



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes

Lützow, Carl von

Berlin, 1891

6. Der Umschwung in Nürnberg. - Kleinmeister und Ornamentisten

[urn:nbn:de:hbz:466:1-95828](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-95828)

und die Kraft der Modellierung, welche den Erscheinungen etwas Statuarisches giebt. Die übrigen stecherischen Arbeiten des Meisters können sich damit nicht messen. Gegenständiglich interessant wegen ihrer wahrhaft ungeheuerlichen Phantastik sind mehrere satirische Blätter mit starken Ausfällen gegen das Papsttum (Pass. 27 und 28). Als fein durchgebildete Studie mag noch das Blatt nach Michelangelo, der „Mann am Baumstamm“ (B. 8) genannt sein. — Ein gelungener Versuch in der Aktkunst ist die mit leichter Nadel geistvoll gezeichnete „Schlafende Frau“ (B. 4). — Die Mehrzahl der Lorchschen Holzschnitte sind Früchte seiner Reisen in die Levante, Ansichten von Bantem und Straßen Konstantinopels, eine türkische Seeschlacht, Kostüm- und Genrebilder aus dem Orient. Eine aus 69 Blättern bestehende Folge dieser Art erschien in Hamburg (bei Michael Hering) 1626. An Lorchs Aufenthalt in Österreich erinnert sein Werk über die von ihm zu Ehren des Kaisers Ferdinand I. in Wien errichteten Ehrenpforten und Brunnenanlagen. Ein reiches, mit Wappen und Allegorien verziertes Titelblatt dazu findet sich unter den mit seinem Monogramm bezeichneten Holzschnitten (Pass. 15). Der näheren Bestimmung harren noch das große männliche Brustbild eines Mannes von magyarischem Typus, mit gemustertem Wams und breiter Pelzmütze (Pass. 14), sowie der „Tote Vater mit seinen drei Söhnen“ (Pass. 10) in weiter, mit Baulichkeiten besetzter Landschaft. Nicht ohne poetischen Reiz ist endlich die Allegorie der „Natur“ (B. 2), ein jugendliches nacktes Weib, das mit der aus ihren Brüsten hervorströmenden Milch die sich um sie scharenden Tiere nährt.

Wenn es unsere Sache wäre, das Wirken der Meister bis in das feine Geäder der Buchillustration und des Bildbrudes zu verfolgen, so könnte hier noch mancher größere und kleinere norddeutsche Ort namhaft gemacht werden, welcher mit Lübeck, Hamburg, Leipzig, Halle, Halberstadt und anderen Pflögestätten der Buchdruckerkunst in der Herstellung reich verzierter Volksbücher und Erbauungsschriften wetteiferte. Aber die Masse der in diesen Werken enthaltenen Bilder ist mehr handwerklicher als künstlerischer Art. Nur Eines kann zum Ruhme der gesamten Produktion auch für Norddeutschland bestätigt werden, daß sie, wenige Ausnahmen abgerechnet, durch den ganzen Verlauf der bisher geschilderten Epoche hindurch in schlichter Anhänglichkeit die ererbte Tradition bewahrt und den nationalen Stil wie die heimische Empfindung keinen fremden Einflüssen überliefert hat.

6. Der Umschwung in Nürnberg. — Kleinmeister und Ornamentisten.

Als nach dem Tode Maximilians die deutschen Fürsten sich im Römer zu Frankfurt a. M. versammelten, um die Kaiserwahl vorzunehmen, und die Stimmung zu gunsten Karls von Spanien auswich, da sprach der Erzbischof von Trier die bedeutungsvollen Worte: „Zehund sehe ich schon allbereit den Fall und künftige Veränderung deutscher Nation vor Augen.“ — „Wenn wir unsern Vorfahren nachfolgten, so bedürften wir keiner fremden Hilfe, dieweil wir aber nun die Fremden berufen, was thun wir anderes, als daß wir uns damit eine Dienstbarkeit auf den Hals laden.“

In der That beginnt mit dieser Wahl eine tiefgreifende Umwälzung in dem gesamten Kulturleben der Nation. Nicht bloß die politische und religiöse Einheit wurde durch den Fluch der Zwietracht zerstört, sondern auch in alle Zweige des geistigen und künstlerischen Lebens das Unwesen der Fremdländerei, die spanische Brunnfucht, der welsche Manierismus hineingetragen.

Unmerklich und unaufhaltbar, gleich dem Wandel in der Natur, war der Geist des Humanismus und mit ihm die Kunst der italienischen Renaissance über die Alpen gedrungen und wie ein warmer Hauch aus dem Süden begrüßt worden. Die Werke der Augsburger Meister, die Bilder und Holzschnitte der Burgkmair, Holbein und ihrer Gefinnungsgeoffen, zeugen von dieser naiven Aufnahme vereinzelter Elemente einer fremden Kultur, ohne daß darüber der deutsche Grundcharakter ihrer Kunst verloren gegangen wäre. Selbst Dürer, dieser Fels des Deutschtums, bleibt nicht unberührt von den Wellen des Südens; aber sie umspielen nur seinen Fuß. Entscheidend für das Schicksal unserer Kunst ward erst die Stunde, in der die Nürnberger Schule von Dürers Bahnen abwich und in die welsche Richtung einlenkte. Das geschah nun nicht mehr in gutem Glauben, sondern mit bewußter Absicht. Die Sirenenrufe aus dem Lande des antiken Schönheitsideals haben diese Wandlung zuwege gebracht und mit der Nürnberger Schule zugleich die ganze deutsche Kunst den Umstrichungen der Manier ausgeliefert.

Während der ersten Dezennien des Jahrhunderts begegnen uns neben Dürer noch einzelne wenige künstlerische Erscheinungen von selbständigem Charakter, die sich von dem Geiste der neuen Zeit unberührt zeigen. Dahin gehört der Bilder Schmuck zweier Andachtsbücher, die unter Kaspar Rosenthalers Namen gehen: „Die Legend des heyligen vatters Francisci“ (Nürnberg 1512) und „Das leben unsers erlebigers Jesu Christi“ (Nürnberg 1514). Das erstere ist mit 57 geschickt komponierten und sorgfältig ausgeführten Holzschnitten illustriert, welche sich in ihrer klaren und ausdrucksvollen Anschaulichkeit dem Tone des Andachtsbuches trefflich anpassen. Passavant (P.-Gr. III, S. 130 ff.) giebt das Verzeichnis der Bilder und hebt (S. 132) auch den einzigen größeren Holzschnitt des andern Buches, das Titelblatt mit der stehenden Gestalt des andächtig zum Himmel aufblickenden heiligen Franciskus, hervor, welcher im Stil der Zeichnung und des Schnittes mit den Bildern der Franciskuslegende übereinstimmt; die übrigen 64 kleinen Holzschnitte aus dem Leben und Leiden Christi (durchschnittlich $4\frac{1}{2}$ cm hoch und $3\frac{1}{2}$ cm breit) sind gewöhnliche Nürnberger Fabrikware, die „Verkündigung“ ausgenommen, die durch ihr etwas größeres Format und ihren oberrheinischen Anhauch hervorsteht. Wer als der Zeichner des eben beschriebenen Titelblattes und der Holzschnitte zur Franciskuslegende zu betrachten ist, bleibt zweifelhaft. Auf dem Titel beider Bücher steht, daß sie „in Verlegung des Erbarn Kaspar Rosenthaler, jehundt wohnhafft zu Schwaz, in Nürnberg,“ erschienen sind. Aber daß Rosenthaler auch der Urheber jener Bilder sei, ist schwer glaublich, seit wir wissen*), daß die früher weitverbreitete Tradition von einer Malerfamilie Rosenthaler, welcher außer dem gedachten Kaspar noch zwei Brüder, Hans und Jakob,

*) D. Schönherr, in den Mitteilungen der k. k. Central-Commission, Bd. X (1865), S. XXI. ff.

angehört haben sollten, auf reiner Erfindung beruht. Sicher ist nur, daß es einen Kaspar Rosenthaler von Nürnberg gegeben hat, der in Schwab sesshaft gewesen ist. Die Bestimmung des Illustrators der beiden Bücher bleibt noch vorbehalten.

Ausführliches hören wir dagegen über die Kunstfertigkeit eines andern Nürnbergers jener Zeit, den Goldschmied und Kupferstecher Ludwig Krug (Pass. P.-Gr. III, 132 ff.). „Ich könnt nicht erdenken“ — sagt Meudörfer (Lochner, S. 124 ff.) — „was diesem Ludwig Krug, obvermelten (Hans) Krugen Sohn, an Verstand der Silber- und Goldarbeit, im Reitzen, Stechen, Graben, Schmelzen, Treiben, Malen, Schneiden, Conterfetten, solt abgangen seyn.“ Also eine sehr vielseitige Natur! Das Bürgerbuch weist aus, daß Ludwig Krug im Jahre 1522 das Meisterrecht erworben hat. Sein Tod erfolgte 1532. Bartsch (VII, 535 ff.) und Passavant (III, 132 ff.) verzeichnen von ihm 16 Stiche und einen Holzschnitt, welche das aus einem einheftlichen Krug und den Anfangsbuchstaben des Namens gebildete Monogramm **LOK** tragen. Seine Stechweise ist vorwiegend deutsch, jedoch mit Anklängen an die niederländische Schule, so daß man glauben könnte, Krug wäre in Holland gewesen oder hätte sich nach den Werken der dortigen Meister gebildet. Dürer und Lukas van Leyden haben ihn auch bei seinen Kompositionen beeinflusst; aber er bewahrte sich trotzdem seine Naivität, welche im Ausdruck bisweilen nicht ohne Grazie ist. Am wenigsten gelingen ihm nackte Gestalten, deren Formen gewöhnlich eine unschöne Modellierung zeigen. Wir nennen die „Anbetung der Könige“ (B. 2), eine seiner im ganzen wie im Detail gelungensten Kompositionen, den „Schmerzmann“, den er in drei verschiedenen Stellungen bildete (B. 4—6), die anmutig edle „Madonna auf dem Halbmond“ (B. 7), die „Heilige Jungfrau bei der heiligen Anna“ (B. 8), ein reizendes, von echt deutscher Empfindung durchhauchtes Familienbild. Beispiele für seine Behandlung der unbefleckten Form, die eigentümlich zwischen Magerkeit und Gedunsenheit schwankt, bieten der an Dürer gemahnende Stich mit den „Zwei nackten Frauen“ (B. 11) und das seltene xylographische Blatt „Der Sündenfall“ (Pass. 1). Die Ausführung des letzteren ist eine ganz malerische.

