

Bildertische

Die merkwürdige Gepflogenheit, Tischplatten mit Bilderfolgen zu bemalen¹⁾, ist auf deutschen Boden beschränkt. Sie beginnt mit zwei Falttischen gleichartigen Aufbaus, deren einer vor einer Reihe von Jahren in trümmerhaftem Zustande im Lüneburger Rathaus aufgefunden wurde²⁾, der andere seit langer Zeit durch seine ungewöhnliche Erhaltung wie eigenartigen Bildardarstellungen die Besucher des Cluny-Museums in Paris in Erstaunen setzt³⁾. Die Schmuckanlage beider, auch zeitlich benachbarter Tischplatten ist ähnlich. Beide Male bildet ein breiter, nach außen umlaufender Wappenfries den Rahmen der aufgeklappten Langfläche, deren innerer Kern in Lüneburg von 5 Bildmedaillons, in Paris von 4 Bildern in Paßform zwischen 8 Großwappen geschmückt wird. Diese Bilderfolge ist in beiden Fällen auf eine Längsseite orientiert. In Lüneburg zeigt sie von links: Abrahams Opfer, die Anbetung der ehernen Schlange, David und Goliath, Salomos Urteil und Simfons Kampf mit dem Löwen (Abb. 1), solche alttestamentliche Bilder, die im Spätmittelalter außer ihrer typologischen Bedeutung als Symbole vorbildlicher Eigenschaften wie Gehorsam, Klugheit, Weisheit, Mut erschienen. Die Rundbilder in vorwiegend roter und grüner Farbigkeit heben sich von grünlichem Tischgrunde ab. Einzelheiten wie Krone und Zepter Salomos oder entsprechende Wappenfarben sind durch Gold gehöht. Die Szenen des Cluny-Tisches sind weniger leicht zu deuten. Das erste Bild von links zeigt einen Esel in einem Prunkbett liegend, den sorgfältig gekleidete Menschen mitleidig umstehen (Abb. 2). Die Dame in der Mitte mit kronartigem Aufputz hält in ihrer Rechten Löffel und Eßnapf, mit der Linken eines der weit über die herzogemusterte Decke ragenden Vorderbeine des Huftieres. Der bärtige Mann daneben hebt beide Hände mit einer Gebärde des Bedauerns, der Beforgnis.

Das Ganze ist eine offensichtliche Verhöhnung der Dummheit: Swo man den esel kroenet da ist daz lant gehoenet, sagt Freidanks Bescheidenheit, jene im Mittelalter so überaus häufig zu Rate gezogene volkstümliche Sammlung von Spruchweisheiten. Eselsfieber ist nach Grimms Wörterbuch ein nach reichlicher Mahlzeit eintretender Schauer. Thematisch betrachtet ist hier eine der uralten Fabeln verlebendigt. Im zweiten, leicht gedrehten Paß, den ein Bogen, nicht wie in den drei übrigen Bildfeldern ein rechter Winkel krönt, sitzt ein König auf einer Thronbank, über ihm ein Adler, unterhalb seiner Fußbank eine Schlange, links seitlich ein Schiff, rechts ein Mann mit dem Falken auf der Faust (Abb. 3). Hier wird Vers 18 im 30. Kapitel der Sprüche veranschaulicht: „Drei sind mir zu wunderbarlich und das vierte weiß ich nicht: Des Adlers Weg im Himmel, der Schlange Weg auf einem Felsen, des Schiffes Weg mitten im Meere und eines Mannes Weg in der Jugend“. Den Hauptraum des dritten Bildes füllt die mächtige Gestalt eines an einen Baum gefesselten Löwen, dessen Kette eine Maus benagt

(Abb. 4). Die Rahmenfiguren sind ein Eremit, das vollbärtige Haupt nachdenklich auf einen Stock gestützt, und schräg dahinter im Bildgrunde ein junger, modisch gekleideter Mann, der ihn, auf die Tierzscene deutend, gleichsam fragend anblickt.

Stammler denkt hier zu Unrecht an den Einsiedler Barlaam und den Königssohn Josaphat und die Parabel vom Mann im Baum, dessen Wurzeln Mäuse benagen, unter denen ein Drache lauert, die uns durch Rückerts Gedicht: „Es ging ein Mann im Syrerland, führt' ein Kamel am Halfterband . . .“ von der Schulbank her bekannt ist⁴). Da aber die wichtigste Figur für diese Fabel, der Mann im Baum, fehlt, und überdies nicht der Baum, sondern die Kette benagt wird, die den Löwen fesselt, kann auch nicht von einer kursorischen Fassung dieses Themas die Rede sein. Es ist einfach die Fabel vom Löwen und der Maus. Die schwache Maus dankt es dem starken Löwen, daß er sie verschont, indem sie ihn von seiner Fessel befreit. Es war weise von dem Starken, nachsichtig gegen den Schwachen zu sein, den Geringen nicht verachtet zu haben, so lehrt es die Fabel von einem Löwen und einer Mause, vom widerdienste, in der Fabelsammlung „Der Edelstein“ des Schweizer Ulrich Boner, die alles Fabel- und Sprichwortgut aus dem zeitlos lebendigen antiken Quell des sogenannten Äsop und anderer in die Vorstellungswelt des deutschen 14. Jahrhunderts umprägte. Gleich Freidanks „Bescheidenheit“ war diese Sammlung im Spätmittelalter ungewöhnlich beliebt und ihr Inhalt allenthalben als bekannt vorauszusetzen. Und es ist in diesem Zusammenhang zum mindesten erwähnenswert, daß im Freidank auf das Kapitel von Königen und Fürsten jenes von Weisen und Toren folgt; aber auch für unser zweites Bild mit dem in nachdenklicher, fast ratloser Haltung sitzenden gekrönten Mann in der Mitte scheint erst durch den weiteren Inhalt des dafür zitierten Kapitels 30 der Sprüche die volle Erklärung zu kommen, die zugleich den übrigen Bildern des Tisches dient. Vers 21, 22: Ein Land wird durch Dreierlei unruhig und das Vierte mag es nicht ertragen, ein Knecht wenn er König wird, ein Narr wenn er zu satt ist . . . und Vers 24: Vier sind klein auf Erden und klüger denn die Weisen: die Ameisen ein schwach Volk, dennoch schaffen sie im Sommer ihre Speise, Kaninchen ein schwach Volk, dennoch legt's sein Haus in den Felsen . . .“.

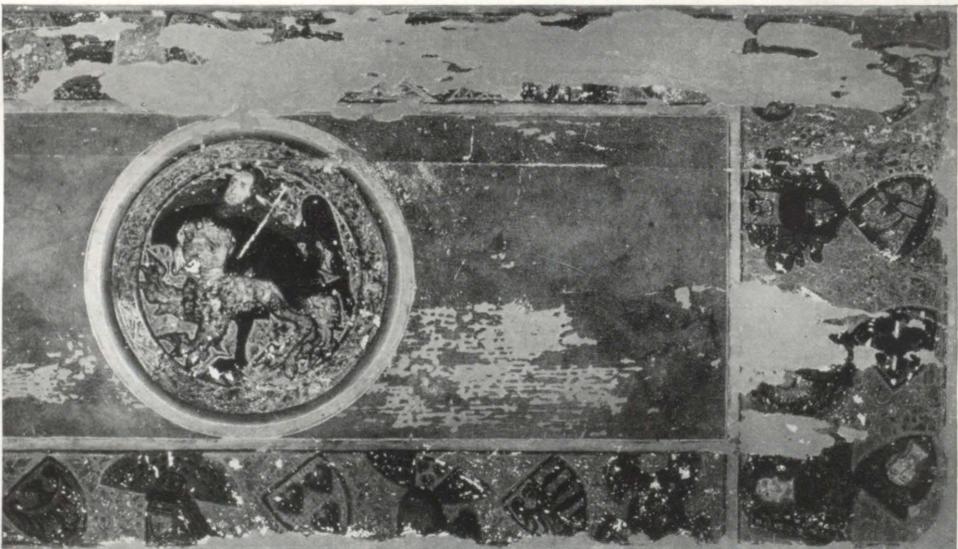


Abb. 1. Rechter Abschnitt der Tischplatte im Lüneburger Rathaus. Lüneburg um 1360—70

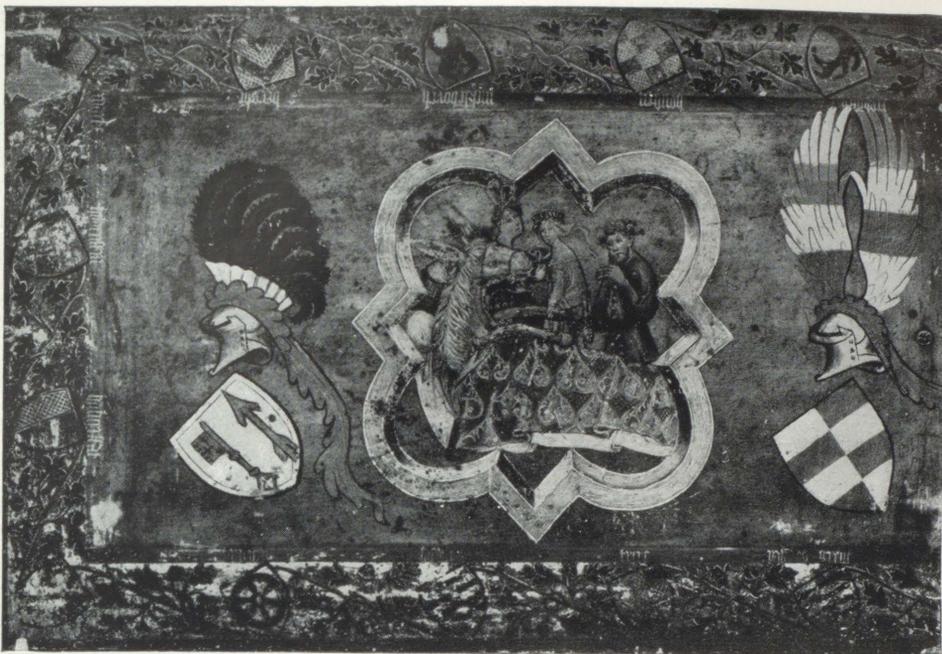


Abb. 2—5. Bemalte Tischplatte. Niederfächfisch um 1410. Linker Abschnitt mit Eselflege
Paris, Cluny-Museum

Im vierten Bilde greift ein Mann auf dem Thron zum Schwert, das ihm ein Vollbärtiger hinhält; links zwei Frauen mit Wickelkindern: König Salomo, dessen weiser Schiedspruch die echte Mutter erkennt (Abb. 5).

