1527 wiederholt zu kopieren. So ist die Hochfüllung, B. 14 eine wenig veränderte Wiederholung von Reynard No. 98 des G J. Auf dieselbe Quelle weisen B. 12, B. 13 und Nagler, Monogrammisten No. 17. An den Meister mit den Pferdeköpfen erinnert die Verteilung des Laubwerks auf der Dolchscheide B. 15. Man muss Original und Kopie einmal nebeneinander sehen, um den grossen Abstand im Verständnis der Formen zu empfinden. Charakteristisch für Wilborn und ihm allein angehörig ist eine Gruppe von friesartigen Füllungen mit grobem Laubwerk.

In diesen, seinen eigenen Erfindungen steht er Aldegrever nahe,



Fig. 204. Friesglied, Niklas Wilborn, B. 9.

den er jedoch, soviel mir bekannt, in den Füllungen nie kopiert. Im Gegenteil scheint er auf den an Begabung ihm weit überlegenen Landsmann nicht ohne Einfluss gewesen zu sein. In den Querfüllungen B. 266 von 1539 und B. 271 von 1549 versucht Aldegrever eine Disposition, die ihm sonst fremd ist, bei Wilborn jedoch schon 1531 auf der Querfüllung B. 18 vorkommt. Aus symmetrisch verteilten losen Kelchen am Boden wachsen in flachem Bogen leichte belaubte Zweige, die sich kreuzen, ohne sich zu verästeln. Das Laubwerk trägt in vergrößerten Zügen denselben Charakter wie bei Aldegrever; es ist flau bewegt, hat wenige flache Einschnitte und stets gekerbten Rand, sogar auf den Kopien nach Meister G J, der sich durch die präzisen spitzen Umrisse hervorthut. Zuweilen erreicht Wilborns Laubwerk einen Umfang, der sonst bei den Kleinmeistern nicht üblich; auf B. 18 hat es die Grösse einer Wall-



nuss, die Blattstiele sind kurz oder fehlen wohl gar ganz. Blüten und Rosetten kommen auf dieser ziemlich zahlreichen Gruppe von Füllungen nur selten und dann in ganz kümmerlichem Zustand vor. Das Ganze macht den Eindruck grosser Armseligkeit und stellenweise der Rohheit.

Neben diesen Füllungen eigener Erfindung und den nach dem Meister G J kopierten oder zusammengestellten kennt man von Wilborn noch die beiden oben erwähnten Dolchscheiden B. 15—16 und die Entwürfe zu zwei ganzen Dolchen, Nagler No. 13 und P. 27 (Dresden). Dieser letztere, der Bartsch unbekannt geblieben, bietet ausser der Jahreszahl 1536 den vollen Namen des Meisters. Er ist offenbar schon durch Aldegrevers ersten Dolch angeregt und trägt auf den beiden Messerscheiden als Ornament einen Laubzweig, der oben in einen Kranz endet. Dies Motiv stammt ebenfalls von Aldegrever B. 253, 1535. Auf dem Wagenkasten der Luna in der Planetenfolge (Paris) kommt ausnahmsweise ein maureskes Ornament vor. Da die Folge offenbar eine Kopie nach einem italienischen Meister, fällt dies nicht weiter auf.

Die Blätter Wilborns tragen die Jahreszahlen 1531—37. Die von Weigel bei der Planetenfolge angegebene Jahreszahl 1563 dürfte sich auf die Abdrücke von der überarbeiteten Platte beziehen.

Gilich Kilian Proger.

Nach dem Inhalt seiner Blätter, die fast ausschliesslich Ornament bieten, war er einer der stechenden Goldschmiede. Sein Stil ist im Allgemeinen der Aldegrevers, doch lehnt er sich zuweilen auch an Wilborn an, so in der Komposition und dem Laubwerk von P. 14. Er beweist jedoch eine gewisse Unabhängigkeit in der Wahl runder und hochovaler Formate, die Aldegrever gar nicht verwendet. Dann lässt er auch zuweilen den Grund seiner Ornamente weiss und schattiert dabei das Blattwerk nur wenig (P. 13 und 14, Berlin). Zuweilen thut er einen Griff in das Naturleben. Auf B. 1 sitzt von Ornament umgeben eine Eule, in B. 13 spielen zwei Hasen. Eine Dolchscheide B. 8 von 1535 und ein unbeschriebener Schwertknäuf aus demselben Jahre in der Sammlung Rothschild gehen direct auf Vorbilder von Aldegrever zurück. Proger ist kein sehr origineller Erfinder, aber er kommt mit seinen besten Blättern den vorzüglichsten Leistungen seiner Genossen nahe.

Martin Treu.

Die konventionelle Auflösung des Monogramms aus einem grossen lateinischen M mit hineingestelltem grossem T. Aus den Stichen geht

hervor, dass er sich an Aldegrever und Brosamer anlehnt, — in figürlichen Kompositionen — obgleich seine Heimat vielleicht Sachsen. Er arbeitet nach den datierten Ornamenten um 1540. Doch beweisen die nach Aldegrevers Grottesken von 1549—51 komponierten undatierten Füllungen B. 39 und 40, dass er noch zehn Jahre später arbeitete. Wir haben von ihm Nachahmungen von Geräten Aldegrevers — einen Dolch von 1540, im Ornament nach dem des Aldegrever von 1539, Berlin — ein Blatt mit Flöten — Dresden. — Seine originellsten Blätter sind die Umrahmung eines Kreises innerhalb eines Quadrats P. 46, und zwei Bogenfüllungen, von denen die eine P. 51 beschrieben ist. Das andre, unbeschriebene ist 1540 bezeichnet. (Beide in der Albertina.)