Unzählige Werkmeister und Gesellen ohne Rang und Namen stecken in den Buchholzschnitten der Nürnberger Drucker jener Tage, der Hölzkel, Stüchs u. a. m. Einer späteren Zeit gelingt es vielleicht, über ihre Persönlichkeiten Licht zu verbreiten. Wir müssen uns bescheiden, hier nur noch wenige Meister kurz einzufügen, von deren Tätigkeit entweder zuverlässige Nachrichten oder bestimmte Werke zeugen.

Der Name der Familie Glockenton (Glockendon), den wir oben (S. 42 ff.) durch den Meister Albrecht Glockenton unter den Stechern aus der Gefolgschaft Martin Schongauers nur vermutungsweise repräsentiert gefunden haben, erscheint hier durch mehrere Generationen hindurch geschichtlich sicher gestellt. Georg Glockenton d. Ä. und seine beiden Söhne Nikolaus und Albrecht werden zwischen den Jahren 1490—1541 in Nürnberg unter den „berühmten Illuministen und Briefmalern“ aufgezählt (Meudörfer, Ausg. von Lochner, S. 140—144). Albrecht Glockenton d. J. erhielt am 19. November 1530 das Privilegium, „daß man ihm seine (in Holz) geschnittene Hirschenjagd in einem Jahr nicht nachschneiden dürfe.“

Eine Reihe tüchtiger Holzschnitte, noch bemerkenswerter wegen der dargestellten Gegenstände als in künstlerischer Hinsicht, lieferte Nikolaus Meldemann, „Brief-

maler zu Nürnberg," wie er sich selbst wiederholt nennt. Es sind meistens große Blätter von derber Zeichnung und handwerksmäßiger Ausführung, für die Masse berechnet, charakteristisch als Belege der volkstümlichen Richtung des Nürnberger Holzschnittes. Wir nennen zunächst den Gimpeltanz (Massetanz, d. h. Nasentanz zu „Gimpelsbrunn"), ein Bauernfest im Brueghelschen Stil, nach den großen Nasen der tanzenden Bauerntölpel benannt (B. 1), sodann die dreizehn deutschen Soldatenbilder (Pass. 4—16) mit Versen von Hans Sachs, ungemein interessant als Bilder des Kriegslebens und der Tracht der Zeit, in künstlerischer Beziehung nicht besser und nicht schlechter als die gereimten Beischriften des Nürnberger Meisterfingers; endlich die große Rundansicht der Stadt Wien, gezeichnet während der Türkenbelagerung vom Jahre 1529*), ein koloriertes Blatt von ca. 85 cm im Durchmesser, welches über die Vorgänge jener Tage, über die Stellungen des Feindes, die Verteidigungsmaßregeln der Bewohner, die Mauern und hauptsächlich Gebäude der Stadt eine vom Stephans-turm aufgenommene Übersicht gewährt. Namentlich das letztere Werk ist für die Richtung Meldemanns charakteristisch, welche vor allem darauf abzielte, durch Gelegenheitsbilder von drastischer Wirkung oder durch Darstellungen zeitgenössischer Begebenheiten von allgemeinem Interesse unterhaltend oder belehrend auf die Masse zu wirken. An der Bücherverzierung scheint er sich nur ausnahmsweise beteiligt zu haben (Muther, a. a. O. S. 182).

Als nächster Geistesverwandter Meldemanns erscheint der Nürnberger Briefmaler, Formschneider und Buchdrucker Hans Guldenmundt, der uns oben (S. 114) bereits unter Dürers Gefellen begegnet ist. Nach den urkundlichen Mitteilungen aus seinem Leben, welche Joh. Baader (Bahns Jahrb. I, 227) veröffentlicht hat, scheint er ein Mensch von rohen Sitten gewesen zu sein, und sein Verhalten dem künstlerischen Eigentume Dürers gegenüber zeugt nicht gerade von Pietät. Er schnitt des Meisters „Großen Triumphwagen" nach und geriet darüber mit der Witve in einen Rechts-handel. Ob auch die fälschlich dem Dürer zugeschriebene, wohl nur auf einen skizzenhaften Entwurf von ihm zurückzuführende „Große Säule" (B. 129) als eine „Ausbente" Guldenmundts zu betrachten sei, wie Retberg (a. a. O. S. 113) meinte, möge dahingestellt bleiben. Wir können die Thätigkeit Guldenmundts vom zweiten bis zum fünften Dezennium des Jahrhunderts in seinen Holzschnitten verfolgen. Auch ihm bot die Belagerung Wiens vom Jahre 1529 Stoff zu einer Anzahl von Gelegenheitsbildern. Er führt uns die Truppen des Sultans Soliman vor in 15 verb gezeichneten Blättern (Pass. B.-Gr. III, S. 248, Nr. 5—19) und Hans Sachs begleitete die Blätter mit seinen Reimsprüchen. Auf anderen Holzschnitten mit ähnlichen poetischen Beischriften erscheinen die Landsknechte und Eidgenossen aus den französischen, italienischen und schweizerischen Kriegen von 1507—1524 (Pass. 22—35). Einen Glanzpunkt seines Werkes bildet

*) Die Zeichnung rührt nicht von Meldemann selbst, sondern der Beischrift zufolge von einem „berühmten Maler" her, den man in Wien während der Belagerung veranlaßt hatte, vom Stephans-turm aus die Situation aufzunehmen. Man vergleiche H. Meldemanns Rundansicht der Stadt Wien, nachgebildet von A. Camesina, mit einem erläuternden Vorworte von R. Weiß, Wien 1863, wo S. X. ff. über den historischen Wert der Darstellung, über die erhaltenen Exemplare des Blattes und dessen Verhältnis zu anderen ähnlichen Bildern sich die näheren Angaben finden.



76. Josua. Holzschnitt von Erhard Schön.

der aus neun Stöcken zusammengesetzte, reich kolorierte Prachtholzschnitt mit dem Triumphzuge Karls V. (B. und Pass. 1). Der Kaiser erscheint darauf sitzend auf einem prunkvollen, von zwölf Rossen gezogenen Triumphwagen, von zahlreichem Gefolge begleitet, zu Häupten zwei schwebende Engel mit einem großen Lorbeerfranz. Die erste Ausgabe trägt am Schluß außer dem Druckort und dem Namen des Künstlers das Datum 1537. Auch mehrere tüchtige Bildnisse von Reichsfürsten hat Guldenmundt geliefert, z. B. das des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, der Pfalzgrafen Friedrich, Otto Heinrich u. a. In der geistigen Kampflitteratur der Zeit erscheint der Meister auf der Seite der heftigen Gegner des Papsttums mit seinen 30 Holzschnitten zu dem Buche des Hans Sachs: „Eyn wunderliche Beyffagung von dem Babstthumb“ (Nürnberg im Cartheuser Kloster, 1527). Es wird darin der geistlichen und auch der weltlichen höchsten Obrigkeit so übel mitgespielt, daß der Rat der Stadt sich ins Mittel legte und dem Künstler wie dem Poeten ihre Ausschreitungen verwies.

Eine ruhigere Natur von schlichter Frömmigkeit spricht aus den zahlreichen Holzschnitten des Nürnberger Erhard Schön. Er zeichnete z. B. für den „Hortulus animae“, der 1517 bei Klein in Lyon erschien, eine Reihe kleiner Heiligenfiguren, welche in wechselnden Renaissancerahmen unter gebogenem Ast- und Laubwerk stehen. Dann lieferte er für die Peypusche Bibel von 1524 den schönen  sitzenden Josua in ritterlicher Tracht (Abb. 76), bezeichnet mit dem Monogramm . Zu seinen letzten Arbeiten gehören mehrere Holzschnitte in der Nürnberger Vitruv-Übersetzung des Walther Rivius (1548). Unter Schöns Einzelblättern ist vor allem das große Rosenfranzbild (P. 35) rühmend hervorzuheben. Im ganzen folgt er den Bahnen Dürers, ohne dessen eigentlicher Schüler zu sein. *)

Der Gruppe dieser alten Nürnberger von grunddeutscher Art, welche teils in derb volkstümlicher, teils in feinerer und innigerer Auffassung die heimischen Künste pfl egten, trat nun im Verlaufe der zwanziger Jahre eine Plejade von Meistern entgegen, welche den oben angedeuteten Umschwung der Stilrichtung herbeiführte. In der Kunstgeschichte führen sie den Namen der Kleinmeister, der selbstverständlich keine Herabsetzung ihres Wertes ausdrückt, sondern bloß auf das kleine Format hindeuten soll, in dem sie ihre Gedanken zu Papier zu bringen liebten. Wir zählen zu ihnen in erster Linie die vier Nürnberger Hans Sebald und Barthel Beham, Georg Pencz und den Monogrammisten I. B., sowie die beiden Niederdeutschen Heinrich Aldegrever und Jakob Binck. Die von allen diesen Meistern bevorzugte Technik ist der Kupferstich. Sie erreichen in ihm die nämliche Größe im kleinen, wie Holbein in seinen klassischen Holzschnittbildchen. Auch bei ihnen ist das figürliche Element das tonangebende; die plastische Gestaltenwelt der italienischen Hochrenaissance wird von ihnen in die kleinbürgerlichen Kreise Nürnbergs eingeführt; bei Hans Sebald Beham und Aldegrever gesellt sich dazu auch die Meisterschaft im Ornamentalen. Die dekorative Seite der

*) S. den gehaltvollen Aufsatz von W. v. Seidlitz: Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsamm. VI, 31. Der Autor will Erhard Schön gleich Springinklee zu den unmittelbaren Schülern Dürers rechnen.