Zwei Gegensatzpaare, außen Dummheit und Klugheit, innen Schwäche oder Grenzen des Mächtigen und Macht des Schwachen bilden somit das Gesamtprogramm, das vor Mißbrauch des Amtes warnt und die Gefahr des faulen, törichten, überheblichen Regenten für sein Land dartut. Beide Tische wenden sich mit ihren Bildmahnungen an eine Seite, waren also mehreren auf einer Längsseite sitzenden Menschen vor Augen. Die Herkunft eines dieser Tische aus einem Rathaus ist bezeugt. Nun sind wir über die Ausstattung der Rathausäle trotz aller Ungunst der Erhaltung genug unterrichtet, um auf einen ursprünglich reichen, dem Ort und der Handlung gemäßen Schmuck an Fresken, Gemälden, Wirkteppichen und Bildwerken zu schließen. Es sei nur an die Rundbilder des früheren 14. Jahrhunderts mit Männerköpfen und Sprüchen aus Freidanks Bescheidenheit im alten Erfurter Rathaus erinnert, an die seit alters im Regensburger Rathausaal aufgehängten Bildteppiche des späten 14. Jahrhunderts mit dem Kampf der Tugenden und Laster und des um 1400 entstandenen Gerichts der Frau Minne. Schon das wenige Erhaltene deutet zusammen mit urkundlichen Überlieferungen die soziale Gewichtsverlagerung an, die damals erfolgte. Die kulturelle Nachfolge des Ritterstandes traten die mächtig auftretenden Städte an, wenn auch um 1400 eine höfische Geschmackswelle überstaatlichen Charakters Europa überspülte. Doppelt seltsam mutet es in solchem Zeitenwandel versinkenden Rittertum an, daß eine Stadt – Regensburg – in dem erwähnten Minnegerichtsteppich unter dem Vorsitz der thronenden Minne den Ritter als Vertreter einer idealen Lebenshaltung und den Pfennig als Vertreter des mit dem Gelde zu erkaufenden materiellen Genusses als Gegenspieler gegenüberstellen läßt,



Abb. 3. Linker Mittelabschnitt mit thronendem König

wobei der Krämer schlecht abschneidet; und wenn in der Rahmengruppe ein modischer Jüngling als Bittsteller bei dem erfahrenen Einsiedler, dem alten getreuen Eckhardt, sichtbar wird, dann fühlen wir uns unwillkürlich an die gleichen Gestalten des Jünglings und Einsiedlers im Löwenbilde des Cluny-Tisches erinnert. Und doch scheint mir ein fühlbarer Unterschied zwischen den Tischbildern und jenen anderen Arbeiten zu bestehen, die weiterhin zur Ausstattung der Rats- und Gerichtsstuben während des 15. Jahrhunderts zu breiter Fülle anwachsen. Ich denke an Bilder wie das 1468 vom Löwener Rat bei Dirk Bouts in Auftrag gegebene Jüngste Gericht und vier Gerechtigkeitsdarstellungen, an die Derik Baegert'sche Gerichtstafel von 1494 für das Weseler Rathaus⁵⁾ oder das allegorisch verbrämte Schnitzwerk des Ungerechten Richters auf dem Fabeltier zwischen reichem und armem Mann, das als Türaufsatz für die Rats- und Gerichtsstube des Nürnberger Rathauses um 1520 entstand und sich jetzt im Germanischen Nationalmuseum befindet. Diese Bilder wendeten sich an alle im Raum Befindlichen und waren Allen sichtbar. Die Tischbilder jedoch – und damit folgen sie den Illustrationen germanischer Rechtsbücher früherer Zeiten – nur an die Richter, die Regenten, die sie vor sich hatten. Sobald sie überlegend den Kopf senkten, mußten sie diese Mahnmaile gewahren, weshalb auch die Bilderauswahl besonders Klugheit und Weisheit und ihren Widerpart eindringlich vor Augen führt.

Die Formensprache des Lüneburger Tisches weist mit ihren energielosen, weichen Umrissen und modischen Einzelheiten auf die Zeit um 1360 hin; das Festhalten an herkömmlichen Kompositionsschemen wie die Topfhelme der Wappenkleinode am Rande lassen Überlieferungstreue erkennen. Schilde neben ihren Helmkleinoden als Rahmenschmuck finden wir schon auf dem Kästchen von Attinghusen im Züricher Landesmuseum, einer Minnegabe kleinburgundischer Ministerialen um 1250⁶⁾. Dieser westschweizer Arbeit, bei der die nach innen gerichteten Wappenschilde für die Schenker dieses Kästchens stehen, folgt in zeitlich



Abb. 4. Rechter Mittelabschnitt mit der Fabel von Maus und Löwe

größeren Abstände, aber in unmittelbarer Nachbarschaft des Lüneburger Tisches der berühmte Trifantenteppich im Kloster Wienhausen aus dem frühen 14. Jahrhundert⁷). Vier waagerechte Reihen von Wappenschilden rahmen und trennen die drei dazwischen befindlichen Friese mit Szenen aus dem Heldenroman. Die Vermutung von Marie Schuette, daß dieser Teppich aus dem Jagdschloß der Braunschweiger Herzöge in Wienhausen dem dortigen Kloster überlassen wurde, wird auch dadurch bestätigt, daß die Wappenreihe gleich am Anfang unmittelbar hinter dem Adler des Kaisers das Wappen des Fürstentums Braunschweig bringt, während andere Länder ähnlicher Bedeutung erst in den unteren Wappenreihen erscheinen dürfen. Unter den Wappen des Lüneburger Tisches kommen Frankreich, Böhmen (übrigens in gleicher Nachbarschaft wie bei dem Trifantenteppich), England, Braunschweig, Lüneburg, Anhalt, Mark, Hoya, Oldenburg, Wernigerode vor. Dagegen führt die temperamentvolle, in fahrig-sorglosem Strich ausgeführte Malerei der Bildpässe am Cluny-Tisch unmittelbar in die Strömung, die um 1410 von Burgund und dem Rhein aus die mittel- und niederdeutschen Landschaften erreichte und als deren Exponent meist Konrad von Soest genannt wird. Auch leben die modischen Einzelheiten wie der Krufeler einer Mutter im Urteil Salomos, die Federzier am Kopfputz von Damen und Herren, Glockenärmel und Dupfing direkt aus der höfisch geprägten Lebensluft jener Zeit⁸). Nun ist außer dem zeitlichen, dem Qualitäts- und Artunterschied beider Falttische noch die Verschiedenheit ihrer Wappen auffallend. Der Lüneburger Tisch hat nur Randwappen neben ihren Helmkleinoden, der Clunytisch zwei deutlich verschiedene Arten von Wappen. Seine 44, zum Teil verwischten kleinen Wappen im stilisierten Laub des Rahmens lassen keine lokale Bindung zu. Denn neben niederdeutschen kommen oberdeutsche Länderwappen vor, ausländische im bunten Wechsel dazwischen wie Schottland, Sizilien, Griechenland, ja gar Phantasiwappen vom Mohrenland, Marokko oder dem Sultan. Es war also hier beabsichtigt, die gesamte bekannte Welt im Rahmen zu vertreten. Anders aber



Abb. 5. Rechter Abschnitt mit Salomos Urteil

verhält es sich mit den acht Großwappen unter Helm und Kleinod seitlich der vier Mittelbilder. Sie sind so auffällig innerhalb dieses allgemeinen Rahmens hervorgehoben, daß sie den Besteller verraten müßten. Leider haben sie sich bis auf die beiden rechts, der Häufer Wernigerode und Anhalt, jeder Deutung entzogen. Immerhin berechtigen diese uns dazu, eine Stadt oder Regenten vielleicht im Harzgebiet als Besteller jenes Tisches zu vermuten, die um 1410 mit Anhalt und Wernigerode solche besondere Beziehungen hatten⁹⁾.

Mit diesem Frühbeitrag scheidet Niederdeutschland aus dem Bereich der Bildtische aus. Es entsteht eine fast hundertjährige Lücke, die nur bedingt durch einen dreiteiligen Klapptisch in Stift Stams in Tirol ausgefüllt wird¹⁰⁾. Bedingt, weil dieser Tisch für die wissenschaftlichen Zwecke eines klösterlichen Astronomen im Jahre 1428 entstand und in Zeichnungen auf Pergament mit beweglich drehbaren Ringen und Scheiben je ein Kreischema mit den Konstellationen zweier Planeten trägt.