C G

B. IX. p. 17. P. IV. p. 41.

Wie es scheint, Goldschmied. Seine Stecherkunst ist gering, die Blätter werden ihm meist zu dunkel. Sein Laubwerk ist ohne

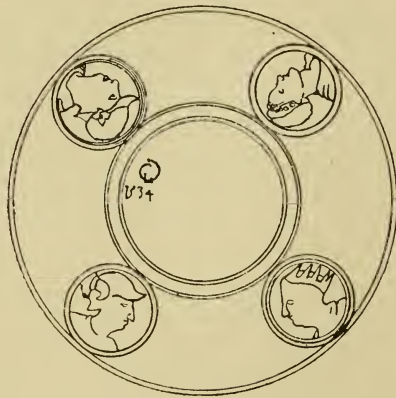


Fig. 105. Anlage der Rundfüllung B. 6 des Monogrammisten C. D.

Originalität, aber er versucht hie und da in der Anlage selbständige Anlehnung an Typen des XV. Jahrhunderts, die Aldegrever nicht benutzt. In dieser Beziehung ist sein wichtigstes Blatt das Rund B. 6 von 1534. Dieselbe Komposition findet sich später wiederholt bei Solis. Um einen mittleren Kreis im Rund gruppieren sich zwischen Laubwerk vier Rundbilder mit Profilköpfen. Sein Dolch B. 8 folgt in der Anlage dem Aldegrever, doch trennt er Figur und Ornament

durch ein Gesims. Ausnahmsweise hat er auch zwei Kapitelle, beide von 1535, P. 28 in München, P. 29 in Dresden.

A. L.

Nach den beiden Bildnissen sächsischer Herzöge ein Sachse. Er ist von Interesse nur durch die Wappenschilder zu den Bildnissen B. 1 und 2 von 1535. Es ist das erste Mal in Deutschland, dass das Rollwerk aus dicken Platten gebildet wird, deren Durchschnitt den Reichtum der Bewegungen verstärken hilft. Seine beiden Kapitelle sind ganz unbedeutend und zeugen nicht von Verständnis der Ordnungen. Von H. S. Beham sind sie unabhängig.

Hans Brosamer.

Seine Wichtigkeit als Ornamentist beruht auf seinen Vasen im Kunstbüchlein. Bartsch beschreibt (No. 22, Kupfer) eine Kanne italienischer Form, deren Original ich bei Enea Vico B. XV. No. 430 fand. Sie hat nicht die entfernteste Verwandtschaft mit den Gefässen im Kunstbuch. Letzteres enthält ausser den Gefässen noch verschiedene Goldschmiedsarbeiten, vergl. den Abschnitt Schmuck, darunter eine Tafel mit vier Prunkflöten als Anhänger im Stil der Flöten bei Aldegrever. Drei Tafeln Gehänge. Auf den meisten sind die Edelsteine zwischen Laubwerk um ein Medaillon gruppiert, während die Perlen das Ende der radial von innen ausgehenden Zweige bezeichnen. Birnperlen bilden unten das Gehänge. Eins der Anhängsel hat bereits die Form eines Tabernakels mit Säulen, Gebälk und Bogen. Das Blatt mit den drei Dolchen oder besser Bestecken in Dolchform steht unter dem Einfluss Aldegrevers. Das letzte Blatt enthält ein Tabernakel, dessen Aufbau aus Allem herausfällt, was in Deutschland oder Italien möglich scheint. Es ist eine Kopie nach einem Blatte von Ducerceau, dessen Original die Ornamentstichsammlung zu Berlin aufbewahrt.

J. Binck von Cöln.

Einer der eifrigsten Kopisten ohne definierbare Originalität, der sich in seinen Anfängen an Meister S. hält, dann nach dem Meister mit dem Krebs, Schongauer, Dürer und Italienern arbeitet. Seine bezeichneten Blätter sind unter sich so verschieden und haben mit dem Ornament in seinen figürlichen Kompositionen so wenig gemein, dass man bei ihm mit der Zuschreibung unbezeichneter Stiche ebenso vorsichtig sein sollte, wie bei Aliaert Claesz, oder sie lieber ganz unterlässt.

In den zwanziger Jahren scheint er mit einer Serie kleiner Querfüllungen begonnen zu haben, P. 129–133 in Berlin. Das Blatt P. 127 von 1521, ein Kind mit einem Laubzweig, kann bei seiner grossen Zierlichkeit nach dem Charakter jener Versuche nicht wohl von einem Stecher herrühren, der nachher so derb arbeitet. Es weist viel eher auf einen der Beham, obgleich sich eine ernsthafte Zuschreibung nicht verantworten lässt. Das Motiv ist ihnen gerade in der frühen Zeit nicht fremd, während es Binck nie gebraucht — die kleinen Querfüllungen Bincks sind nach dem wahrscheinlich von Barthel Beham festgestellten Typus der Dreiteilung angelegt, in der Mitte eine Figur oder Vase (Harnisch), zu den Seiten im ersten Fall Ranken, im zweiten Kinder. Dass Binck die Beham benutzte, zeigt die Hochfüllung P. 128, die unter geringen Veränderungen nach H. S. Beham B. 238 kopiert ist, und die Querfüllung B. 81 nach B. Beham, Bartsch 59, während die Motive des Ornaments in der Dolchscheide B. 88 auf Aldegrevier B. 249 weisen. Die sehr schöne Querfüllung mit dem Pan und der Paniske B. 84 dürfte zunächst nach Allaert Claesz kopiert sein (s. diesen). — Die Umrisse Bincks bleiben roh und zerfetzt, wenn er kein Vorbild benutzt.