Mercurius sind sind künsterreich
An behendigkeit ist yhn nyman gleich

Im .3. 6. 7. tagen laung
Verbring ich meinen lauff vnd gang.



Monatsbild: Der Planet Merkur. Holzschnitt von Hans Sebald Beham.

kleinmeisterlichen Kunst, das Ornament für Goldschmiede, Kunstschlosser, Möbeltischler, Weber, Sticker u. s. w. wird dann von einer jüngeren Künstlergruppe zu einer Specialität von höchstem Reiz ausgebildet, welche besonders ins Auge zu fassen ist; Peter Flötner, die drei Hopfer, Augustin Hirschvogel, Jost Amman, Virgil Solis u. a. gehören zu den Hauptvertretern dieser zweiten Generation.*)

Die drei oben an erster Stelle Genannten, Hans Sebald Beham (1500—1550), Barthel Beham (1502—1540) und Georg Pencz (ca. 1500—1550), haben sich durch ihren zügellosen Lebenswandel in jungen Jahren und durch ihre Beteiligung an den aufrührerischen Bewegungen der Zeit den Namen der „gottlosen Maler“ von Nürnberg zugezogen. Sie wurden einem peinlichen Verhöre vor dem Stadtrat unterzogen, ins Gefängnis geworfen und eine Zeitlang aus der Heimat verbannt. Pencz scheint eine Reise nach Rom unternommen zu haben, wurde dann wieder zu Gnaden aufgenommen und erscheint 1532 als Ratsmaler der Stadt. Aber auf einen grünen Zweig ist er nie gekommen; er starb in Dürftigkeit. Die beiden Beham finden wir eine Zeitlang in München, in Diensten der bayerischen Herzöge; Hans Sebald zog in späteren Jahren nach Frankfurt; Barthel unternahm zwei Reisen nach Italien und ist dort auch gestorben.

Hans Sebald Beham, der ältere von den beiden Brüdern**), kommt für uns an erster Stelle in Betracht, weil er seine Kraft fast ausschließlich den vervielfältigenden Künsten gewidmet hat. Und



77. Darbringung im Tempel. Holzschnitt von H. S. Beham.
(Berlin; Königl. Kupferstichkabinett.)

zwar besitzen wir, außer zahlreichen Kupferstichen, auch eine Menge von ihm gezeichneter, zum Teil sehr großer Holzschnitte, so daß auf ihn der Name Kleinmeister nur mit diesem Vorbehalte paßt. Er war eine derbe, spießbürgerliche Natur, die sich in den höheren, welschen Stil nur gezwungen hineingefunden hat. In den Holzschnitten tritt der volkstümliche Zug seines Wesens oft mit unmittelbarer Kraft und

*) Aus der Masse der Literatur über diese Meister seien hier zunächst nur zwei Übersichtliche Darstellungen jüngsten Datums hervorgehoben: Ed. Chmelar, Die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrhunderts, Mitt. d. k. k. Österr. Museums, 1887, S. 357 ff. und R. Stiaffny, Die Kleinmeister und die italienische Kunst, Chronik f. vervielf. Kunst, 1890, S. 18 ff. — Altdorfer und Brosamer, welche dort ebenfalls zu den Kleinmeistern gezählt werden, haben bei uns oben ihre besonderen Stellen gefunden.

**) Ad. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham. Leipzig 1875; (Loftie), Catalogue of the prints and etchings of H. S. Beham. London 1877; J. E. Wessely, Repertor. f. Kunstwiss. VI, 124 ff.; E. Hummiller, Les petits maitres allemands: J. B. et H. S. Beham. Munich 1881; W. v. Seidlitz, Jul. Meyers Allg. Künstler-Lexikon, III, 311 ff., wo sich auch die ältere Literatur verzeichnet findet; endlich G. R. W. Seibt, H. S. Beham (Studien zur Kunst- und Kulturgesch. I). Frankfurt a. M. 1882; S. Laschiger, Mitteil. d. Instit. f. Österr. Geschichtsforsch. III (1882), 302 ff.

Frösche zu Tage. Da bewährt er sich als der genaueste Kenner und treueste Schilderer des gemeinen Mannes, da wetteifert er mit den alten Niederländern in ausgelassener Fröhlichkeit und rücksichtsloser Wahrheitsliebe. Außer den Bauerntänzen, Volksbelustigungen, Soldatenzügen, Liebeszenen und dergleichen fallen auch manche seiner Holzschnitte zur Bibel, besonders die kleinen Darstellungen aus dem Alten Testament, in dieses echt volkstümliche Gebiet und erfreuten sich daher schon bei Lebzeiten des Künstlers der all-



78. Die Schildwache. Kupferstich von H. S. Beham.

gemeinsten Anerkennung und weitesten Verbreitung. Weniger wirksam sind seine Blätter zum Neuen Testament, mit Ausnahme der Passionsfolge, die noch von Dürerscher Innerlichkeit erfüllt ist. Als ein hübsches unbeschriebenes Blättchen zum Neuen Testament sei hier die „Darbringung im Tempel“ nach dem in Berlin befindlichen Abdrucke beigegeben (Abb. 77). Auch sonst war der Meister wiederholt für den Buchschmuck thätig und bewährte dabei, vornehmlich während der früheren Nürnberger Zeit, seine derbe, oft knorrige Kraft. Wir erwähnen das „Gespräch zwischen St. Peter und dem Herrn über der jehigen Welt Lauf“ von Hans Sachs (1521) und die bei Hans

Wandereisen 1526 erschienene Satire auf das Papsttum, die übrigens in ihren Bildern einfach wie ein „geistliches Trachtenbuch“ aussieht (Muther, Bücher-Zusatz. S. 181, Taf. 213). Der Stil hat unverkennbar Dürersches Gepräge. Ohne Zweifel von diesem Meister beeinflusst war Hans Sebald endlich bei seinen Proportions-



79. Hercules und Cacus. Kupferstich von H. S. Beham.

studien, wenn man ihn auch wahrscheinlich mit Unrecht des beabsichtigten Plagiats an Dürer geziehen hat.*) Er veröffentlichte 1528 zunächst sein Büchlein von der „Proportion der Noß“, welchem später (1546) die übrigen Teile vom Zeichnen der Gesichter und der menschlichen Figuren folgten. — Eine entschiedene Wendung in der Kunst des Meisters bekunden die sieben großen Holzschnitte mit den Planetengöttern, von denen wir den „Merkur“ (Pass. 185) auf unserer Tafel

*) Vergl. über diesen oben (S. 115) kurz erwähnten Vorgang die quellenmäßigen Darlegungen, bei Thausing, Dürer, 2. Aufl. II, 324 ff. und W. v. Seidlitz, a. a. O. S. 318.

Noch klarer spricht derselbe aus Hans Sebalds späteren Kupferstichen. Während er sich in seinen Erstlingsarbeiten an Dürer und Altdorfer angeschlossen hatte, wie der kleine Mädchenkopf von 1518 (B. 204), die Madonnen auf dem Halbmond (B. 17) und mit der Birne (B. 18), der Schmerzensmann (B. 26) und andere, dem Alltagsleben entnommene Blätter, z. B. die Markbauern (B. 191 und 192) beweisen, tritt bei ihm seit dem Jahre 1523 eine ausgesprochene Hinneigung zu italienischen Formen und Vorstellungen ein. Die Gestalten des Adam und der Eva (B. 3 und 4), die um 1526 entstandenen Rundbildchen des Loth (B. 9), des Parisurteils (B. 88), der Versuchung des Joseph durch Potiphar's Weib (B. 13) und ähnliche Blätter, sowie auch die mit dem Jahre 1531 beginnenden köstlichen Ornamentstiche bezeugen deutlich den Übergang des Meisters zur welschen Manier. Seine Technik leidet durch diese Veränderung nicht. Sie wird vielmehr immer plastisch bestimmter, fester und metallischer. Man sieht, daß Hans Sebald sowohl die italienischen Meisterstecher des fünfzehnten Jahrhunderts, einen Andrea Mantegna, Nic. da Modena und Jacopo de' Barbari, als auch die Glanzleistungen des Marcanton und Agostino Veneziano aus seiner eigenen Zeit vor Augen gehabt und mit Erfolg studiert hat. Als Belege dafür seien genannt: die sieben Planeten (B. 113—120), auf dem einen Blatte mit 1539 bezeichnet, die beiden Liebespaare und der Narr (B. 212), die vier Blätter mit der Geschichte vom verlorenen Sohne (B. 31—34), sowie einzelne andere neuteamentliche Darstellungen, wie Jesus und die Samariterin (B. 24) und Jesus bei dem Pharisäer Simon (B. 25). In diesen zumeist ganz winzigen Blättchen steht die Kunst des Kleinmeisters auf ihrer Höhe. Die Grabsticheltechnik ist oft von blendender Virtuosität, die Ausföhrung ebenso sorgfältig überlegt wie kraft- und lebensvoll. — In den vierziger Jahren, der letzten Periode von Sebalds

Thätigkeit, entartet seine Kunst technisch wie gegenständlich. Nur wenige Blätter, wie der Hiob mit seinen Freunden von 1547 (B. 16), stehen an Frische und Schönheit noch den früheren gleich. Die Mehrzahl hat etwas Kaltes und Außerliches; die Nachstiche und Kopieen (vornehmlich der Blätter des jüngeren Bruders) häufen sich; mit der Technik des Grabstichels geht durch Vermehrung der Strichlagen und Anwendung des Punktierens eine ungünstige Veränderung vor; endlich verirrt sich die Phantasie des Künstlers einerseits in frostige Allegorien, andererseits in die Nudität und Obscönität. Der mehr als derbe