Die erste eigentliche Tischbildplatte nach den niederdeutschen Falttischen entstand am Ende des 15. Jahrhunderts im Schwäbischen¹¹⁾ (Abb. 6). Durch ihre quadratische Form und die Ausrichtung ihres Bildbestandes nach allen vier Außenseiten geht sie einer Gruppe von sechs, sämtlich süddeutschen Tischbildplatten voran. Die Überlieferung läßt sie aus einem Ulmer Nonnenkloster stammen. Der Umstand, daß zwei Drittel der Bildfläche geistlichen Charakters sind und die Themen der Passion in zehn an- und übereinander gereihten Szenen, Christus als Gärtner und die Marter der zehntausend Jungfrauen drei Ansichtsseiten bestimmen, würde dem Rechnung tragen, doch ist der am Kreuze knieende Stifter ein Geistlicher, dessen schwarz-weiß geteilten Schild links eine Brezel (?), rechts ein S bereichert. Die vierte Schauffseite bildet mit ihren vor schwarzem Grund lebhaft bunten Phantasieblüten und Pflanzen wie Erdbeere, Maiglöckchen, mit Löwen, Störchen, Fasanen und anderen Vögeln, Wespen und Fliegen auf der linken Seite und miparti gekleideten, wie aus einem Fechtbuch

spazierten Landsknechten bei Fechtübungen verschiedenster Art einen durchaus weltlichen Anblick (Abb. 7). Doch entpuppt sich die Mittelgruppe als Delila mit dem geharnischten Simson im Schoß. Auch hier hat sich noch ein geistlicher Vorwurf für die weltlichen Absichten des Künstlers gefunden. Zarge und Rand sind rötlich marmoriert, doch machte es dem Maler nichts aus, zugunsten des auf dem Rande spazierenden Storches diesen künstlichen Marmor mit Gras zu überwuchern. Die Freude am weltlichen Vorwurf verrät sich auch in der Darstellung einer Hetzjagd, die den kargen Restraum zwischen Passion und Rahmen ausfüllt (Abb. 8). Und wie verrät sie sich! Jäger und Meute rasen mit letzter Kraft an den Hirsch heran, und tief auf dem Pferdehals liegend holt der Reiter zum tödlichen Stoße aus. Selbst das Schiff der heil. Ursula bot Abwechslung und die Meute der bösen Schützen eine weitere Möglichkeit zu der anscheinend sehr beliebten Darstellung männlichen Sportes. Die Farb-

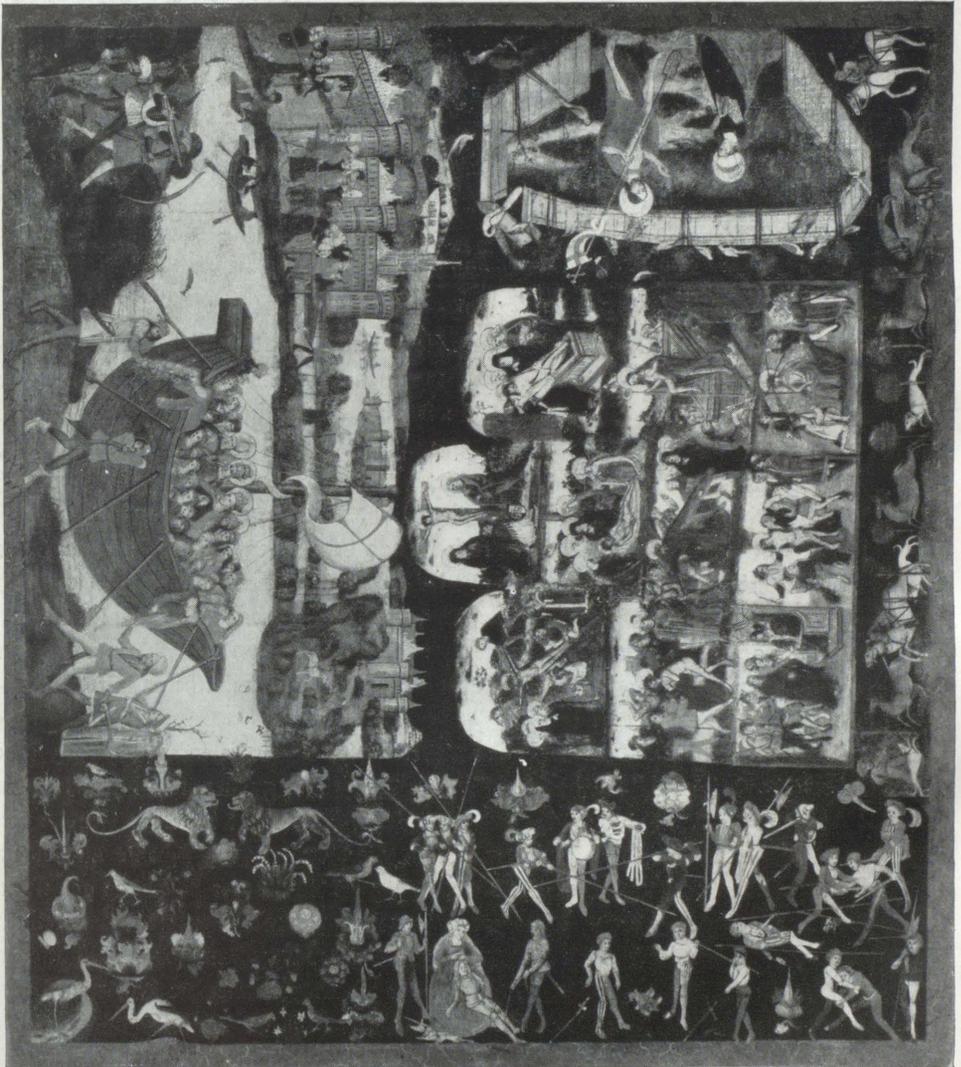


Abb. 6. Schwäbische Tischplatte vom Ende des 15. Jahrhunderts
Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie

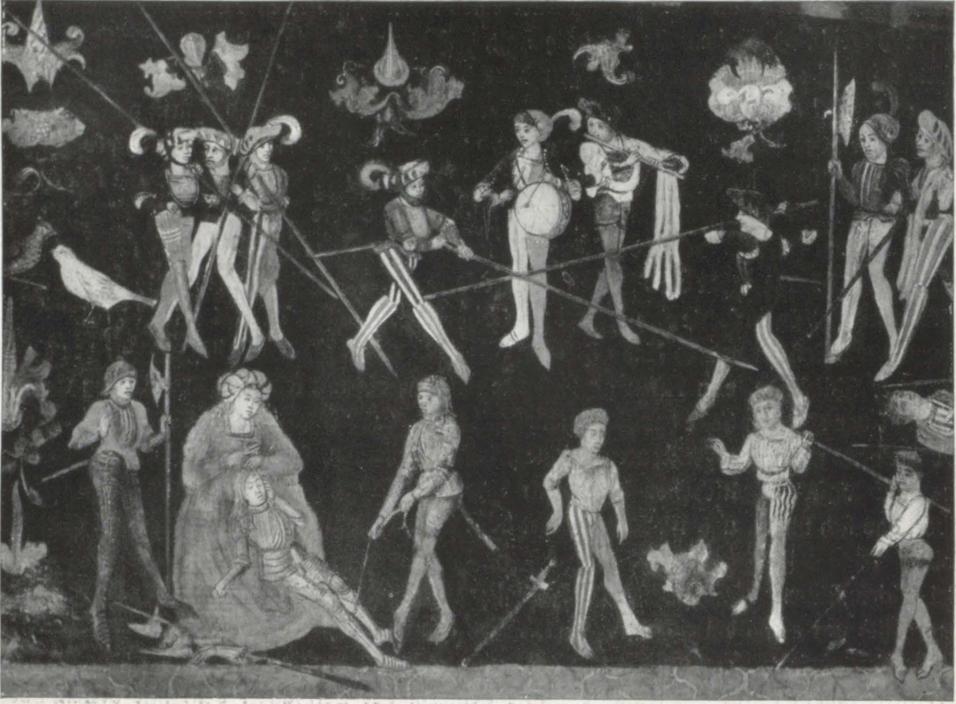


Abb. 7. Einzelheit von Abb. 6 mit Simson und Delila zwischen Fechtergruppen

keit ist lebhaft: Grün, Rot, Hellblau, im Urfulabild vor einem fast weißen Wassergrund; Rot-Weiß, Grün-Weiß, Schwarz-Weiß die gestreiften Hosenbeine der Fechter. An der Ulmer Herkunft des Tisches ist auch nach dem Stile kein Zweifel. Noch auf dem Schaffnerschen Frühporträt des Grafen von Oettingen von 1508 ist der schwärzliche Grund durch hellen Streudekor spitziger Figürchen bei der Jagd belebt¹²⁾. Vielleicht hat gar der Lehrjunge Martin Schaffner in der Werkstatt Jörg Stockners an solchen Tischen mitgepinfelt. Jedenfalls ist Schwaben an ihrer Hervorbringung nicht unbeteiligt. Auch die nächste Tischplatte danken wir einen gebürtigen Schwaben.