In Bezug auf Architektur schliesst sich Binck an die Meister, die er gerade nachahmt. So auf B. 9 mit Säulen, die an Mabuse erinnern. Auf B. 6, Bathseba, findet sich ein Springbrunnen mit ungewöhnlich gutem Sockel, aber schlechtem Aufsatz. Der Charakter des Blattes ist durchaus niederländisch. Auffallend ist die Umrahmung zum Bildnis Christians II. von Dänemark. Wenn es, wie Thausing entdeckt hat, eine Kopie nach einem Dürerschen Porträt ist, so fragt sich für uns, ob der reiche Bogen mit den Wappen Bincks Zuthat oder von Dürer herrührt. Mit Dürers Gewohnheit stimmen weder Kapitelle noch Profile, die nach den Niederlanden weisen. Auch die Schildformen sind nicht die bei ihm gewöhnlichen.

Zuweilen hat Binck auf seinen früheren Blättern über den Einzelfiguren nach Art des Meisters S. allerlei Rankenwerk angebracht, eine letzte Reminiscenz an das gotische Masswerk der Nische. Am besten ist es auf B. 14 ausgebildet, obgleich hier das magere Blattwerk mit Blattmasken auf weissem Grund, mit den wenig späteren Leistungen anderer Kleinmeister verglichen, höchst mangelhaft ausfällt. —

Der Meister mit den Pferdeköpfen.

Aus der Masse wenig charakteristischer Blätter der unbekanntenen Kleinmeister lässt sich nach ganz präzisen zu bezeichnenden Merk-

malen das Werk eines Anonymus absondern, der durch seine Phantastik und Grazie einen Platz neben dem Meister von 1527 verdient. Nach einem seiner Lieblingsmotive, das keiner von seinen Genossen mit ihm teilt, dem Pferdekopf als Rankenabschluss, dürfte er am

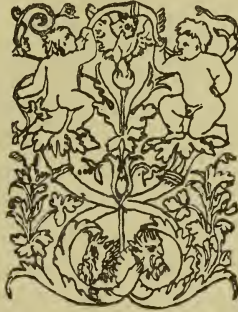


Fig. 106. Hochfüllung des Meisters  
mit den Pferdeköpfen. P. 272.

passendsten zu benennen sein. Vielleicht weist dieses in Deutschland sonst nicht nachweisbare Motiv auf französische Anregungen. (S. Berty, *La Renaissance monumentale en France*, I. Château de



Fig. 107. Basis einer Hochfüllung des Meisters mit den  
Pferdeköpfen. B. X, p. 158 No. 32.

Bournazel, im Fries, der auch das Motiv des Tragens aufweist und in seinem flatternden Akanthus verwandt ist.)

Soweit bisher nachzuweisen, beschränkt sich die Thätigkeit dieses

Meisters auf Dolchscheiden und Füllungen. Was er darin an Figuren bringt, ist ungleich gezeichnet, wenn auch zuweilen nicht ohne Ausdruck in der Bewegung, und verrät die Kenntnis der Italiener. Einmal, auf der Dolchscheide B. x. p. 164 No. 49, versucht er sich sogar an einem nackten Herkules in perspektivischer Untersicht. Bis auf einen Fries, unbeschr., Dresden, Gew. Mus., sind von ihm nur steigende Füllungen bekannt. Die Eigentümlichkeiten in ihrer Konstruktion gehen sämtlich auf die Vorliebe des Meisters für ein besonderes Motiv zurück. Er bringt fast regelmässig am untern Teil der Entwicklung eine Figur oder Grotteske an, die irgend etwas trägt; so B. p. 158 No. 32 jederseits einen grottesken Vogel mit einem Kinde, auf dem Rücken; auf B. p. 158 No. 31 trägt die Grotteske auf ihren Schultern die chimärischen Tiere, in die ihre eigenen Beine ausgehen; B. p. 157 No. 27 tragen geflügelte Weiber mit Löwenfüßen in ihren Händen die Ranken, welche den oberen Teil des Ornaments



Fig. 108. Blume aus der Hochfüllung von  
H. Aldegrever. B. 225, vergl. Fig. 110.

bilden. B. p. 159 No. 35 hat unten jederseits eine Grotteske, die ein Kind trägt. Auch drei der Dolchscheiden B. p. 164 No. 49 und 50, p. 165 No. 52 sind nach demselben Gefühl aufgebaut. Das Ornament wird von einer Maske, einem Stier, einem geflügelten Weib auf dem Kopf getragen und trägt dann selbst wieder die Figur. — Aus dieser Anlage der steigenden Füllungen erklärt sich die gänzliche Abwesenheit des Kandelaberaufbaues bei diesem Meister; neben den Figuren hätte er weder Sinn noch Platz gehabt. So wenig ist der Meister an derartige Motive gewöhnt, dass er sie sogar in seinen Dolchscheiden nicht verwendet, wo sie doch für ihn nahe genug liegen mussten. Er verwendet an ihrer Stelle einen dünnen Stab, der die Mitte nur wenig betont und einem andern beliebten Motiv des Meisters nicht im Wege ist, dem wechselseitigen Durchschlingen der Ranken beider Hälften (B. p. 158, No. 32; P. 272, 273).

Diese eigentümlichen Kompositionsgewohnheiten des Meisters mit den Pferdeköpfen bilden ein so fest gefügtes Ganzes, dass man die verwandten Züge bei Aldegrever (B. 111, am unverkennbarsten

B. 255) als Entlehnungen ansehen muss, obgleich sich die zeitliche Priorität des ersteren durch nichts erweisen lässt. Unter Aldegrevers Motiven würde dann auch die nierenartige Blume, Fig. 108, und der von vorn gesehene Katzenkopf Fig. 110, auf dessen Scheitel ein hohes Diadem von symmetrisch verteilten Blättern und Ranken sich erhebt, auf unsern Meister zurückgehen. Ob auch die so plötzlich bei Aldegrever auftauchenden Schoten auf ihn weisen, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls verwenden die beiden Künstler allein unter allen Kleinmeistern diese Form. Bei Aldegrever steht sie der Natur näher.