80. Saturn.
Kupferstich von H. S. Beham.



81. Bauernschlägerei. Kupferstich von H. S. Beham.

Geschmack der Zeit mag diese Dinge hervorgerufen haben; Hans Sebald hat ihm aber auch aufs bereitwilligste gehuldigt. Es sind nicht nur mythologische Darstellungen aus dem Kreise der Venus, welche hierher, als in das ihnen zustehende Gebiet, gehören, sondern auch Blätter von ganz unverhülltem Naturalismus, wie die „Nacht“ (B. 153), auf denen das Nackte nur um seiner selbst willen und zwar mit der skrupulösesten Ausführlichkeit geschildert wird. Am Schlusse der Reihe steht die Allegorie auf das „Unmögliche“ von 1549 (B. 145): ein bärtiger Mann, der vergeblich sich abmüht, einen Baum zu entwurzeln; dabei die erklärenden Inschriften in deutscher und lateinischer Sprache. In die letzten Lebensjahre fallen auch eine Anzahl schöner Stiche für didaktische Zwecke, vornehmlich die sauber gezeichneten, zum Teil aus italienischer Quelle stammenden dorischen und korinthischen Säulen details (B. 247—253), welche dann unter den Holzschnitten des Nürnberger Vitruv von 1548 wiederkehren. Dazu kommen zahlreiche mit zartem Stichel ausgeführte Wappen, Embleme, Becher und Ornamente, als Zeugnisse der bis ans Ende fortgesetzten rührigen Thätigkeit des Künstlers. Im Ornamentstich hatte er sich schon in jungen Jahren versucht und mehrere für das Fach in Deutschland mustergültig gewordene Typen (Querleisten und aufsteigende Verzierungen) geschaffen. In den vierziger Jahren kam er auf diese Dinge zurück, jedoch auch dabei nicht mehr mit der früheren schöpferischen Kraft. Von Einfluß auf die von ihm gestochenen Geräte (Kandelaber, Pokale und dergleichen) erweisen sich namentlich die Blätter des oberitalienischen Meisters Joan Andrea. Wir geben zur Veranschaulichung der Art des Meisters eine Auswahl aus seinen kleinen Kupferstichen, welche namentlich der letzten Zeit seiner Entwicklung angehören (Abb. 78—82). Der Meister wendet die nebenstehenden beiden Formen der Bezeichnung an, und zwar die Namen-
 IsP 148
 schreibung mit B etwa seit dem Jahre 1531, die mit P in der früheren Zeit.

Hans Sebald hat sich versuchsweise auch mit dem Radieren und Ätzen auf Eisenplättchen beschäftigt; doch zeigt er darin, wie Dürer, kein besonderes Glück. Die Mehrzahl seiner geätzten Blätter fällt in die jungen Jahre, so Joachim und Anna (B. 21), der Engel zu Joachim herabschwebend (B. 66), der Sackpfeifer (B. 195), der Landsknecht (B. 203) u. a. Aus dem Jahre 1540 ist noch ein später Versuch zu verzeichnen in dem Blatte „Die junge Frau und der Narr“ (B. 148). Das beste an den Blättern ist die leichte, gefällige Nadelführung; der höhere malerische Reiz geht ihnen ab.



82. Ornament mit Adler und Genien. Kupferstich von H. S. Beham.

Der jüngere Bruder, Barthel Beham, war das stärkere Talent von den beiden, wenn auch eine minder bewegliche Natur. Er beschränkte sich in seiner Thätigkeit für die vervielfältigende Kunst auf den Kupferstich und die Zahl der von ihm gestochenen Blätter übersteigt nur wenig das Drittel der Grabstichelarbeiten seines älteren Bruders. Aber ihr künstlerischer Wert steht viel höher als diese. Sie verraten ein ehrliches Ein-



83. Titus Gracchus. Kupferstich von Barthel Beham (Mittelfstück).

dringen in die Natur und einen durch das Studium der Italiener aufs feinste geläuterten Schönheitsinn. In erster Linie treten die Porträtstücke Barthel Behams bedeutend hervor; sie überbieten seine gemalten Bildnisse an Sorgfalt der Ausführung und Schärfe der Charakteristik. Sein Karl V. (B. 60), sein Ferdinand I. (B. 61), die er beide 1530 bei ihrer Anwesenheit in München zeichnete, dann der bayerische Kanzler Leonhard von Eck (B. 64) und einige andere Blätter gehören zu den besten deutschen Porträtstücken der Zeit. Die frühen Grabstichelarbeiten Barthel Behams behandeln einerseits aus dem Leben gegriffene Motive (Badeszenen, Bauern, Soldaten und dergleichen), andererseits hauptsächlich religiöse Gegenstände, und folgen in Technik und Auffassung der Dürerschen Weise. Das Blättchen mit dem dornengekrönten Christuskopf von 1520 (B. 9) erfreute sich unter den Stichen der letzteren Kategorie von jeher besonderer Wertschätzung. Dann aber wendete sich der Künstler bald von dieser gemütvollen, innerlichen Sphäre ab und den Vorstellungen der italienischen Hochrenaissance zu, welcher das in Schönheit prangende Ideal der Antike als höchstes Vorbild des Schaffens vor Augen stand. Kein anderer deutscher Meister seiner Zeit ist tiefer in die Geheimnisse dieser Zauberwelt eingedrungen als er; keiner hat die edle Form der Italiener so innig mit unserem nationalen Wesen zu verschmelzen gewußt. Nur in den oft etwas kurzen, schweren Proportionen zollt auch er der nordischen Weise seinen Tribut.

Nach Sandrarts Bericht arbeitete Barthel Beham in der Werkstatt Marcantons und stand zu dem großen römischen Stecher in vertrauten Beziehungen. Aber damit ist der Einfluß Italiens auf unseren Meister noch lange nicht erschöpft. Auch mannigfache norditalienische, vornehmlich venetianische Motive klingen in seiner Kunst nach und verschmelzen sich mit der plastischen Tradition der Dürerschen Schule zu einer ganz neuen, eigenartigen Schönheit.

Der Kreis dieser von italienischem Geist erfüllten Kupferstiche umfaßt sowohl biblische als auch mythologische und historische Gegenstände. Es sind meist kleine Blätter von höchst abgerundeter Komposition und meisterlicher, weich und glänzend wirkender Technik. Wir nennen: Adam und Eva (B. 1), Judith (B. 2 und 3), Kleopatra (B. 12), Lucrezia (B. 14), Flora (B. 21), Apollo und Daphne (B. 25) und das Urteil des Paris (B. 26). Eine höchst bedeutsame Stellung nehmen die drei Friesse mit Kampfszenen nackter Männer (B. 16—18) ein, von denen wir das Mittelfstück des mit „Titus Gracchus“ bezeichneten Blättchens vorführen (Abb. 83). Sie

scheinen freie Wiederholungen einer antiken (spätgriechischen oder römischen) Komposition zu sein, welche bereits die Phantasie eines italienischen Meisters beschäftigt hatte. Man darf sie zu den vollkommensten Schöpfungen antiker Art rechnen, welche der deutschen Renaissance gelungen sind (R. Stiaffny, a. a. O. S. 50). Ebenso glücklich, wie sich Barthel Beham hier in der Darstellung des Kraftvoll-Männlichen, Dramatisch-Bewegten erweist, mit eben solchem Geschick behandelt er auch Szenen von sanfter, idyllischen Reiz und ruhiger Anmut. Um seine Madonnen, z. B. die heilige Jungfrau mit der Blumenvase (B. 6), mit dem Papagei (B. 7), am Fenster (B. 8), weht „ein Hauch echter, herzwinnender Vornehmheit“ (Seibitz). Auf ansprechende Weise hat er den italienischen Putto der deutschen Kunst zu assimilieren gewußt. Seine Kindergestalten fähren als Genien, Amorene oder einfach als nackte Kleine von schlicht menschlicher Art in allen möglichen Gruppierungen und Stellungen wieder. Von unübertroffener Schönheit und Eleganz sind endlich seine verschiedenen ornamentalen Erfindungen, in denen fast regelmäßig kleine Genien die belebenden Kräfte der Kompositionen bilden. Die Einzelkritik hat hier noch manches festzustellen, da leider keines dieser ornamentalen Blättchen bezeichnet ist. Man unterscheidet zwei Hauptformen: die Querleiste mit der Vase oder dem Maskaron in der Mitte, und die Hochleiste mit dem aufsteigenden Ornament, in welchem ein Harnisch, aus dem in Beerenbüschel auslaufende Ranken hervorsprossen, das Leitmotiv ausmacht. Für beides liegen oberitalienische Muster vor (Stiaffny, a. a. O. S. 50). Sowohl durch seine meisterhaften Darstellungen edel durchgebildeter nackter Gestalten, als auch durch die zierlichen Gebilde ornamentaler Kunst hat der leider in der Blüte seiner Jahre dahingerafft Meister einen unermesslichen Einfluß auf ganze Generationen deutscher Künstler ausgeübt. Sein Monogramm **BP BB** verändert sich um 1530 in gleichem Sinne wie das des Bruders.