In der ersten Hälfte des Jahres 1515 bemalte Hans Holbein der Jüngere im Auftrage des im Juni zum Feldzug aufgebrochenen und bereits im September in der Schlacht bei Marignano



Abb. 8. Einzelheit von Abb. 6 mit Hirschjagd

gefallenen Bafeler Pannerherrn Hans Baer einen schieferplattierten Tisch mit breitem Holzrande¹³) (Abb. 9). Er bemalte ihn dergestalt, daß der zweifseitig orientierte Streudekor der Mitte sich hell auf dunklem Schiefergrund, und der vierseitig orientierte des breiten Holzrandes dunkel auf hellem Grund abhob. Waren die vier in Größe und Umriss verschiedenen Bildgruppen des Ulmer Tisches noch vage und unsymmetrisch ineinander verfilzt, so sind die des Holbeintisches klar geschieden. Das Schema ihrer Aufteilung wird für alle folgenden verwendet. Auch der Bildinhalt der Außenflächen, ritterliche Kurzweil und Tätigkeit im Freien bleiben bevorzugt. Auf den Längsflächen der langrechteckigen Platte ein Turnier in der Abart des Gesteches über die Planke und eine Jagd, auf den Schmalseiten Fang von Fischen, Mädchen und Vögeln sowie eine Reiherbeize (Abb. 10–13). In der Tischmitte steht das Allianzwappen des Bestellerpaares Hans Baer und Barbara Brummer. Anschließend auf der einen Seite der schlafende, von Affen geplünderte Krämer, die mit feinen Waren Unfug treiben und auf der anderen Seite der „Niemand“ mit einem Schloß vor dem Munde zwischen dem Durcheinander sinnlos zerstreuten Gerätes, beides Themen, die Gelegenheit zur Streuung mannigfaltigster Gerätschaften boten und eine Bildgattung heraufbeschworen, das Quodlibet, das sich im 18. und 19. Jahrhundert auch in Laienkreisen größter Beliebtheit erfreuen sollte.

Bei solchen Bildvorwürfen trafen sich Hersteller und Besteller auf halbem Wege. Der Maler, begreiflich vor allem bei einem so jugendlichen wie dem 18jährigen Holbein, der seine technische Fertigkeit täuschender Naturwiedergabe beweisen wollte, wie sie seit den antiken Wettstreitfabeln durch die Kunstgeschichte geistern, der Beschauer, dem mit diesen hors d'oeuvres ein rechter Augenschmaus zuteil wurde. Doch betrachten wir die Darstellungen näher. Wenn in einem Haushalt etwas zerbrochen ist, wer hat's getan: niemand; wenn etwas fehlt, wer hat es verlegt oder gestohlen: niemand; wenn etwas verwarlost, auf wen fällt die Schuld: auf niemand. Dieser „Niemand“, der Unglückswurm, auf den alles Böse abgehoben wurde, wurde in damaliger Zeit mit Vorliebe personifiziert, so wie wir es hier auf dem Holbeintische sehen. Er sitzt da mit einem Schloß vor dem Mund, das ihm verbietet, falsche Anwürfe zu widerlegen. Fahren wir in der Beschreibung Joachim von Sandrarts vom Jahre 1675 fort: „vorstellet den also genannten Sanct Niemand, gefangen, ganz traurig, sein Mund ist mit einem grossen Schloss versperrt sitzend auf einem zerbrochenen alten Zuber, um ihn herum liegen zerissene alte Bücher, irdene und metalline Geschirre, gläserne Pfannen, Schüsseln und sonst allerey hausrath, aber alles zerbrochen und verderbt. Ein offener brief hierbey, worauf Holbeins Name geschrieben, ist dermassen natürlich vorgestellt, dass ihrer Viele sich daran vergreifen, in dem sie ihn für natürlich gehalten und in die Hand nehmen wollen“¹⁴).

Das Schriftband zu seinen Häupten klagt seine Not:

Ich Niemann
 All Ding m(us) ich verbrochen han
 Das t(rur)en ich
 Das ich (nit kann) verantworten mich.

Die Figur dieses Niemand hat eine merkwürdige Vorgeschichte. Bereits am Ende des 13. Jahrhunderts erschien von einem Verfasser Namens Radulfus in Anjou die sonderbare Geschichte eines Heiligen Niemand. Auf deutschem Boden sind uns sowohl lateinische wie deutsche spätmittelalterliche Fassungen in Predigtform überliefert, die auf parodistische Weise an Hand verschiedenartigster Bibelfellen mit dem Vorkommen des Wörtchens nemo oder

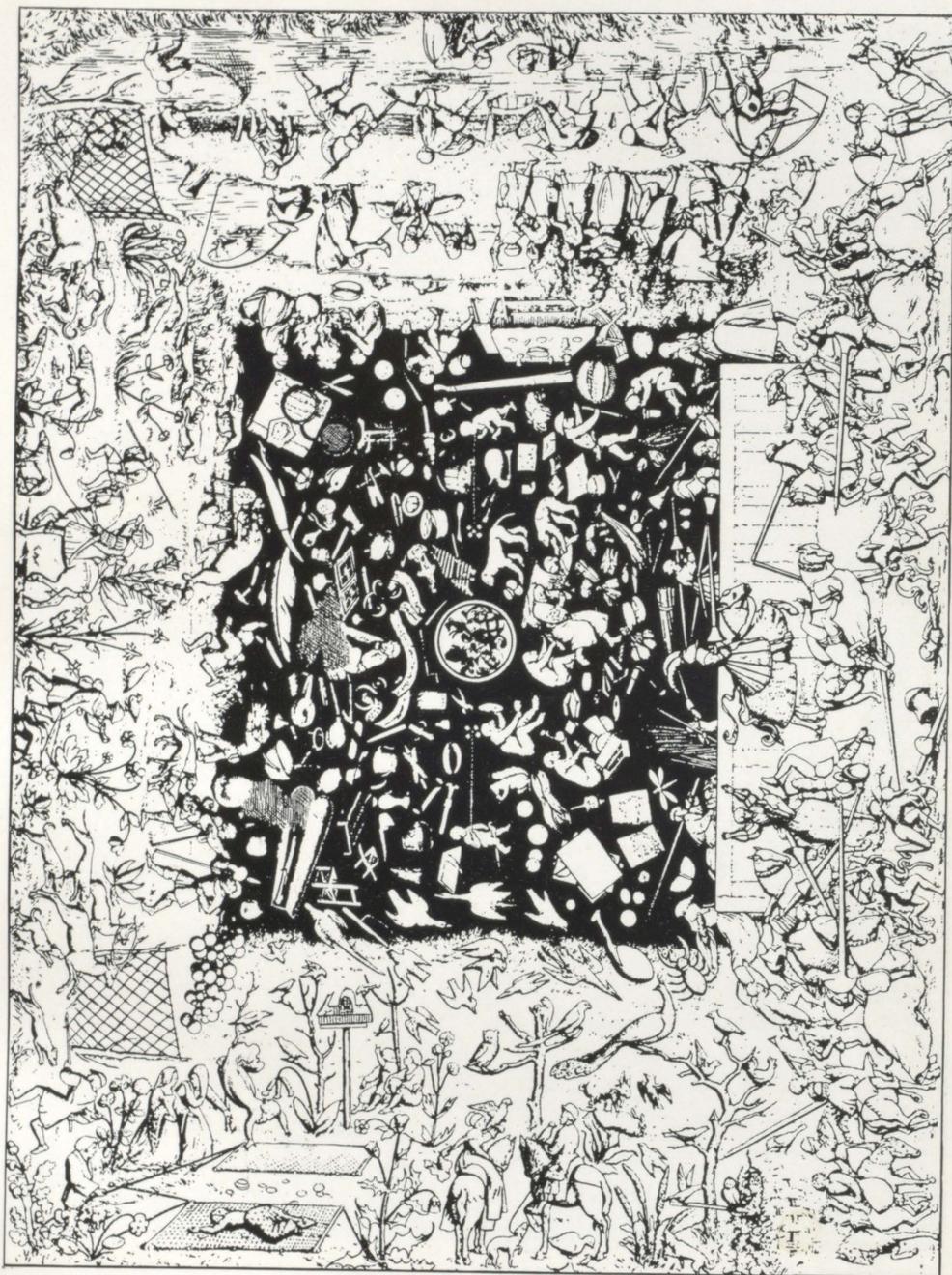


Abb. 9. Tischplatte, 1515 von Hans Holbein d. J. bemalt. Zürich, Landesmuseum. Rekonstruktion



Abb. 10. Einzelheit des Holbeintisches mit Bestellerwappen und Plünderung eines Krämers durch Affen

niemand die unmöglichen, einander widerstrebenden Eigenschaften dieses eigenartigen erfindenen Heiligen dartun sollen. Die Humanisten des 16. Jahrhunderts, voran Ulrich von Hutten in dem 1512 entstandenen und 1516 überarbeiteten Gedichte „Nemo“ lassen den Niemand vorwiegend aus dem Material volkstümlicher Redensarten und bekannter Zitate weltlichen Gehaltes als redende Person auftreten. Hutten, an die List des Odysseus anknüpfend, der sich Polyphem gegenüber als Niemand bezeichnete, verspottet seine Umgebung als den Niemand, der nichts könne und nichts sei. Damit traf er den Standeshochmut seiner Zeit, der für ein über Rittertum und Wissenschaft zu menschlicher, sozialer und nationaler Einsicht herauswachsendes Menschentum kein Verständnis aufzubringen vermochte. Und darum geißelte er die allgemeinen Schäden: „Niemand bringt sich durch reine Sitten in der Welt empor; niemand ist fromm und Hofmann zugleich; niemand wagt es, das Lasterleben der Heiligen zu tadeln; und niemand vermag alle Deutschen zu einigen“; in dieser Zeit wandelt sich der Niemand zum Sündenbock für andere. So erscheint er auf einer Wandmalerei in der Burg Reifenstein in Südtirol in zerchliffenem Gewand und vor allem in der literarischen Produktion, und immer als der schuldig Unschuldige, der für die Verfehen der andern verantwortlich gemacht wird. Holzschnitte, Stiche, Einblattdrucke dieser Zeit, die in Straßburg (1510), Memmingen, Augsburg, Erfurt (1585) erschienen, tragen dazu bei, solche allegorische Figur in weitestem Umfange bekanntzumachen. Auch Lieder sang man auf diesen unglücklichen Burschen. Um 1600 wird er auch bühenmäßig bearbeitet, Shakespeare kennt ihn, als „allamodischer Niemandt“ taucht er im 17. Jahrhundert bei Paulus Fürst in Nürnberg auf, Kinderspiele nahmen sich seiner an, und noch auf einem Druck vom Jahre 1794 in Frankfurt a. M. wird er in zeitgemäßer Bearbeitung für den französischen Krieg verantwortlich gemacht¹⁵).