In der Behandlung des Laubwerks steht der Meister mit den Pferdeköpfen für sich da. Er verwendet einen flatternd bewegten



Fig. 109 Basis einer Hochfüllung des Meisters mit den Pferdeköpfen. B. X. p. 159, No. 35.

Akanthus mit gebuchtetem, selten spitzigem Rande, der hier und da an das Blatt des *Chelidonium* erinnert (B. p. 157, No. 27). Das meist sehr langgestielte Feigenblatt wird nur als Ausfüllung verwendet. Es wird meist nur am Rande leicht übergeschlagen, selten zusammengeklappt und muss sich wegen der starken Bewegung der Ranken in winzigen Dimensionen halten. Rosetten sind selten und durchweg um ihre Achse gedreht B. 31, 27. Eine flatternde Bewegung zeigt auch häufig die Stirnmähne der Pferdeköpfe. Von seinen übrigen Motiven seien die Tierschädel in Unteransicht (B. 35) und die Totenköpfe des Frieses erwähnt; letztere erinnern an den Meister G I. Der Grund ist ohne Ausnahme mit enger Kreuzschraffierung bedeckt.

Bei der eigenartigen Neigung des Meisters, am Grunde des Ornaments tragende Figuren anzubringen, ist es begreiflich, dass er

keine Querfüllungen entwirft, denn mit diesem Motiv ist die Entwicklung in die Höhe gegeben, nur der Fries Dresdener macht im Format eine Ausnahme. Sogar die frühesten Arbeiten wie die kleinen Füllungen P. 272 und 273 vermeiden die Entwicklung in die Breite, die sonst allen Erstlingsarbeiten der Kleinmeister eigen. Ebenso fehlen die hohen schmalen Pilasterfüllungen, — wohl aus demselben Grunde. Ohne eine gewisse Breitenentwicklung lässt sich



Fig. 110. Hochfüllung des Meisters mit den Pferdeköpfen.  
B. X. p. 158, No. 31.

mit dem Motiv tragender Figuren am Grunde ebenso wenig arbeiten wie mit vorwiegender Höhendimension. Charakteristisch wird für den Meister mithin ein auf der Schmalseite stehendes Rechteck, dessen Füllung unten aus Figuren, oben aus Laubwerk besteht. Für die Dolche ist es bezeichnend, dass die auf dem Ornament stehenden Figuren von einer schilderartigen Tragplatte gestützt werden.

Anlehnungen an andre Meister liessen sich nur wenige nachweisen. Einer der Dolchscheiden enthält als Ornament die Pilaster-



füllung aus dem Triumphzuge Mantegnas B. 11. Es sind nur im untern Teil einige Veränderungen vorgenommen. Die Hochfüllung B. p. 157 No. 27 ist aus einem Motiv bei Zoan Andrea B. 26, auf dem Vasenkörper, umgearbeitet. Die durcheinander geschlungenen Ringelschwänze — bei Zoan Andrea zwischen den Grottesken — wurden aus Bequemlichkeit durch Schlangen ersetzt. Noch einmal verwendet der Meister mit den Pferdeköpfen dieses Tier auf der Dolchscheide B. p. 164 No. 50, Fig. 75. Sonst kommt es im Ornament der Kleinmeister nicht vor. Der Knabe, welcher auf der Dolchscheide



Fig. 111. Basis der Hochfüllung von H. Aldegrever  
B. 255. Vergl. Fig. 109.

B. 52 oben in den Ranken steht, geht auf ein Vorbild bei H. S. Beham B. 245, oder mit diesem und dem verwandten Motiv bei Aldegrever B. 145 auf einen noch nicht nachgewiesenen italienischen Stich. — Hier und da kommt, wie bei Aldegrever, die Unsymmetrie vor, doch selten und schüchtern (B. 32, 50).

Ueber die Zeit des Meisters lässt sich mit Sicherheit wenig angeben. Wenn die Abhängigkeit von Aldegrevers Füllung B. 255 aus dem Jahre 1535 zugegeben wird, so müsste der Höhepunkt der Entwicklung des Meisters mit den Pferdeköpfen in den Anfang der dreissiger Jahre fallen.

### DIE NIEDERLÄNDER.

Es ist auffallend, wie wenig niederländische Ornamentstecher es in der Kleinmeisterperiode giebt. Deutschland gebührt in jedem Centrum einzeln der Vorrang. Wenn man Lucas von Leyden abrechnet, ist nicht ein namhafter niederländischer Ornamentstecher zu nennen, und man muss die bedeutendsten Meister aus den Monogrammisten zusammensuchen. Wie ganz anders arbeitet die folgende Periode, die von der Mitte der vierziger Jahre gleich mit Kräften wie Floris anhebt.

Dass Allaert Claesz, in den Niederlanden zu Hause, hat man längst erkannt. Unsere Untersuchung liefert der Ansicht neue Stützpunkte, indem sie ihn in die Nähe des Meisters S. bringt.

Ueber die Zugehörigkeit des G J herrscht grössere Meinungsverschiedenheit. Die Franzosen, Reynard, Guilnard, weisen ihn nach Deutschland, trotzdem ihnen das entschieden Französische seiner Erfindungen auffallen sollte. Auch Nagler meint, er habe in Deutschland gearbeitet. Doch gestattet die nähere Untersuchung seiner Blätter kaum einen Zweifel über seine niederländische Nationalität, die auch das französische Element in seinen Werken am leichtesten verständlich macht.

Der Monogrammist I W dürfte ebenfalls mit grösserer Wahrscheinlichkeit den Niederländern als den Deutschen anzureihen sein.