Georg Pencz (geb. ca. 1500), der dritte der Nürnberger Kleinmeister, wird mit Bestimmtheit unter Dürers Gesellen und Hausgenossen genannt; er half dem Meister bei Gemälden und Holzschnittwerken, und Dürer bildet unverkennbar die Grundlage seiner Kunst. Während Pencz als Maler bereits 1523 in der Nürnberger Liste verzeichnet steht (Baader, Beitr. S. 3), scheint er zum Grabstichel erst in reiferen Jahren gegriffen zu haben. Der nachweisbar früheste Kupferstich von ihm ist das erste Blatt (B. 58) in der Folge der „Sieben Werke der Barmherzigkeit“, welches die Jahreszahl (15) 34 trägt. Da verspürt man nun aber schon den unverkennbaren Einfluß italienischer Muster. Und zwar gaben für ihn in erster Linie Raffael und Giulio Romano, sowohl durch ihre Werke selbst, als namentlich auch durch die nach ihnen ausgeführten Stiche Marcantons die bestimmenden Vorbilder ab. Alle Grabsticharbeiten von Pencz aus den dreißiger Jahren, die biblischen Blätter wie die historischen und mythologischen, sind erfüllt von Reminiscenzen aus den Meistererschöpfungen der römischen Schule: aus den Loggien im Vatikan, aus den Fresken in Mantua und aus anderen Werken monumentalen Stils. Einmal sucht der Nürnberger Stecher auch im Format es den römischen Fachgenossen gleich zu thun: in seinem figurenreichen Blatt nach Giulio Romanos „Eroberung von Neu-Karthago“ (B. 86), welchem ein Teppichkarton aus einer Folge von Razzi mit der Geschichte des älteren Scipio Africanus zu Grunde zu liegen scheint (Stiaffny, a. a. O. S. 60). Der Stich ist 20" 6" breit und 15" 6" hoch. Er trägt unten das Monogramm des Meisters

und die Inschrift: GEORGIUS · PENCZ · PICTOR · NURNBERG · FACIEBAT · ANNO · M · D · XIXXXIX. In der harten, spröden Stichelführung erkennt man den Einfluß der Mantuaner Stecherschule. Die übrigen Blätter halten sich in mittleren und kleinen Dimensionen, und zeigen eine sehr gebiegene, schmiegsame und gefällige Technik. Sehr auffallend ist des Meisters Vorliebe für zusammenhängende Bilderserien. Den oben erwähnten „Sieben Werken der Barmherzigkeit“ steht die Folge der „Sieben Todsünden“ (B. 98—104) gegenüber; die Geschichte des Tobias wird ebenfalls in sieben (B. 13—19), die des Abraham in fünf (B. 1—5) dargestellt; das Leben Jesu bildet eine Folge von sechsundzwanzig Blättern; dazu kommen zehn Blätter mit alttestamentlichen Frauen, vier Liebespaare aus der antiken Sagenwelt, die vier römischen Helden u. a. In den meisten dieser Zyklen treten die Einwirkungen südlicher Meister — neben den römischen vornehmlich venetianische — deutlich zu Tage. Mitunter stoßen wir aber auch auf Züge von ganz eigenartiger Schönheit, die ebenso gut frei geschaffen wie nachempfunden sein können. So z. B. auf dem Einzelblatte: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (B. 56), mit der Mutter, die vor Christus kniet und auf einem Kissen ihm ihr Neugeborenes reicht. Man braucht solche Gestalten nur mit den großknöchigen, stolzen, kalten Schönen zu vergleichen, die auf den zahlreichen Stichen italienisierenden Stils historische oder mythologische Namen führen, um klar zu erkennen, wo das bessere Teil der Kraft des Meisters liegt.

Gegen Ende seiner Tätigkeit machte Pencz noch eine Wandlung im Sinne des niederländisch-wälschen Manierismus durch, die ihn jedoch seiner ursprünglichen Weise nicht ganz entfremdete. Den Anstoß gab eine Reise nach Flandern und Brabant, welche er um 1540 unternommen zu haben scheint, und deren Spuren auch in seinen Gemälden zu verfolgen sind (Stiaffny, a. a. O. S. 60). Die weiblichen Gestalten der „Fünf Sinne“ (B. 105—109) und der „Sieben freien Künste“ (B. 110—116), sowie die „Triumphe“ nach Petrarca (B. 117—122) und andere spätere Stiche bieten Beispiele dieser unschönen äußerlichen Manier. Daß Pencz in seinem letzten datierten Blatte, dem Gefreuzigten von 1547 (B. 57), noch einmal ganz in die Empfindung und Ausdrucksweise der Jugendzeit sich zurückversetzen konnte, zeugt für die Unverwundlichkeit seiner Künstlernatur. Ein hohes Alter hat übrigens auch er nicht erreicht; er starb zu Königsberg 1550, nachdem er kurz vorher als Hofmaler in die Dienste des Herzogs Albrecht von Preußen getreten war.

Zu die Reihe der Nürnberger Kleinmeister gehört ferner der Monogrammist ·I·B·, welchen Sandrart unglücklicherweise mit Jakob Bink identifiziert hat, was durch Bartsch (VIII, 299 ff.) wieder beseitigt wurde. Die neuere Kritik hat zur Unterscheidung der beiden Künstler weitere Beweise geliefert. ·I·B· ist ein begabter Schüler Dürers, der mit Nachahmungen und freien Wiederholungen von dessen Stichen begann, später dann mit vollen Zügen die Lust der italienischen Hochrenaissance einatmete und zu freier Verarbeitung der ihm vornehmlich aus den Werken Rafaels zugewachsenen Ideen sich durchrang. Dieser Aufschwung fällt in die Jahre 1528—1529. Von den Kopien abgesehen, mögen unter den Jugendarbeiten des Monogrammistens die „Madonna auf der Rasenbank“ (B. 4) und das im Stil schon vorgeschrittene Rundblättchen mit dem „Dudelsackpfeifer“ (B. 36) genannt sein. Zu den Werken des italienisierenden Stils zählen die „Planetengötter“ (B. 11—17), der

„Triumph des Bacchus“ (B. 19), die Gladiatorenkämpfe zu Fuß und zu Pferd (B. 21 und 22), die fünf kletternden Kinder (B. 35) u. a. Aus dem Jahre 1530 datieren seine trefflichen Bildnisse Luthers und Melanchthons. Auch als Ornamentist nimmt I. B. neben den Beham, Pencz und Aldegrevier seinen Platz ein. Wir besitzen von ihm außer mehreren Zierleisten mit horizontal entwickeltem oder aufsteigendem Ornament auch drei Entwürfe für Dolchscheiden von reizvoller Erfindung italienischen

Charakters, am oberen Ende mit Figuren, welche von dem Blätter- und Zierwerk getragen werden (B. 50—52). Das figürliche Element verrät mehrfach den Einfluß des Mantegna.

Nürnberger nur der Schule, nicht der Heimat nach war Heinrich Aldegrevier (c. 1502 — c. 1555), der schon wiederholt von uns erwähnte westfälische Meister (in Urkunden Bürger von Soest genannt), der an schöpferischem Talent und Fruchtbarkeit die erste Stelle in dieser Künstlergruppe einnimmt.*) Außer der Technik des Kupferstechers hat er auch die des Goldschmieds ausgeübt, überdies eine Reihe von Gemälden und einige Zeichnungen für den Holzschnitt geliefert. Das Hauptgewicht seiner Thätigkeit aber liegt im Kupferstich. Der ganze Mikrokosmos der Kleinmeister, die wirkliche wie



84. Hochzeitstänzer. Kupferstich von H. Aldegrevier.

die geistige Welt, Bibel und Mythologie, Geschichte und Leben der Zeit, spiegelt sich in der Bilderfülle seiner winzigen Blättchen wieder. Doch als die eigentliche Domäne seiner Kunst ist der Ornamentstich, besonders das Goldschmiedornament zu betrachten, an dessen Ausbildung keiner der anderen Kleinmeister mit so selbständiger und nachhaltiger Kraft gearbeitet hat wie er. Man zählt von ihm allein hundert Blätter dieser Art. Auf dem ornamentalen Gebiete hat er namentlich den Einfluß italienischer

*) A. Woltmann und W. Schmidt in *Jul. Meyers Allg. Künstler-Lex.* I, S. 239 ff.

Meister erfahren und mehrere Kompositionen derselben frei nachgebildet. Im übrigen hält er fest an der derben heimischen Weise, behandelt biblische wie mythologische Gegenstände nicht selten mit einem echt volkstümlichen Humor und verleibt ihnen durch die Einkleidung in das Kostüm und in die Sitten seiner Zeit etwas unmittelbar Ansprechendes und Fesselndes. Für die Auffassung der von ihm dargestellten religiösen Gegenstände ist es von Wichtigkeit zu wissen, daß Heinrich Aldegrever, wie schon sein Vater, zu den entschiedenen Anhängern der Reformation zählte. Zweimal kommen

unter seinen Stichen Blätter vor, welche den unsittlichen Lebenswandel der Geistlichkeit schildern (B. 178 und 179). In seiner Folge der „Laster“, welche durch auf Tieren reitende Frauen dargestellt sind, erscheint die Superbia (B. 124) mit der päpstlichen Tiara auf dem Haupt. Auch besitzen wir von ihm gestochene Bildnisse Luthers und Melancthons (B. 184 und 185). Überhaupt war er ein ebenso vorzüglicher Porträtstecher wie Bildnißmaler. Sein bester Porträtstich ist das von 1540 datierte Brustbild des Herzogs Wilhelm von Jülich (B. 181), in dessen Diensten wir den Meister mehrfach beschäftigt finden. Auch von dem Wiedertäuferkönig Johann von Leyden und von Bernh. Knipperdollinck hat er Porträtstiche geliefert (B. 182 u. 183), die zu den oben (S. 194) erwähnten Stichen



85. Musik der Hochzeitstänzer. Kupferstich von H. Aldegrever.

von Wilborn die Originale bilden. Nach Gegenständen geordnet, nehmen die allegorischen und genreartigen Blätter, etwa achtzig an der Zahl, die erste Stelle unter seinen Stichen ein, daran schließen sich etwa sechzig Darstellungen aus der heiligen Geschichte und beiläufig vierzig aus der antiken Stoffwelt. Unter den aus dem Leben gegriffenen Bildern sind besonders die drei Folgen der „Hochzeitstänzer“ (B. 144—151, 152—159, 160—171) hervorzuheben. Damen und Herren in dem prächtigen, faltenreichen, geschlitzten Kostüm der Zeit ziehen paarweise an uns vorüber, sich unterhaltend, sich umschlingend und küßend, voran ein Herold mit Fackelträgern, Trompetenbläser am Schluß (Abb. 84 und 85).