Die Hauptdarstellung der Kehrseite des Holbeintisches, die Plünderung eines Krämers durch Affen, die mit feinen Waren und Gerätschaften Unfug treiben, hat gleichfalls interessante Vorfahren (Abb. 10). Sie begegnet schon auf einem burgundischen Schmelzbecher der Mitte des 15. Jahrhunderts¹⁶). Sie war am burgundischen Hofe so beliebt, daß sie 1468 bei den Hochzeitsfeierlichkeiten Karls des Kühnen in Brügge Thema für ein Entremet bot, solche lebenden Bilder, wie sie zur Unterbrechung der ausgedehnten Festtafel in den mehrtägigen Prunkfeiern stattfanden: Sechs Affen und eine Äffin sprangen auf eine Galerie, plünderten einen schlafenden Krämer und verteilten Geschenke an die Gäste, ein Affe nahm sich eine Handtrommel und Flöte, spielte eine Moriske, zu der die anderen tanzten. In kaum einer Zeit ist das possierliche Treiben der mehr oder weniger geschickt menschliche Schwächen und Eitelkeiten kopierenden Affen mehr Gegenstand kritischer Auslassungen gewesen als in der Zeit des scheidenden Mittelalters: Der Affe der sich spiegelt, der Affe als Sinnbild menschlicher Leidenschaften, ja selbst der Affe im Turnier als Perksflage von Ritterspielen. Vielleicht hat der Anblick der ausgelassenen Affen auf dem Holbeintisch zu Zürich im Jahre 1523 einen Bürger der Stadt, Herrn Frey, zu jenem Auftrag an Albrecht Dürer veranlaßt, einen Reigentanz von Affen „ungeschickt aufzureißen“.

Das Schicksal, das den jugendlichen Besitzer hintaffte, ehe er sich seines Tisches erfreuen konnte, hat sich auch an dem Tisch ausgewirkt. 1633 war er der Bibliothek in Zürich von einem Bürger aus dem Aargau geschenkt worden; 1759 bereits galt er als verdorben; 1871 wurde er ganz verwahtloft auf dem Dachboden der Züricher Bibliothek wieder entdeckt. Nur Teile der Mitte und die Ecken, die den Folianten der Benutzer am wenigsten ausgesetzt waren, sind von den alles zerstörenden metallenen Buchbeschlügen weniger mitgenommen worden. Die Holbeinliteratur begnügte sich bisher immer damit, die Rekon-



Abb. 11. Einzelheit vom Holbeintisch mit Mädchenfang



Abb. 12. Einzelheit vom Holbeinfisch mit Turnier und Fischfang

struktionszeichnung (Abb. 9) zu wiederholen, die jedoch in Einzelheiten ungenau und unzulänglich ist. Da uns durch die Freundlichkeit der Besitzerin, des Züricher Landesmuseums, einige ausgezeichnete Ausschnitte der besser erhaltenen Teile zur Verfügung stehen, die allein den stürmisch sicheren Schwung der jugendlichen Handschrift des Künstlers, wie auch seine überlegene gestalterische Kraft erkennen lassen und uns gleichzeitig das Leben von damals von mancher Seite aus nahebringen, sei zum Schlusse noch auf diese Einzelheiten beschreibend eingegangen.

Das besterhaltene Teilstück ist jenes mit dem Besitzerwappen zwischen Gerät, einerseits den zerbrochenen Musikinstrumenten und Gegenständen häuslicher Einrichtung der Niemandshälfte und andererseits dem auf seinem Tragkorb schlafenden Krämer, umgeben von plündernden Affen und weithin verstreuten Gegenständen wie Geldtaschen, Büchern, Kästen, Tintenzeug, Ketten, Kämmen und Schlössern (Abb. 10). Am Unterrande sieht man ein paar turnierende Ritter hinter geschlossenen Visieren die Lanzen brechen. In solch eindringlicher Schilderung von allerlei Hausrat lebt neben allen vorerwähnten allegorischen Verbrämungen ein kindlicher Hang im Schaubarmachen des Besitzes, der von Hans Folzens, des Nürnbergers, „Von allem Hausrot“ bis zu den wortfrohen Listen Fischarts die Dichtung jener Epoche durchzieht. Mädchenfang (Abb. 11): Hinter blühender Staupe meistert ein Mann mit scharf profiliertem und tonsuriertem Kopf mittels zweier Stricke zwei Vierecknetze, deren vorderes ein junges Mädchen soeben gefangen, das rückwärtige eines durch den Umschwung in die Luft gewirbelt hat, sodaß es gleich einer sich öffnenden Blüte kopfüber fällt. So pflegte man im hohen Mittelalter die Gauklerinnen bei ihren Sprüngen und Kopfständen darzustellen. Der Boden unterhalb der Mädchen ist mit Goldstücken bestreut, dem Ziel ihrer Wünsche, die sie unbeschadet ihrer hoffnungslosen Lage zu haben trachten. Vor dem Mann steht ein bis zum Rande mit Geldstücken gefüllter Beutel. Zwei Zuschauerpaare sieht man: zur Linken eine Alte, die mit dem Hinweis auf die lockenden Geldstücke auf eine Junge einredet; gegenüber zwei sitzende Männer, deren einer, auf einen Vogelkäfig deutend, vor den Gefahren der Fallenteller zu warnen scheint. Wenn auch üppiges Leben und die Lockung des Geldes für das Basel damaliger Zeitläufte besonders gelten mochten, so ist doch dieses Thema in den Darstellungen ungleicher Liebender damals ungewöhnlich häufig zu finden (Cranach d. Ä., Hans Baldung Grien usw.).

Der folgende Ausschnitt ist der diagonal gegenüberstehenden Tischecke entnommen, und hier in dem unmittelbaren Nebeneinander zweier so verschiedenartiger Darstellungen wie Turnier und Fischfang bewährt sich die Gestaltungskraft des jugendlichen Meisters (Abb. 12). Aus dem wilden Getümmel galoppierender Geharnischter, brechender Lanzen, stürzender Männer ist einer siegreich herausgeprescht, um hart am Rande seinen Gaul zu zügeln. Das Tier stemmt sich so kräftig, daß man das Spiel der Muskeln und Sehnen durch die hüllende Decke zu spüren meint. Der Reiter leicht zurückgestreckt, Flügelschmuck am Helm, dessen hochgeschlagenes Visier ein energisches Profil freigibt, das Ganze von denkmalhafter Wirkung, ein wahrhaftes Bildnis eines letzten Ritters. Schräg über ihm reitet einer in die Bahn, noch barhäuptig; mit Schild und geschulterter Lanze blickt er veronnen zu Trommler und Pfeifer zurück, dieweil unter ihm sich ein Grieswärtel mit dem Knüppel Bahn bricht. Welch erstaunliches Leben in dieser dreiteiligen Menschenpyramide, die die drei Zustände vor, in und nach der Handlung wiedergibt. Um die Ecke beginnt das Idyll eines Fischfangs. Im seichten Wasser wadet ein Bauer, er hat soeben das Netz hochgenommen und greift mit der Linken nach den Fischen, um sie in ein hölzernes Läger zu verwahren, das zu seiner Linken an derbem Stricke hängt. Diese Fäßchenform, auch für flüssigen Proviant in früherer Zeit



Abb. 13. Einzelheit vom Holbeintisch mit Jagdszenen und dem einen Bienenstand plündernden Bären

benutzt, hat sich bis in unsere Tage in den Feldflachen für bäuerliche Schnitter auf dem Lande in einzelnen Gegenden gehalten. Über dem Fischer läuft ein Kind nach rechts hin. Der nächste Bildauschnitt führt in das jagdliche Treiben der anschließenden Längsseite (Abb. 13). Im unteren Bildrande ein Reiter, der in das Hifthorn stößt, mit angeheiltem Jagdhund, darüber ein Jäger mit Kurzschwert und geschulterter Lanze, oben jagen die Hunde das Wild, ein Bär plündert einen Bienenstand, dem ein weiterer Jäger mit geschulterter Lanze zueilt. Stauden sprießen dazwischen und Vögel beleben den restlichen Raum. Zwischen Bär und Jäger gewahrt man einige zerbrochene Gegenstände wie Löffel und Hammer aus dem Umkreise des Heiligen Niemand.