Der weitaus bedeutendste dieser Gruppe bleibt der Meister G J, von dem sowohl Wilborn wie Lucas von Leyden beeinflusst werden. Letzterer nicht nur in der auf luminöse Effekte zielenden Stechweise sondern geradezu in einzelnen Motiven.

Auch die Niederländischen Kleinmeister hören um 1530 zu arbeiten auf. Ob Allaert Claesz, der bis in die Mitte der fünfziger Jahre datiert, im dritten Jahrzehnt Ornamente geliefert hat, ist mir nicht bekannt. Die meisten seiner Kopien nach deutschen Kleinmeistern gehören frühen Typen an. Um die Arbeiten aus Aldegrevers Glanzzeit kümmert er sich nicht mehr.



Monogrammist G J

B. VIII. p. 6 No. 1.

Weder Bartsch noch Passavant verraten, dass sie die Eigentümlichkeit dieses einzigen Künstlers erkannt haben, der an Grazie

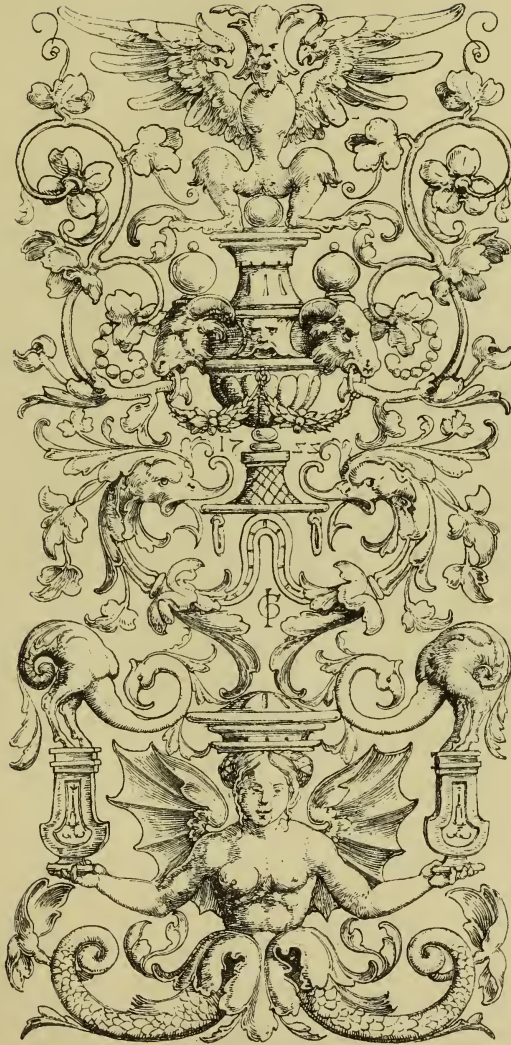


Fig. 112. Hochfüllung. Monogramm G J. B. VIII. p. 6, No. 1.



und freilich etwas schematischer Eleganz alle anderen Kleinmeister überragt. Erst Reynard stellt seine bis dahin unter den Unbekannten beschriebenen Blätter zusammen und benennt den Urheber nach dem frühesten Datum, das auf den ihm bekannt gewordenen Stichen vorkommt, den Meister von 1527. So führt ihn auch Guilnard. Das Verdienst, sein Monogramm entdeckt zu haben, gebührt Nagler. Er zuerst führt ihn unter dem Monogramm G J auf und stellt sein Werk zusammen. Nur die Seltenheit der einzelnen Blätter liefert die Erklärung für den sonderbaren Umstand, dass die aus Allem herausfallenden Arbeiten des Meisters so lange ohne die gebührende Beachtung geblieben sind.

Von den beiden mit Monogramm bezeichneten Blättern, die Nagler anführt, ist mir nur das erste bekannt geworden, das die Jahreszahl 1522 führt. Leider konnte ich auch nicht erfahren, wo das andre mit der Jahreszahl 1527 aufbewahrt wird. Letzteres ist ohne Zweifel für die Bestimmung des Meisters das wichtigere, denn die datierten Stiche fallen zwischen 1527 und 1531. Ohne das Blatt von 1527 würde Nagler auch wohl schwerlich auf den Zusammenhang gekommen sein, denn es gehört ein für ornamentale Erscheinungen geschärftes Auge dazu, um die unleugbare Identität des Meisters G J von 1522 mit dem von 1527 aus dem Blatt von 1522 allein zu erkennen.

Die Erscheinung der Grotteske von 1522 (mit geringen Veränderungen auf kreuzschraffiertem Grunde kopiert von Allaert Claesz) weicht namentlich durch den weissen Grund von den späteren Blättern ab, die meistens parallel, ganz ausnahmsweise auch kreuzschraffiert sind. Auch die Umriss der Blätter sind noch wenig präzise, die Bewegung ihrer Oberfläche ist noch nicht so diszipliniert, wie später. Aber Aufbau und Verteilung gehören offenbar demselben Künstler, der später von 1527—1531 datiert, und eine Reihe von Formen kommen identisch wieder vor. So wiederholt sich der schematische Abschluss des Maules der phantastischen Delphine und der grotesken Vögel, die beide ohne Unterkiefer gebildet sind, später auf B. VIII. p. 156 N. 26; p. 153 N. 15; P. 253, 265, 266 a. a. O. Fig. 114, 115. Die geflügelte hockende Grotteske oben mit der Blattmaske kommt fast identisch B. p. 156 No. 26 und B. 153 No. 15 vor. Auch die Endigung der Flügel in Adlerköpfe, die von 1527 bis 1531 bei G J zur festen Regel wird, tritt bereits in dem Blatt von 1522 auf.