„Solche Züge mochten damals auf den Gassen der westfälischen Städte zu sehen sein“ (A. Woltmann). Aus den verschiedenen Blätterfolgen biblischen Inhalts heben wir die Geschichte vom barmherzigen Samariter (B. 40—43) und die vom bösen Reichen und vom armen Lazarus (B. 44—48) wegen ihrer gemütvoll menschlichen Auffassung hervor. Wie sich Aldegrevener in diesen kleinen Sittenbildern, die von dem Geiste des Reformationszeitalters ganz durchtränkt sind, innig an das Leben und an die gesunde Volkstugend anschließt, so zeigt er den offensten Sinn für die bedeutenden Meister seiner Zeit und sucht von ihnen zu lernen und aufzunehmen, was ihn nur immer fördern kann. Seine Madonnen sind von den Dürerschen inspiriert und auch die Szenerie seiner sonstigen religiösen Kompositionen ist bisweilen durchaus in Dürers Geist gedacht. Barthel Beham, Pencz und ihre italienischen Vorbilder haben mildernd und klärend eingewirkt auf den Stil der antiken Darstellungen des Meisters. Sein Kinderreigen (B. 252) ist dem Kindertanz von Rafael und Marcanton frei nachgebildet. Auch Einwirkungen von Holbein, Hans Bruggemann und Lukas von Leyden lassen sich in manchen späteren Stichen Aldegreveners nachweisen. Insbesondere „seine hochbeinigen, fehnigen Typen mit den unverhältnismäßig kleinen Köpfen“ deuten auf die letztgenannten nordischen Meister hin (Stiaffny).

Die vollkommenste Übersicht über den Gang von Aldegreveners Entwicklung gewährt seine Thätigkeit für den Ornamentstich.*) Der Metallarbeiter, der Goldschmied kommt darin zur vollen Geltung. Das Hauptelement seiner Verzierungskunst ist das getriebene Blatt, das in mäßigem Relief auf der Fläche sich entwickelt und in allen früheren Arbeiten eine Hinneigung zu breiten, lappigen Formen zeigt, später oft schärfer und spitziger wird. Die Muster, welche stilbildend auf den Meister einwirkten, sind auch in diesem Gebiete teils niederländische, teils oberdeutsche. Hans Sebald Beham und Pencz haben ihm die meisten seiner italienischen Renaissance-motive vermittelt. Ausnahmsweise läßt sich auch der direkte Einfluß einer Erfindung des Joao Andrea oder eines anderen oberitalienischen Stechers verspüren. Die ornamentalen Arbeiten Aldegreveners trennen sich in zwei Massen, von denen die eine in die Zeit von 1527—1539, die andere in die Jahre 1549—1553 fällt. Die erste Periode umfaßt die künstlerisch wichtigsten und gegenständlich mannigfaltigsten Blätter: die reichen Querleisten, Dolche, Dolchsheiden und Klapplöffel mit teils rein im Renaissancestil, teils in gemischtem, halb gotischem Geschmack behandelten Formen. Außerordentlich ergiebig erweist sich das Jahr 1539; der schönste Dolch (B. 270) und das hübsche Blatt mit den Löffeln, der Feile und dem Nagelmesser (B. 268) stammen aus dieser Zeit. Die zweite Periode weist nur Stiche mit aufsteigenden Ornamentmotiven auf. Als eine Specialität erscheinen da die Blätter mit Grottesken im Stil italienischer Niellen, aus Fabelwesen, Putten, Maskarons, Trophäen, Fruchtgehängen, Körben und ähnlichen Bestandteilen phantastisch, doch symmetrisch aufgebaut. Im allgemeinen läßt sich eine Abnahme der eigenen Erfindungskraft in diesen späteren Arbeiten spüren. Doch sank Aldegrevener auch damals nie zum bloßen Nachahmer herab.

Unter seinen Stichen sind zwei geätzte Blätter: Orpheus und Eurydike (B. 100)

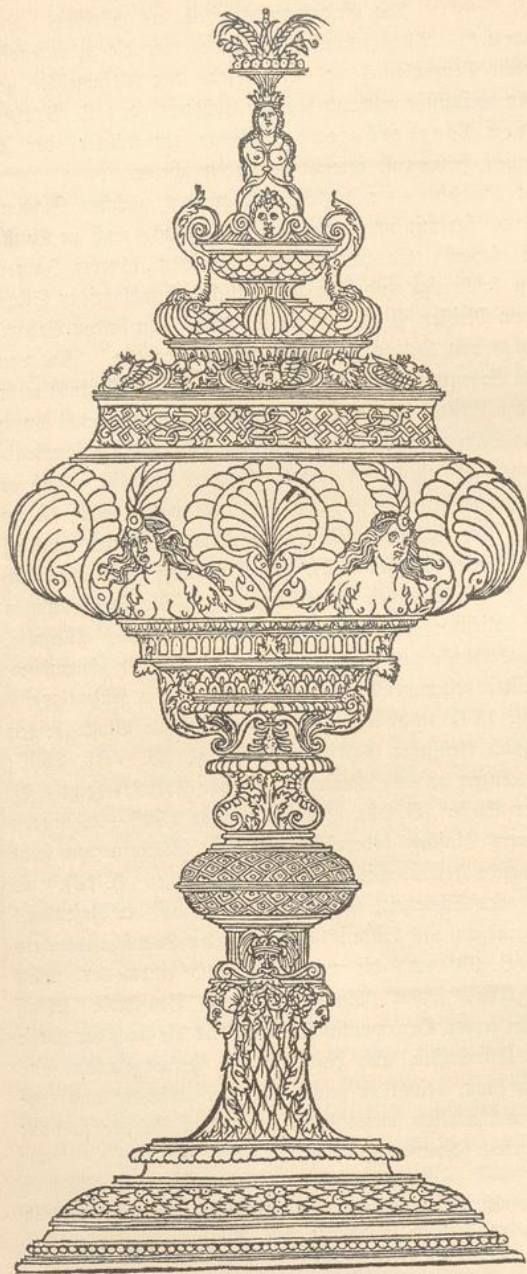
*) S. die ausführliche Darlegung bei A. Lichtwark, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlin 1888, S. 183 ff., wo das ganze Gebiet zum erstenmal in geschichtlichem Zusammenhange geschildert ist.

und die Büste eines mit Weinlaub bekränzten Mannes (B. 187). Dazu kommen drei seltene Holzschnitte (Pass. 1—3). Die Gesamtcharakteristik des Meisters wird dadurch nicht wesentlich verändert.*) Alles in allem ist Aldegrevers die bedeutendste Künstlerkraft, welche der Norden Deutschlands zu der Plejade der Kleinmeister gestellt hat. — Als von Aldegrevers beeinflusst erscheint der von Lichtwardt (a. a. O. S. 208) sogenannte „Meister mit den Pferdeköpfen“, vielleicht ein Kölner, der im Anfang der dreißiger Jahre seinen Höhepunkt erreicht zu haben scheint.

Jakob Binde von Köln (c. 1500 — c. 1569), Aldegrevers nächster Stammverwandter in dieser Gruppe, kann sich mit ihm weder an Ausdehnung noch an Kunstwert seines gestochenen Werkes messen. Er hat sich nur in seinen früheren Jahren mit der vervielfältigenden Kunst beschäftigt und eine beträchtliche Anzahl seiner Stiche sind Kopien nach Schongauer, dem Meister P. W. von Köln, Dürer, den beiden Beham, Hans Baldung, Aldegrevers, Lukas von Leyden, Caraglio und Marcanton. Was von seinen Arbeiten auf selbständigere Bedeutung Anspruch machen kann, ist im Grunde mehr niederländischer als niederdeutscher Stiles, und von den Niederlanden her, nicht durch unmittelbare Berührung mit dem Süden, scheint Binde auch den Bestandteil an italienischen Renaissance-motiven empfangen zu haben, den sein Stecherwerk aufweist. Daß er noch selbst in der Schule Marcantons gewesen sei, wie Sandrart wissen will, ist im höchsten Grade unwahrscheinlich. Die späteren Lebensjahre verbrachte Binde zunächst als Hof- und Bildnismaler des Königs Christian III. von Dänemark und schließlich in Diensten des Herzogs Albrecht von Preußen in Königsberg. Die Darstellungen des Künstlers sind die damals üblichen: biblische Geschichte, Mythologie, Allegorie, Bauern- und Landsknechtsszenen, Bildnisse und Ornamente. Sein Stil ist schwankend, je nachdem dieser oder jener Meister bestimmend auf ihn einwirkt. Die frühen weiblichen Heiligen (B. 17 und Pass. 114) und die ersten Ornamentstiche Binds zeigen ihn abhängig von dem mutmaßlich Brüsseler Goldschmiedstecher S. (B. VIII, 13 ff.; Pass. III, 47 ff.). Starke Reminiszenzen an den Meister P. W. von Köln** zeigt z. B. sein „Heiliger Hieronymus in der Wüste“ (B. 22). In den Jahren 1526—28 finden wir den Künstler ganz von Dürers Einfluß beherrscht. Zu den Blättern von selbständigerem Stil gehören der segnende Heiland mit dem Globus zu Füßen (B. 14), eine Gestalt von derber und charaktervoller Schönheit, und die Madonna auf der Rasenbank (B. 19). Unter seinen Porträts mögen das Bildnis des Brüsseler Landschaftsmalers Lukas Gassel vom Jahre 1529 (B. 93) und die vermutlich nach einem verlorenen Gemälde Dürers angefertigte große, schöne Platte mit dem Brustbilde König Christians II. von Dänemark, unter seinen Ornamentstichen besonders die nach der Weise der Beham komponierten kleinen Querleisten und Hochfüllungen hervorgehoben sein. Wenn Binde sich freier zu bewegen sucht, bringt er gewöhnlich nur unsichere und rohe Leistungen zu stande. Der Gesamtcharakter bleibt auch in diesem Gebiete so bunt und unbestimmt, daß ein Schlußurteil schwer möglich ist.

*) Reproduktionen von Aldegreverschen Holzschnitten bei R. Weigel, Auswahl von schönen Formschnitten, IX, 43 und Hirth-Ruther, Meister-Holzschnitte, Taf. 96.