Sowohl in der quodlibetartigen Streuung von Gerät wie in ihren Übergangsformen schließt sich zeitlich eine Tischplatte aus Bayern an¹⁷⁾ (Abb. 14). Auf dunkelgrünem Grund ist ihr



Abb. 14. Bayerische Tischplatte. 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts
München, Bayerisches Nationalmuseum



Abb. 15. Bemalte Tischplatte. Straßburg 1530. Werkstattkreis Hans Baldung Griens
Berlin, Schloßmuseum

meist hellgrüner Dekor derart vierseitig ausgerichtet, daß belaubte Zweige parallel dem Rande einen inneren Kern abgrenzen. Über die gesamte Bildfläche sind in vier Schaudreiecken Früchte, Zweige, Tiere locker geordnet. Dagegen sind die vielerlei Gerätschaften wie Messer, Konfektgabel, Ringe, Münzen, Schere, Schreibzeug und ein Zettel „dem edeln und vesten n maÿtrainer meinen lieben Hern“ wie absichtslos verloren unregelmäßig über- und unterhalb der Ranken sichtbar. Das Kunterbunt der Darstellungen zeigt in den vier Ecken Greif, Elefant, Löwe, Giraffe; in den vier Ansichtseiten an der Seite mit dem Zettel Lux, Hirsch, Pfau, Drossel, Libelle, Kneifer, Münzen, Zettel, Hasel- und Kirschzweig, Erdbeere, Wacholder; rechts anschließend Kamel, Dachs, Papagei, Reh, Raupe, Salzburger Münzen (?), Messer, Schere, Pflaumen- und Apfelzweige. Im nächsten Feld Dromedar, Eisvogel, Strauß,



Abb. 16. Ausschnitt aus Abb. 15 mit Badefzenen und Affenplünderung

Pelikan, Uhu, Nagel, Zahnstocher, Fruchtgabel, Schnürfenkel, Korallenkette, Kirfchen, Rosenzweig und endlich Fuchs, Affe mit Spiegel, pfauenartigen Vogel, Wachtel, Federkiel, Nadel, Federmesser, Maiglöckchen, Birnen. Die Tiere heben sich braun bzw. grau, die Früchte farbig vom grünlichen Grunde ab. Bemerkenswert ist die Naivität der Darstellung ohne Rücksicht auf Größenverhältnisse, sodaß eine Brombeere in gleicher Größe wie ein Hirsch erscheinen kann. Wenn die Tiere hie und da noch gotisch anmuten, so mag das daran liegen, daß vor allem die erotischen dem Maler nur aus Vorlagewerken bekannt waren. Wenngleich der Tisch für das Schloß des bayerischen Geschlechtes Marltein entstand, dessen einer Namens-träger Wolf um 1540 freiherrlich wurde, wird die Entstehung doch nicht später als um 1530 denkbar sein. In der Gesamtwirkung ist etwas von dem Charakter der Mille fleurs-Teppiche, die innerhalb des 15. Jahrhunderts vom Orient aus die flandrischen und französischen Gobelinwerkstätten beeinflussten, hier auf eigenwüchsige Weise zu einem lebensvollen Kompendium der Welt zusammengefaßt, wie sie sich von einem abgelegenen bayerischen Schlosse aus der Freude an dem Wachstum ergeben mochte.

Die Entstehung der vier nächsten, sämtlich datierten Bildertische erfolgte innerhalb von fünf Jahren: 1530, 1531, 1533, 1534. Die Tischplatte von 1530 ist alter Berliner Kunstkammerbesitz¹⁸⁾ (Abb. 15). Die klare Scheidung zwischen Rand und Mitte wie die ähnlichen Bildinhalte verweisen auf den Holbeintisch. Die abgekehrten Innendarstellungen bringen einerseits eine lustige Badegesellschaft am Ufer eines Sees, der sich von einem burgbekrönten, mauerbewehrten Städtchen bildeinwärts ein Nachen mit gleichfalls fröhlichen Paaren und Musikanten nähert. Die Nackenden am Gestade, Männlein, Weiblein und Kinder fangen Fische, schwimmen und scherzen. Ein Mann mit einem Netz in der Linken schreckt – ein nordischer Triton – eine Frau mit einem Krebs, ein anderer umarmt eine Fliehende (Abb. 16). Auch an den Magen wird gedacht, und munter tummeln sich die Kinder dazwischen. Auf

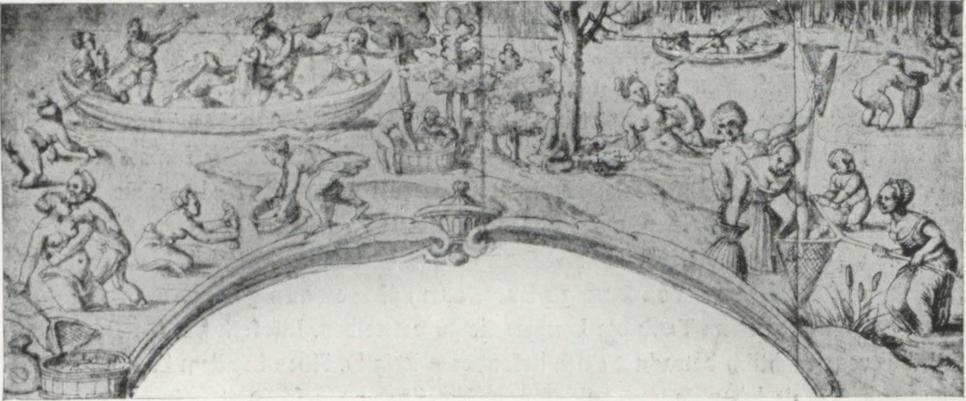


Abb. 17. Oberer Teil eines Scheibentzies von Hans Baldung Grien mit Badefzene
Veste Coburg

der anderen Seite vergnügen sich Erwachsene bei mancherlei Spiel innerhalb eines geräumigen, durch Pallisaden und Bretterzaun umfriedeten Geländes. In der Mitte plätschert ein Springbrunnen, in dem der Wein gekühlt wird, unweit winkt ein gedeckter Tisch, zu dem die letzten Platten aus einem im Gartengrunde stehenden Häuschen herbeigetragen werden. Vorne versucht eine junge Frau ihre Geschicklichkeit im Kegelspiel. Daneben tanzt ein Paar zur Musik eines zweiten. Ganz rechts hinten drehen neun Männer und Frauen einen Reigen. Auf dem Bretterzaun nahe dem überdachten Tor steht die Jahrzahl 1530.

In jeder der vier Ecken ein Wappen. Es sind die zweimal wiederholten Wappen des Bestellerpaares. Das eine auf gelbem Grunde drei schwarze Jagdhörner, zwei über einem, getrennt durch zwei schwarze wagerechte Balken. Es gehört der Straßburger patrizischen Familie Harlin oder Haerlin; ein Martin Haerlin war zwischen 1522 und 1546 fünfmal Stättmeister, d. i. Bürgermeister in Straßburg. Seine Tochter Margarete heiratete den Maler Hans Baldung Grien, der 1517 wieder die Bürgerrechte kaufte, 1545 dem großen Rat angehörte und im September des Jahres starb. Das zweite Wappen bringt auf rotem Grund einen weißen Mühlstein mit zwei schräg eingesteckten braunen Federflügeln oder Wedeln, deren Spitzen unten herausgucken. Die Familie war bisher nicht festzustellen. Beide Wappen kehren in Helmkleinod, Schild und wehenden Pferdedecken zweier turnierender Ritter auf der einen Schmalwand wieder, während die andere eine jener ritterlichen Geschicklichkeitsübungen zeigt, die seit dem 13. Jahrhundert als Rahmenschmuck englischer, französischer und deutscher Handschriften vorkommen und sich als sogenanntes Fischerstechen im Brauchtum einiger deutscher Landschaften bis in die Gegenwart erhalten haben. Zwei Gewappnete werden im Nachen auf einander zugerudert; sie sitzen je auf rollendem Fasse und sollen in dieser heiklen Lage unter Abwehr des feindlichen Stoßes einen Treffer erzielen und dabei das Gleichgewicht bewahren. Auf einer Brücke dahinter einige Zuschauer. Im Hintergrunde wird ein Turnier durch zwei auf ihren Kleppern gegeneinander reitende Bauern travestiert, die sich durch Bienenkörbe und Kissen gepanzert und mit Rechen bewehrt haben. Vier diagonal von den Eckwappen zur Mitte strebende Blütenzweige, darunter Lilie, Rose, Schwertlilie, trennen die verschiedenartigen Landschaften der Rahmendarstellungen, deren Breitseiten in einem Walde spielen. Einerseits ist es ein dunkler, hochstämmiger Forst mit Jägern zwischen Bären, Keiler, Wolf und Hirschen, andererseits eine Waldlichtung vor dichtem Gehölz, Rastplatz eines schlafenden Krämers, dessen Tragkorb Affen geplündert haben. Es ist nicht nur der

gleiche Inhalt wie auf dem Holbeintisch, auch einzelne Motive wiederholen sich. So die Stellung des Schlafenden, ein sich im Konverspiegel betrachtender Affe sowie ein anderer, der mit Hut und Messer des Bestohlenen nach rechts den Schauplatz verläßt (Abb. 10, 16). Hier ist der Schwarm der Affen größer als auf dem Züricher Tisch, ihr Gebaren überzeugender, da sie sich auch auf dem Geäst der wenigen die Lichtung bewachsenden Bäume tummeln. Kam es Holbein mehr auf das Gekribbel verschiedenster Geräte an, diesen Maler reizte mehr die drollige Hantierung der Affen, während das in Gürteln, Taschen, Kämmen, Puppen und Spiegeln oft wiederholte Gerät als Haufierergut unverkennbar ist. Mit solchen modischen Artikeln zog der Krämer von Burg zu Burg, altem Herkommen gemäß, um den Frauen und Mädchen mit neuem Tand die Langeweile zu vertreiben. Insofern hat die Darstellung auch kulturgeschichtlich betrachtet einen besonderen Reiz¹⁹⁾. Alles in allem ist der abwechslungsreiche Inhalt lebendig und mit ganzer Anteilnahme geschildert, mit ursprünglicher Beobachtungsgabe geschildert trotz möglicher Zusammenhänge bei bekannten Motiven. Der Wiedehopf auf dem gekappten und ausschlagenden Weidenstumpf am Seenufer und das Schilfrohr zwischen den Leibern der Frauen ist dabei ebenso gut erfaßt wie Käuzchen und Sperber im Affenbilde oder der Eisvogel am Bachrande des Schifferstehens.