In der Leichtigkeit der Komposition und in der Behandlung des Details lassen die Blätter von 1527 einen gewaltigen Fortschritt er-

kennen, der sich bis 1531 noch von Jahr zu Jahr steigert. Der äussere Eindruck bleibt in der letzten Periode derselbe und hebt ein Blatt des Meisters schon von weitem aus seiner Umgebung heraus. Er beruht auf dem Gegensatz des lichten Ornaments zu dem dunklen gleichmässigen Grunde. Die Zeichnung ist wenig schattiert, und die Schattenpartien verteilen sich in scharf getrennten Absätzen. Alles Blattwerk ist gewellt in kurzen aber energischen Bewegungen, die quer über die Hauptachse laufen. Höchst charakteristisch ist der Blattrand mit seinen angeschmiegenen spitzen Zähnen von leichtgeschweltem Kontur.

In dieser technischen Manier und konsequent gleichmässigen Behandlung des Details steht der Meister ganz allein und wahrscheinlich auch ganz auf eigenen Füßen, denn von keinem Italiener hätte



Fig. 113. Querfüllung. Monogrammist G. J. B. X. p. 153, No. 15.

er diese Züge übernehmen können; im Norden fand er kein Vorbild, und es lässt sich seine Entwicklung schrittweise verfolgen. Es liegt in dieser energischen, etwas scharfen Bewegung bei aller Feinheit etwas Gotisches, das einem am leichtesten durch einen Vergleich mit den sorgfältigsten getriebenen Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts als nordische Eigentümlichkeit aufgeht. Schlagend ist der Vergleich mit dem Henkel des gotischen Doppelbeckers in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, Leitner S. 13.

Bis jetzt sind von dem Meister nur Hoch- und Querfüllungen bekannt. An Dolchen, Vasen oder Gerät scheint er sich überhaupt nicht versucht zu haben. Zuweilen haben seine Blätter beträchtlichen Umfang, doch scheint er auch eine zeitlang kleine Querfüllungen

im Format der frühen Blätter von Hans Sebald Beham gearbeitet zu haben (Wien, Albertina).

Die Zahl seiner Motive ist bei weitem grösser als bei Aldegrever. Die Maureske kennt er freilich noch nicht, und das Rollwerk benutzt er nur in ziemlich primitiver Form an Wappenschilden (unbeschriebenes Blatt der Albertina). An seinen einfach gehaltenen, meist schmalen Ziertafeln kommt es nicht in ausgebildeter Gestalt vor, als Rudiment auf Reynard 93. In den Profilen steht er den übrigen niederländischen Meistern nahe, namentlich dem mit dem Krebs. Es ist nichts Gotisches mehr in ihnen. Die Gefässe in seinen steigenden Füllungen tragen streng klassizierenden Charakter, der Körper besteht meist aus einem Cylinder mit flachgebuckeltem Becken. Im Aufbau der Hochfüllungen spielen die Gefässe keine hervorragende Rolle. Oft fehlen sie ganz, und dann tritt an ihre Stelle in der Mitte ein elegant profilierter Zierstab (Szepter), von dem die symmetrischen Ranken ausgehen. Ausnahmsweise fängt er auf der Hochfüllung P. 265 Helme als Trophäen auf.

An vegetabilischen Formen benutzt er hauptsächlich einen eng-anliegenden Akanthus. Das Feigenblatt, sehr reich vertreten auf seinem ersten Ornament, scheint er im weiteren Verlaufe fallen zu lassen. Auf den Blättern von 1527 kommt es noch vor, später dient es nur als Lückenbüsser. Als einziges Mittel der Flächenfüllung wie bei Aldegrever verwendet er es nie. Gross ist sein Reichtum an Rosetten, die er mit Vorliebe dreiblättrig konstruiert und spiralig um ihre Achse dreht (B. p. 156 No. 22, 26) Reynard 101. Tiere sind häufig, namentlich lässt sich eine Vorliebe für den Adler konstatieren, dessen Flügel mit Blättern, statt der Federn bedeckt, an fast allen grotesken Bildungen vorkommen. Nach niederländischer Gewohnheit gehen sie meist in Köpfe aus. Überhaupt hat er eine Vorliebe für Endungen in Form eines Kopfes. Auf einem kurzen Friesgliede B. p. 153 No. 15 lassen sich allein sechs solcher Endungen zählen. Die menschliche Figur, die er selten genug anbringt, beherrscht er sehr gut. Ein auffallendes Motiv bildet der Totenkopf. (B. X. p. 151 No. 4.) Auch er bringt das Pferd an (B. p. 156 No. 22, p. 154. No. 18), vielleicht nach einer Idee im Polifilo, wo statt des Pferdes ein Ochse den Rankenabschluss bildet.

Die Verteilung aller dieser Bestandteile über die Fläche ist eine ungemein leichte. Ueberschneidungen, die der Meister mit den Pferdeköpfen so gern anbringt, verschmäht er. Ueberhaupt lässt er viel Fläche stehen. Er denkt sich das Ornament in hohem Relief, denn

er lässt es tiefe Schatten werfen, auch im Gegensatz zu Aldegrever. Diese Schatten verbieten den sonst durch die Lichtwirkung nahe gelegten Gedanken an Intarsia, doch kommen eingelegte Arbeiten auf der Trausnitz vor, die von ihm abhängen.

Direkte Entlehnungen von andren Meistern waren ihm nicht nachzuweisen. Einfluss von ihm auf Aldegrever ist nur für dessen früheste Periode wahrscheinlich. Dagegen hangen Wilborn und Allaert Claesz von ihm ab.

Auf die Niederlande weisen viele Details, sowie der Typus seiner Figuren (s. B. VIII. p. 6 No. 1), seine runenartig aus geraden Strichen gebildeten Ziffern, sowie die vielen Kopfundungen in seinen Ornamenten. Ueber sein Verhältnis zu Dirk van Star siehe diesen



Fig. 114—115. Kopfundungen aus Füllungen des Meisters G. J.