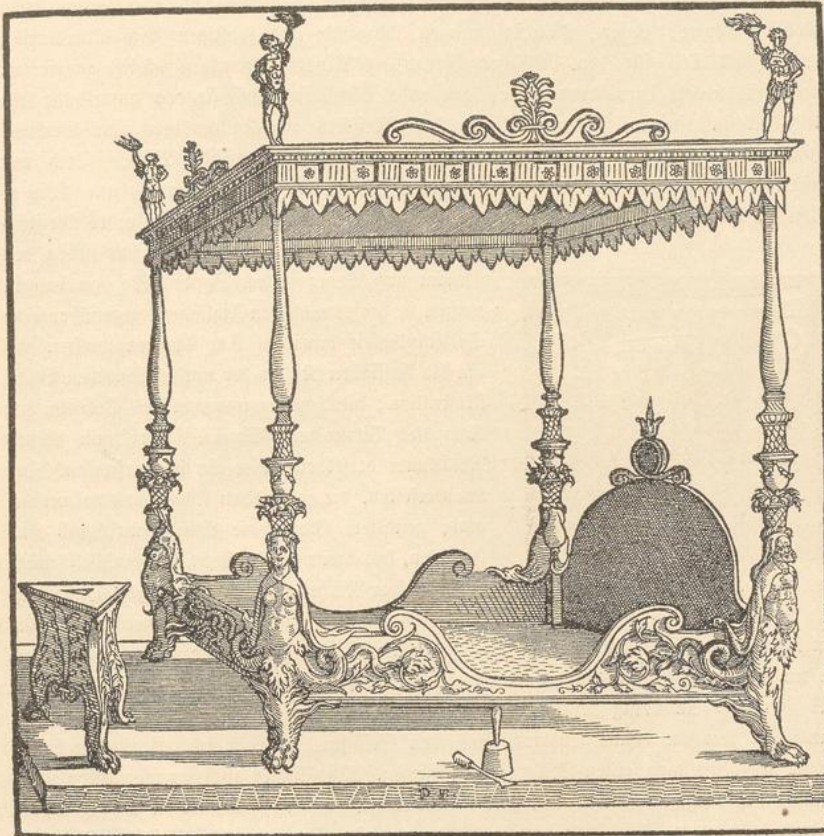
**) M. Lehrs, Zeitschr. f. christl. Kunst, III (1890), 389.



86. Pokal. Holzschnitt von P. Flöner.

Der Ornamentstich bildet bei sämtlichen Kleinmeistern einen Hauptbestandteil, bei mehreren den Glanzpunkt ihrer Kunst. Die Erscheinung läßt sich aus dem Gange der Dinge leicht erklären. Schon bei den Stechern des fünfzehnten Jahrhunderts, vor allen bei Schongauer, sind uns manche zierliche Werke dieser Art begegnet, als deren Grundlage das gotische Goldschmiedornament sich darstellt. Bei Dürer entwickelt sich daraus ein frei phantastisches Rankenwerk und Schnörkelwesen, bei Burgkmair, Holbein und den ihnen Gleichgestimmten die oben genugsam beleuchtete deutsche Renaissance. Aber für alle jene Meister der älteren Generationen war die Kunst ein so durchaus innerliches Wesen, daß das Ornament in ihrem Schaffen keine große Rolle spielen konnte. Sein Lebens-
element ist äußerlicher, sinnfälliger Natur. Erst nachdem die Kunst sich von ihrem volkstümlichen Kern und von dem geistigen Boden ihrer Existenz loszulösen begonnen hatte, sehen wir daher das gesamte Verzierungsweisen zu besonderer Ausbreitung und Blüte gedeihen. Und diese gestaltete sich um so reicher und glänzender, je inniger die Beziehungen mit der italienischen Kunst wurden, in deren Renaissance das dekorative Prinzip eine der mächtigsten Trieb-

federn bildete. Wenn Rom durch seine Stiche aus der Werkstatt Marcantons gleichsam die hohe Schule der klassischen Gestaltenwelt für die deutschen Künstler abgab, lieferte Norditalien ihnen dagegen die reizvollen Ornamentmotive aus dem Füllhorne seiner Verzierungskunst. Und nachdem der Sinn für heiteren Schmuck einmal geweckt und die Erfindungskraft dafür gebildet war, thaten bald auch andere Quellengebiete sich

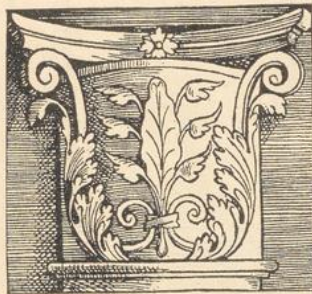


87. Bett. Holzschnitt von P. Flötner.

auf, ihr Nahrung zu geben. Dem aus römischem Boden erwachsenen Ornament und Grotteskenwesen der italienischen Renaissance tritt das niederländische „Geröll“ oder Kartuschenwerk zur Seite und als dritte im Bunde gesellt sich ihnen die nach textilen Mustern gebildete Maureske, zunächst wohl von Venedig her in Stickereien, dann auf Bucheinbänden sich verbreitend und um 1530 bereits im Norden fest eingebürgert. Das ist der gemeinsame Formenschatz der deutschen Ornamentisten jener Zeit.

Als einer der begabtesten derselben steht Peter Flötner von Nürnberg da († nach 1548). Er war geschickt in jeder Art von Holzbildhauerei und Schnitzerei,

vornehmlich in Werken geringen Umfanges, im Dienste der Goldschmiede ausgeführt, und wir dürfen ihn daher wohl zu denjenigen Meistern zählen, welche ihre Zeichnungen auf Holz auch selbst geschnitten haben. *) Unter diesen sind mehrere Blätterfolgen und Einzelblätter historischen und mythologischen Inhalts, Bilder der alten deutschen Könige und Fürsten, Illustrationen zu der 1534 in Wien (bei H. Meßker) erschienenen Chronik von Ungarn, Landsknechtsfiguren u. s. w. ohne besonderen Wert. Das größte Interesse unter den Holzschnitten Flötners beanspruchen die von ihm entworfenen Möbel, Geräte, Vasen, Thüreinfassungen, Kapitäle und sonstigen Architekturdetails, welche zum Teil für den deutschen Vitruv des Rinius (Nürnberg 1548) angefertigt sind. Es waltet darin eine reiche, quellende Phantasie, wie sie den unmittelbarsten Ausdruck in einigen Handzeichnungen des Meisters zu Prachtmöbeln (im Berliner Kabinett) findet. Die Grundlage seiner Kunst ist die „antike Art“. Doch wir haben keinen Beweis dafür, daß er dieselbe in Italien sich angeeignet hat. Wie er nicht in Dürers Kreis gezogen ward, obwohl er selbstverständlich die Werke des Meisters



88. Kapitäl. Holzschnitt von P. Flötner.

kannte und studierte, und wie er sich neben den Beham und Pencz seinen eigenen Weg zu bahnen wußte, so hat er auch den Italienern gegenüber seine Selbständigkeit bewahrt. Am stärksten wirkten auf ihn die klassischen Muster der norditalienischen Buchillustration: die Hypnerotomachia des Polifilo, der Comaster Vitruv und Serlio. Aber zum bloßen Nachahmer derselben ist er nie herabgesunken. Der Vorbeerseston, die geflügelten Köpfe, das palmettenartig gestaltete Blatt, die Schale mit Laub und Früchten, das breite Korbgeflecht, der muschelförmige Abschluß der Nischen, die Dekoration mit Vasen, die an Gefäßen gerne angebrachten Perlenschnüre oder aneinander gereihten kleinen Scheiben, und was Flötner sonst an ornamentalen Einzelheiten aus dem Polifilo oder anderen italienischen Büchern entlehnt hat, das gewann bei ihm stets ein völlig verändertes Gesicht und erscheint aufs genialste neuen Ideen dienstbar gemacht. Eine Auswahl aus den Gefäßen, Möbeln und Architekturstücken (Abb. 86—88) mag seinen Stil veranschaulichen. Ob Flötner auch der mauresken Ziermotive sich häufiger bedient hat, bleibt zweifelhaft, da die 1549 bei R. Wyßsenbach in Zürich erschienene Folge von vierzig Blättern dieser Art nur zum kleinsten Teil ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann. Auf Bl. 1 der Folge sieht man die nebenstehend (Abb. 89) reproduzierte Grotteske mit dem Monogramm und den Werkzeugen des Meisters; und Muster dieser Art hat er mehrere gezeichnet; sie stimmen gut zu seinem flotten, phantasiebewegten Stil. Von dem „Geröll“ dagegen macht er wenig Gebrauch; der große Holzschnitt mit dem Triumphe Karls V. in Nürnberg (abgebildet in Hirths Formenschatz, Nr. 156 und 157), auf dem das Rollmotiv sich findet, ist schwerlich Flötners

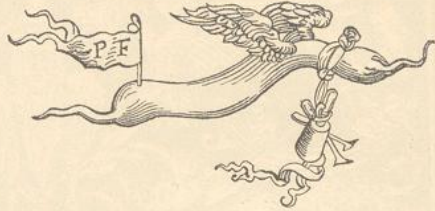
*) Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, von J. Reimers. Mit 93 Illustrationen. München und Leipzig, G. Hirth. 1890. 4. — Neuerdings wurde die Vermutung ausgesprochen, daß wir in Peter Flötner auch den Schöpfer des bildnerischen Schmuckes am Marktbrunnen zu Mainz vom Jahre 1526 zu erkennen haben.