Kinkel kannte noch eine halbe Tischplatte ähnlichen Inhaltes und verwandter Komposition, die aus der Martinsburg in Mainz ins Museum nach Wiesbaden gelangte, dort aber, wie mir die Direktion versicherte, völlig unbekannt, demnach seit mindestens drei Jahrzehnten verschollen ist.

Der örtliche Anhalt durch das Wappen des Straßburger Bürgermeisters und Schwiegervaters Hans Baldung Griens geht gut überein mit dem stilistischen Befund. Diese Tischplatte ist sicher im Werkstättkreis Hans Baldung Griens entstanden. Wenn auch Handschrift und mindere Qualität eine andere Persönlichkeit erkennen lassen, sein Vorbild läßt sich nicht verleugnen. Das Vorkommen gleicher Motive im Werke Baldung Griens ist zu erwähnen, so ein hockender Affe in seinem Skizzenbuch, Bären-, Hirsch- und Entenjagden, Turniere, Liebespaare, Kegelspiel, sowie eine Fisch- und Badeszene unter feinen Scheibenriffen²⁰⁾. Bei der letzteren ist nicht nur die sinnliche Stimmung voller Übermut die gleiche, die Gruppe eines Mannes, der die ihn abwehrende Frau an die Brust faßt, ist nahezu übereinstimmend im Gegenfinne (Abb. 16, 17).

Wie sicher trägt jede der sechs Landschaften den Stimmungsgehalt der in ihr spielenden Handlung. Das beklemmende, Spannungsmehrende Dämmer zwischen den Stämmen des Waldes der Bärenjagd, wobei man an Hans Baldung Griens vier Jahre jüngere Meisterholzschnitte der „Pferde im Walde“ denken mag, die luftefüllte freie Seelandschaft mit dem als Kleiderständer benutzten Weidenbaum des Badebildes; wie bezeichnend ist der Unterschied zwischen der natürlichen Waldlichtung mit dem Affentreiben und jener künstlichen des Turniers. Hier allerdings tut der Künstler ein bißchen zu viel des Guten, denn während die beiden Ritterpaare unter dem Geschrei des Narren und Grieswärtel auf blütenbewachsenem Grund gegeneinander preschen, öffnet sich rückwärts das Gebüsch und gibt eine Schneelandschaft mit Schlittenpartien preis. (Man beachtet dabei die frühen Schlittenformen mit türartig hoher Vorderwand als Windschutz.) Bemerkenswert ist die gute Beobachtung der Vögel, wie Kauz, Raubvogel Wiedehopf und Eisvogel, die gleich jenem Raubvogel auf Baldung Griens „Sebastiansmarter“ von 1507 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg unbewegt und aufmerksam, Philosophen vergleichbar über oder neben dem Treiben der Menschen und Affen hocken. Dadurch erst wirkt das Laute so laut, das Bedenkliche so bedenklich. Die Farbigkeit des Tisches ist in der Badelandschaft hell mit wenig rot bei den

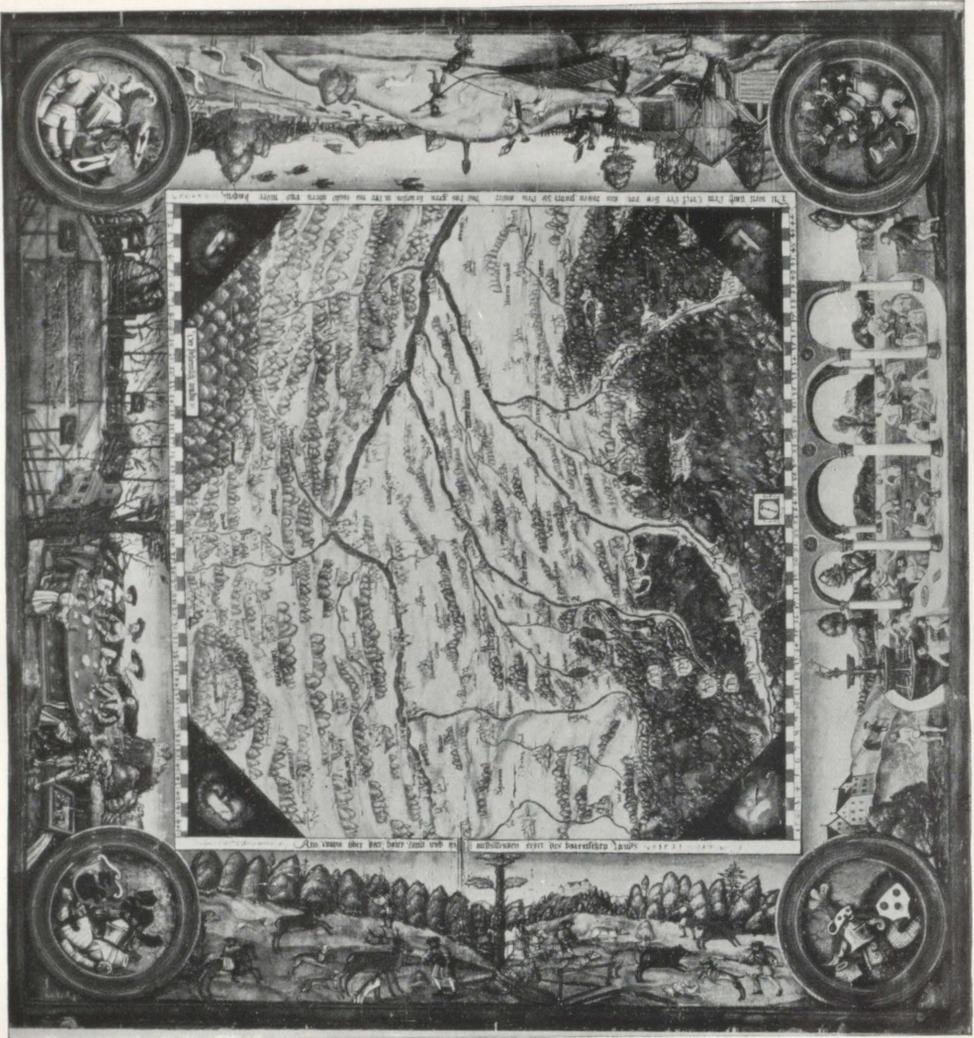


Abb. 18. Tischplatte mit Landkarte von Bayern. 1531
München, Bayerisches Nationalmuseum

Kleidern, die Kegelszene ist von tiefer Farbigkeit, starkfarbig das Turnier und leuchtend in ihrer Farbenpracht die diagonalen Eckblumen.

Die nächstjüngere, 1531 datierte Tischplatte ist wieder bayerischer Herkunft²¹⁾ (Abb. 18). Ihre Aufteilung entspricht der vorigen. In der Bildmitte eine zweiseitig orientierte Landkarte von Ober- und Niederbayern, die die aventinische Karte vom Jahre 1523 übertrifft und in der für jene Zeit bezeichnenden anschaulichen, heute wieder aufgegriffenen Darstellungsform Wald, Flüsse und Städte heraushebt. Dem bayerischen Betrachter fällt dabei besonders auf, daß schon damals die Türme der Münchner Frauenkirche ihre welfischen Hauben tragen. Aus Gründen der Billigkeit muß man feststellen, daß auch das gotische, festummauerte, turmübertagte Nürnberg mächtig und sicher wie es damals war innerhalb des Reichswaldes steht. Von den vier Ecken blasen die Köpfe der vier Windgötter in naiver Aufsichtsverkürzung mit vollen Backen in das Kartenfeld hinein. In den Rahmenecken je in einem Medaillon die

Wappen der Zeller von Straubing, der Leitgeb aus Landshut, der Ridler, einer Münchner Familie, und der Meiting²²⁾, die in Augsburg und Franken beheimatet waren. Die Randzonen Bad, Kurzweil und Jagd sahen wir auch auf der Platte von 1530. Hier stehen auf den Schmalseiten Jagd auf Hirsch und Eber und zwar mit Speiß, Armbrust und der neuen Jagdwaffe, der Jagdbüchse, und Reiherbeize neben einer Mühle, vor der ein weißgekleideter Müller steht, einander gegenüber. Auf den Längsseiten eine Tafelrunde im Freien unmittelbar neben einer Anlage zum Vogelfang mit Lockvögeln in kleinen Käfigen auf Stangen und Netzen, die von einem Häuschen aus bedient werden; andererseits ein gemeinsames Bad von Männern und Frauen unter offener Säulenhalle. Man scherzt, spielt, ißt und trinkt, halb im Wasser stehend. Einige an Stöcken Heranhumpelnde bezeugen, daß dem Maler die Vorstellung des Jungbrunnens gewärtig war. Alle Landschaften werden von einem blauen, zum Horizont aufgehellten Himmel bedeckt. Die bunten Kostüme wie bei der Tafelrunde heben