S. 163. Ob er Italien selber gesehen, bleibt fraglich. Weit näher steht er der gleichzeitigen französischen Kunst, namentlich erscheint er dem Geoffroy Tory an Zierlichkeit verwandt. Auch viele Motive, die Art des Blattwerks, die Vasen sind bei den beiden Meistern fast identisch. Da sich jedoch diese Annäherung erst bei den spätesten Arbeiten des G J bemerkbar macht, — 1530 — so muss eine Einwirkung von Geoffroy Tory's *livre d'heures*, 1527 angenommen werden. Wilborn hat gerade diese Blätter des G J verarbeitet: So hätten wir neben der Kopie nach Ducerceau bei Brosamer und der Querfüllung aus Tory's *livre d'heures* bei Egenolff noch ein drittes Mal unverkennbare Spuren der französischen Frührenaissance in unserm Ornamentstich.

#### Allaert Claesz.

Es giebt keinen andern Kleinmeister ausser Jakob Binck, der so ausgesprochen ohne Individualität wie der sogenannte Allaert Claesz. Er ist der eifrigste Kopist, den die Periode aufzuweisen hat. Einen eigenen Stil hat er nicht erreicht und ist überaus ungleich in den Motiven wie in der Behandlung.



Er fängt als Schüler oder Nachfolger des Meisters S. mit starken gotischen Reminiszenzen an. In der Umrahmung einer heiligen Agnes in Dresden finden sich abgeschnittene Nelkenzweige und ein Stab mit umlaufendem Band von Laubwerk. Nach älterer niederländischer Gewohnheit, auf weissem Grund gearbeitet, hat ein Judith in der Sammlung Rothschild über ihrem Kopf eine Ornament mit gotisierendem Laubwerk. Ueberhaupt steht er der Weise des Meisters S. auf vielen Blättern ungemein nahe. In der Sammlung des Prinzen Georg, Dresden, finden sich 17 Blatt aus einem Gebetbuch mit Szenen aus der Passion in Runden, die je 7 auf einer Art gotischer Kustafel aufgebracht sind, ganz nach der Weise des S.

Später lernt Claesz Dürer, Lucas, die Kleinmeister und einzelne Italiener kennen, die er sämtlich kopiert. Seine Wiederholungen nach Aldegrevier und den Beham aufzuzählen, lohnt nicht der Mühe. Wichtiger ist die Erkenntnis, dass auch seine Prachtblätter ihm nicht gehören. So ist von dem schönen zweiteiligen Frieze Reynard II (S. 27 No. 110. Bibliothek von Paris; Hofbibliothek, Wien), mit den Greifen wenigstens die rechte Hälfte nach G I (Bremen) kopiert, die linke wahrscheinlich nach einem andern, noch unbekanntem Blatte desselben Meisters, nur dass Alles weit roher als bei dem feinfühlenden G J, wenn auch die Lichtwirkung des hellen leicht schattirten Ornaments, das an Intarsien erinnert, beibehalten ist. Nach demselben Meister ist P. 135 kopiert. Original und Kopie in Berlin. Hier hat Allaert Claesz ein etwas verschiedenes Format gewählt und war infolge dessen zu einigen geringen Veränderungen genötigt. Welches Blatt das ältere, zeigt ausser den flotten Details bei G J auch dessen weisser Grund, den Claesz nach der Gewohnheit der späteren Zeit durch einen kreuzschraffierten ersetzt. Die ungewöhnlich leicht und graziös komponierte Füllung B. 49 stimmt in der Anordnung und im Detail so sehr mit den Arbeiten des Meisters I. B. (unter Einfluss der Arbeiten Aldegreviers um 1530) überein, dass mir die Urheberschaft des I. B. kaum zweifelhaft scheint. Man braucht nur das Laubwerk mit dem Blatte von I. B. Bartsch No. 49 zu vergleichen, das auch in der Anlage des durch Schädel jederseits begrenzten Friesgliedes Aehnlichkeit hat. Allerdings kommt bei Jakob Binck und noch einem Anonymen dasselbe Blatt vor, und zwar beidemale im Gegensinne. Diesen gegenüber musste Claesz' Blatt das vollständigere und bessere, das Original sein. Die unbeschriebene groteske Hochfüllung von Claesz in der Bibliothek zu Paris ist in dem Oberleib des Ochsen nach Agostino Veneziano B. 559, in der eigen-

tümlichen neunflammigen Lampe nach demselben Meister B. 563 kopiert.

Rollwerk kommt nirgend vor. Die Gefässe auf den Heiligenbildern sind jedoch originell. Das bedeutendste auf der heil. Magdalena P. 93 (Wien) besteht aus einem mit Grottesken ornamentierten Cylinder über flachem Becken auf hohem Fuss. Der Deckel, mit einem steigenden Blattkranz geschmückt, ist kegelförmig. Diese Zusammensetzung lässt schon auf die Trockenheit der Profile schliessen. Ein ganz ähnliches Gefäss kommt auf einem unbeschriebenen Blatt in Berlin vor, ebenfalls einer heil. Magdalena.

Selbständig scheinen Claesz' Dolchscheiden zu sein, die nur den oberen figürlichen Teil geben, aber nebeneinander die Motive für beide Seiten der Scheide enthalten. — In späteren Jahren schliesst er sich noch der neuen Bewegung an: P. 124 ist ein Jagdfries in der Art des Solis.



### Monogrammist I W

Ein überaus fruchtbarer Meister, der wie Claesz und Binck vom Meister S. beeinflusst wird. Seine Weise bleibt unverändert die der Anfänge von Allaert Claesz; Einflüsse von den deutschen Kleinmeistern lassen sich nicht nachweisen. Somit bezeichnet seine Thätigkeit ein ziemlich frühes Entwicklungsstadium, in welchem man die italienischen Vorbilder nicht sowohl umbildete, als in kleinem Format kopierte. Datiert ist keins seiner Blätter, doch dürfte er nach dem Charakter seines Ornaments kaum über 1530 hinaus gearbeitet haben.