89. Grotteske. Holzschnitt von P. Flötner.

Werk. — Höchst eigentümlich ist des Meisters Anteil an der Entwicklung der Bierbuchstabenschrift. In seinem „Lateinischen Alphabet“ (B. 3) giebt er uns Gruppen und

Einzelfiguren unbekleideter Männer, Frauen und Kinder in den seltsamsten, oft wenig schicklichen Stellungen und Berrenkungen: ein keckes Erzeugnis übermütiger Gestaltungs-lust; den Schluß macht das nebenstehend abgebildete Monogramm auf einem in ein geflügeltes, wurstartiges Gebilde gesteckten Fähnchen, und ein in Dürerscher Weise gezeichneter Schnörkel. Im vollsten Gegensatz dazu steht das zweite, rein ornamentale Alphabet, das in zwei Größen vorkommt (Albertina). Es sind gotische Majuskeln in dichten, vielfach gewundenen Bandverschlingungen, den deutschen Zierbuchstaben Dürers verwandt, aber viel kunstvoller, verwickelter, so daß der Buchstabe selbst oft schwer zu entziffern ist. Das kleinere Alphabet ist entsprechend einfacher. Auf dem zweiten Buchstaben der größeren Folge liest man (gegen oben links) des Meisters Monogramm: P. F. Die Verzeichnisse der Werke Flötners nahmen davon bisher keine Notiz. Doch ist an seiner Urheberchaft schwerlich zu zweifeln. *)



90. Zum Asop. Holzschnitt von V. Solis.

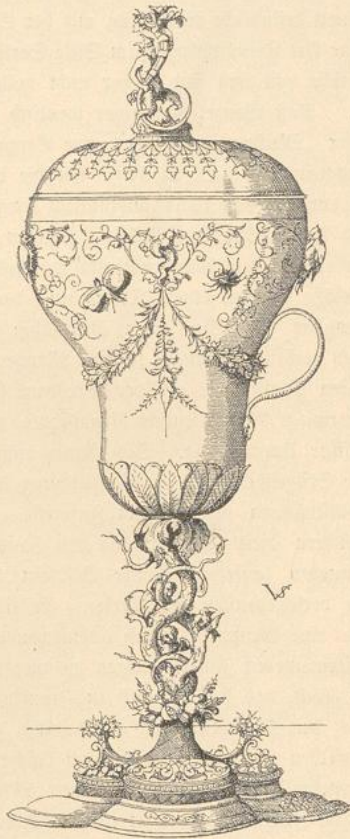
Vielseitigkeit und Vielgeschäftigkeit zeugt die gereimte Unterschrift, welche sein Schüler Barthasar Zenichen unter das von ihm gestochene Bildnis des Meisters setzte: „Virgilius Solis war ich genannt. | Mein Kunst in aller Welt bekannt, | Mit meiner Hand ich erfurbracht, | Das mancher Künstler ward gemacht. | Die Künstler mich Vater hießen, | Ihn' zu dienen war ich g'fließen. | Mit Mahl'n, Stech'n, Illuminieren, | Mit Reiß'n, Leg'n und Visieren“, u. f. w. Es geht deutlich aus diesen Worten hervor, daß viele Künstler ihm ihre Ausbildung verdankten, daß er der Leiter einer großen Werkstatt war, deren Erzeugnisse unter seiner Marke in die Welt gingen. Es giebt kaum ein Stoffgebiet, das er nicht kultiviert hätte; Scenen der biblischen und der profanen Geschichte, zahlreiche allegorische Folgen, wie die Jahreszeiten, die Monats-

*) Vergl. A. v. Ege, Anzeiger f. Kunde d. deutsch. Vorzeit, 1874, Nr. 3 mit Beilage.



Bildtitel von 1561. Holzschnitt-Zusatz zur ersten Ausgabe von Diehl. Solis
(Bilder: Kunst. Historisch. Museum)

bilder und freien Künste, ferner Trachten- und Soldatenfiguren, wie die prächtigen Eidgenossen mit den Bannern der Schweizer Kantone, endlich Bildnisse jeder Art, Medaillen, Jagdszenen, Tiere, Ruinen, Spielkarten und Wappen, kurz die ganze Gestaltensfülle der damaligen Zeit und ihrer Kultur zieht an unseren Blicken vorüber, wenn wir die vielen Hunderte seiner oft winzigen Blätter durchmustern. Als Beispiel seiner Buchillustrationen geben wir Seite 218 (Abb. 90) einen der hübschen kleinen Holzschnitte zu den Fabeln des Äsop (B. 8). Aber den Glanzpunkt in seinem Schaffen bilden die Ornamentstiche, deren er oft ein volles Dutzend auf einem Blatt in Duodezformat zusammendrängt. Hier entfaltet er seine volle Herrschaft über sämtliche damals im Fluß befindlichen Formelemente: das Zierwesen der Beham und die Grotteske, das maurische Ornament, das Rollwerk und den Naturalismus. In der anmutigen Verkettung und Verschmelzung dieser heterogenen Bestandteile bewährt er die Stärke seines Talents, seinen erlesenen Geschmack. Von besonderer Mannigfaltigkeit und Schönheit sind seine Rahmen und seine Gefäßformen. Rahmenwerk von immer neuer und reichster Erfindung umgiebt seine biblischen und allegorischen Kompositionen. Auch mehrere Bibeltitel, im üppigsten Dekorationsstil verziert, besitzen wir von ihm. Die beigegebene Tafel mit dem Titel der Frankfurter Bibel von 1561 giebt davon eine Anschauung. Die größte Sorgfalt verwendete Solis auf die Umrahmung seiner Bildnisse, von denen der scharfgeschnittene schöne Stich mit dem König Sigismund von Polen (B. 429), die Reihe der köstlichen kleinen Medaillonporträts der Könige von Frankreich und die Holzschnitte mit den Bildnissen der Pfalzgrafen Friedrich und Ottheinrich genannt sein mögen. Von den Gefäßformen (Kannen, Vasen, Pokalen u. s. w.) führen wir nebenstehend eines der gefälligsten Beispiele vor (Abb. 91). Dasselbe stammt aus des Meisters reifster Zeit. Es zeigt seine Vorliebe für naturalistischen Schmuck am Fuße des Pokals in wenig zweckentsprechender Gestalt. Und doch: wie reizvoll ist dieses Ast- und Blätterwerk ausgeführt! Wie klar tritt die Hauptform des Gefäßkörpers hervor, obwohl eine Fülle zierlichen Gerankes mit Käfern, Schmetterlingen und anderem Getier sie umspielt!



91. Pokal. Kupferstich von Virgil Solis.

Es ist die Formenwelt des großen Nürnberger Goldschmieds Wenzel Jamnitzer (1508—1588), in deren Kreis wir damit eintreten. Von ihm und seinem

Bruder Albrecht sagt Neubörfen (Vochner a. a. D. S. 126): „Was sie von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen, und die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhört worden“, — „welche Blättlein und Kräutlein also subtil und dünn sind, daß sie auch ein Ausblasen wehig macht.“ Solis hat also die Weise der Jamniger sich angeeignet und mit dem edlen Geschmack, der ihn kennzeichnet, in Ausführung gebracht. Doppelmayr bezeugt uns, daß Wenzel Jamniger außer seiner erstaunlichen Meisterschaft in allen Arten und Anwendungen der Goldschmiedekunst auch „im Kupferstechen besonders geschickt“ gewesen sei. Und durch eine im Berliner Kabinett befindliche Radierung mit der Signatur „Wenzel Jamniczer fe. 1551“, welche eine Art Triumphbogen im Stile Serlios darstellt, wird diese Angabe bestätigt. Weitere Stiche von ihm sind bisher nicht nachgewiesen.

Daß Wenzel Jamniger identisch sei mit dem „Meister der Kraterographie“ oder „Meister von 1551“, wie Bergau zu beweisen suchte,^{*)} ist wenig wahrscheinlich. Lichtwark (a. a. D. S. 87 ff.) hat die Unterschiede zwischen Jamniger, Solis und dem Anonymus von 1551 ausführlich dargelegt. Dieser höchst bedeutende Meister hat etwa 40 Kupferstiche von Pokalen, Kannen, Flaschen, Leuchtern und anderen Luxusgeräten zu einem Kunstbuche vereinigt, welches 1551 zu Nürnberg erschien. Die meisten der Gefäße gehören einem Typus an, der sonst in der deutschen Kunst jener Zeit nicht gangbar ist. Sie haben übermäßig viele (bis zu 60 oder 70) Horizontaltellungen, und zerfallen demnach in eine Menge bestimmt voneinander geschiedener Querschnitte, deren Profile wie auf der Drehbank scharf und fein gearbeitet sind. Im Ornament überwiegt die italienische Renaissance, vornehmlich die Grotteske und zwar in architektonischer Umrahmung. Das Ganze trägt den Stempel des höchsten Reichtums. — Für die Stilgeschichte ist die Vergleichung der „Kraterographie“ von 1551 mit den älteren Kunstbüchern von großem Interesse. Unter den speziell für Goldschmiede bestimmten Büchern dieser Art hat das des Hans Brosamer uns oben (S. 192) schon beschäftigt. Daneben laufen zahlreiche Büchlein allgemeineren Charakters her, mit Vorlagen für die verschiedensten Handwerker. Endlich kommen dazu, seit der Mitte des Jahrhunderts, die eine Gruppe für sich ausmachenden Spitzenmusterbücher. Von den Modelbüchern allgemeineren Inhalts mögen die vier wichtigsten kurz genannt sein: das bei P. Quentel in Köln, das bei Egenolff in Frankfurt a. M., das bei H. Steyner in Augsburg und das bei Scharzenberger ebendasselbst gedruckte. Das früheste und zugleich wertvollste derselben ist das „neue künstlich boich“ des P. Quentel vom Jahre 1527.^{**)} Es hat vornehmlich durch seine schönen Muster naturalistischer Rankenornaments auf das ganze Bierwesen der Zeit in Deutschland und im Auslande bedeutenden Einfluß geübt. In den Zeichnungen der Holzschnitte erkennt man mit gutem Recht die Hand des Meisters Hans Woensam von Worms (S. 173).

^{*)} S. den Aufsatz in der Kunstchronik, XI, 473 ff. und die Publikation desselben Autors über W. Jamnigers Entwürfe zu Prachtgefäßen. Berlin, P. Vette. 1879. 4. Vergl. auch D. v. Schönherr, in den Mitt. d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, IX, 289 ff.

^{**)} A. Lichtwark, a. a. D. S. 120 ff. und Gesammelte Studien z. Kunstgesch. (Festschrift f. Springer), S. 143 ff.