Für sein Verhältnis zu Meister S. giebt die Dolchscheide P. 17 den Ausschlag. Die Einfassung der Nische, in welcher die Lucrezia steht, könnte mit ihren Balustersäulen und den Engeln, welche Gehänge halten, von dem Meister selbst herrühren.

Direkte Anlehnungen sind bei ihm häufiger als bei andern, obgleich er stets verarbeitet. Die Sirene B. 5 (Berlin) stimmt in den Hauptzügen mit der Illustration in der *Hypnerotomachia* n 1111 recto überein, nur dass die Figur bei der Umkomposition in ein Rechteck die Flügel verlor und dagegen die Handbewegung, die im Original nicht klar ist, motivirt wurde; die Teilung der Rankenbeine und namentlich die Gürtellinie sind identisch. Auf den ersten Blick

frappirt die Aehnlichkeit freilich nicht so sehr; man muss aber bedenken, wie frei die nordischen Künstler ihre Vorbilder benutzen, und dass in diesem Falle eine Umrisszeichnung in einen durchgeführten Stich verwandelt wurde.

Im Ornament einer unbeschriebenen Dolchscheide der Sammlung Rothschild — der figürliche Teil enthält eine Beweinung Abels — kommen die Engel mit den gekreuzten Hellebarden von Zoan Andreas Pilasterfüllung B. 25 vor. Die gekreuzten Füllhörner des I W stammen von B. 22 derselben Folge. Auch die grottesken Eidechsen mit Händen und Menschenköpfen von B. 21 verwendet er. Auf Meister G J Passavant 266 weisen die Drachen im Ornament der Dolchscheide P. 14.

Dass der Meister selber den Niederlanden angehört, geht aus seiner Stechweise zur Genüge hervor. In seinem Ornament sprechen

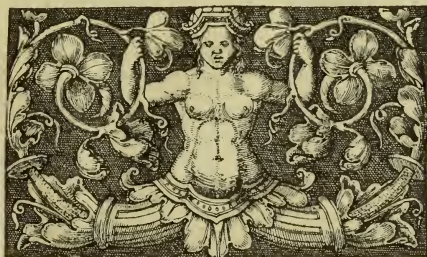


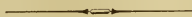
Fig. 116 Querfüllung. Monogrammist W I.

die überaus zahlreichen Endungen in Kopfgestalt sowie der Kopfputz der Sirene B. 5 dafür. Auf der Dolchscheide Reynard 1 p. 66 No. 405 kommt der von Dirk van Star und dem Meister G J bekannte Adlerflügel vor, der am Handgelenk in einen Kopf endet, ein Motiv, das mir ebensowenig wie die häufige Verwendung der Kopfendungen bei Meistern anderer Schulen bekannt ist.

Zu freier Beherrschung seiner Motive ist der Meister nicht gekommen. Er liefert regelmässig eine Häufung kleiner Motive, die namentlich in den Dolchscheiden unangenehm wirkt. Die Dolchscheide mit dem Apollo (Berlin; die Figur des Apollo Kopie nach Marc Anton), zählt im Ornament folgende Motive: Ein Amazonschild, dessen äussere Enden in Köpfe auslaufen, mit Engelskopf auf dem Spiegel; eine geflügelte Sirene, welche in erhobenen Händen den Schild trägt, während ihre Beine in Drachen enden; eine Vase von zwei Vögeln flankiert; zwei gekreuzte Füllhörner, zwischen denen

oben ein Engel, unten eine weibliche geflügelte Büste angebracht ist; zwei Greifen mit Rankenschwänzen; eine Kugel; ein Schild. Das sind reichlich zwölf Motive für den Raum von kaum 8 Centimeter Länge. Aldegrever bringt auf demselben Raum eine lose Ranke an. — Das Blattwerk ist ziemlich roh, jedoch weit gleichmässiger bewegt als bei Lucas. Ein Lieblingsmotiv des Meisters ist die Ueberschneidung, nicht zu verwechseln mit der Durchschlingung, die der Meister mit den Pferdeköpfen gern anwendet. Am häufigsten lässt er Füllhörner, die er nach niederländischer Weise aus einem Stück, nicht nach deutscher aus Bändern konstruiert, sich kreuzen. Sehr häufig bringt er Amazonenschilder an, die er jedoch nicht recht versteht, denn er konstruiert sie zuweilen aus Füllhörnern, die sich überschneiden. Rollwerk kennt er nicht in entwickelter Form. Seine Zierschilde, die häufig sein Monogramm tragen, enthalten keine Spur davon, höchstens, dass sie sich statt aus Geraden aus Kurven zusammensetzen. Ein Schild auf einer unbeschriebenen Dolchscheide der Sammlung Rothschild — oben Krieger nach rechts in antiker Rüstung — gehört dem Typus nach ins fünfzehnte Jahrhundert.

Selbst scheint er keine neue Form erfunden zu haben; was er sich einmal aneignet, wie die Sirene, die Füllhörner, den Amazonenschild, die Greifen des Meisters G J verwendet er mit geringen Varianten immer wieder. Er scheint, wie die Gleichmässigkeit seines Stils andeutet, nur kurze Zeit gearbeitet zu haben. Man kennt von ihm an Ornamenten nur Füllungen, Dolchscheiden — sehr zahlreich, wichtig namentlich die in der Sammlung Rothschild — und einen Dolchgriff (P. 19, Oxford). Seine wenigen figürlichen Blätter kommen den Ornamenten gegenüber nicht in Betracht.



465





GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 01058 5079