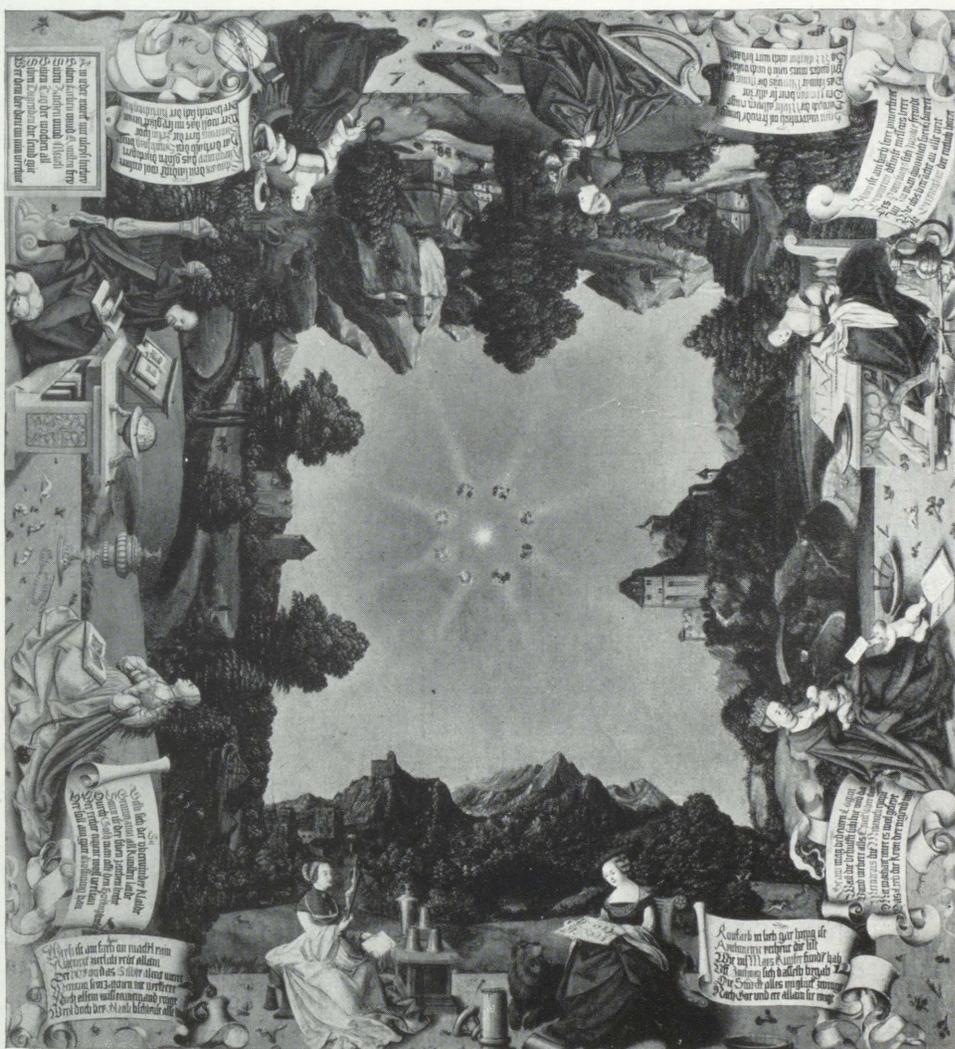


Abb. 19. Tischplatte mit Darstellungen der sieben freien Künste vor reichem Landschaftsgrund, von Martin Schaffner 1533 gemalt. Kassel, Gemäldegalerie

sich stark hervor. Die Landkarte ist gelblich-grün mit blaugrünen Gebirgen. Das Ganze ist ziemlich roh und anspruchslos gemalt. Solche Arbeiten waren sicher damals sehr häufig und wurden vermutlich in den Städten oder von wandernden Künstlern ausgeführt.

Köstlich durch die lichte Leuchtkraft seiner makellos erhaltenen Malerei wie durch die harmonisch ausgewogene Gruppierung eines vom Thema geforderten heterogenen Motivenschatzes ist die Platte vom Jahre 1533²³) (Abb. 19). Von der Tischmitte strahlt die Sonne durch die sie im Kreise umgebenden Planeten und ihre Zeichen in acht hellen Lichtbündeln über Felsen, Bergwälder, Bauwerke und Wiefengründe auf acht sitzende Gestalten. Es sind der antike Astronom Ptolemäus und sieben schöne, reichgekleidete junge Frauen als Verkörperungen der sieben freien Künfte.

Die Studierstube des Gelehrten ist in die freie Natur gerückt, die rückwärts mit Wasser, Weg und Wäldern, Burg und Schneebergen lockt. Mit dem Rüstzeug seiner Bücher auf dem Pult, Tisch und in Händen, mit dem Globus daneben und geborgen in dem prächtigen Renaissancegehäuse seines Thrones behauptet sich der Philosoph. Seine viereckige Schrifttafel erklärt:

„Ptolemaeus

Ain jeder mörck mit vleyß hiebeg
Siben farben vnnnd Künsten frey
Siben Zeichen vnnnd Metall
Siben Tag der wochen all
Siben Tugenden die seind gut
Wee dem der dzeit an nutz verthut.”

Nun merken wir auch, daß jeder Frau eine in schwungvolle Bänder austrollende Schrifttafel beigegeben ist, die ihre Farbe, Planeten, Wochentag, Metall, Eigenschaft und Namen künden:

„Sol

Gelb sich der oberwinder klaidt
Grammatica all Künsten laidt
Sonn ist der siben zaichen liecht
Durch Gold man offt den Sonntag bricht
Wer rechte tugent woll verstan
Der soll ain gute hoffnung han.”

Dabei die in lichten Gelb gekleidete Frau, ein Buch auf den Knien, vor ihr ein untersezt gegliederter goldener Renaissance-Pokal und eine Kette. Im Grunde am Waldrand ein breitgelagertes Fachwerkgehöft mit Ziehbrunnen. Auf dem Felde davor Landleute beim Pflügen, Eggen und Säen (Abb. 20). In der Tischecke rechts schmiegt sich ein von Ruinen und Burgen bekrontes Berggelände an, vor dem die zarte weißgewandete Rhetorik sitzt:

„Luna

Weyß ist ain farb on mackel rain
Rhetoric zierlich redt allain
Der Mon das Silber alzeit meert
Montag sein zaichen nit verkeert
Nach allem wissen niemand ringt
Weyl doch der Glaub beschleust all Ding.”

Sie hält in der Rechten ein Kreuzifix, auf dem Kastentisch neben ihr stehen Silberbecher. Unmittelbar benachbart und ihr zugewendet die Arithmetik in rotem Kleid, eine Rechentafel

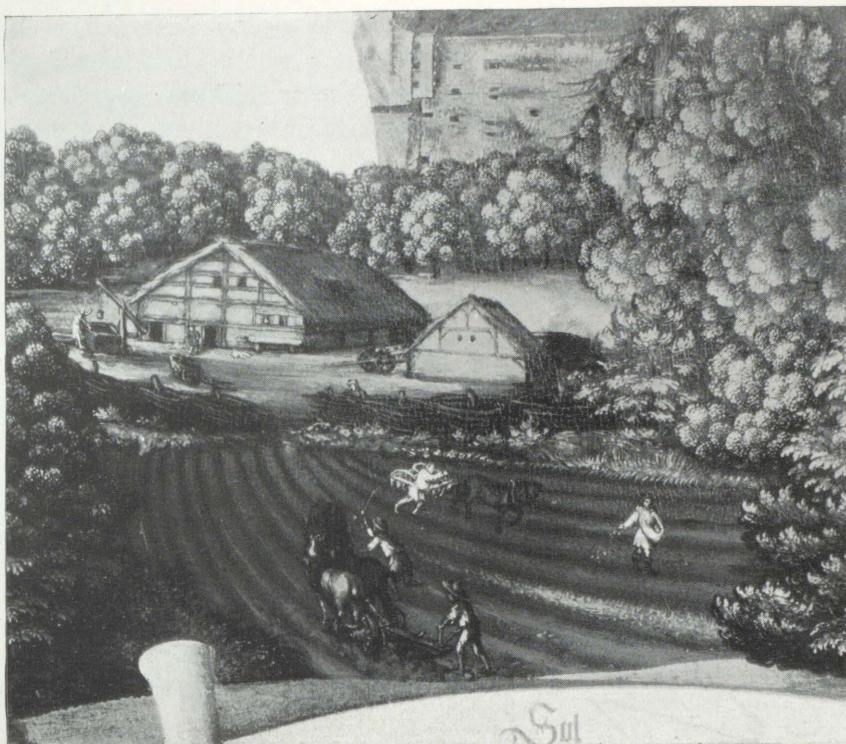


Abb. 20. Einzelheit aus Abb. 19 mit Gehöft und pflügenden Bauern

in Händen, zu ihren Füßen ein aufblickender Löwe, eine mehrfach gebotfene Säule. Unterhalb der Schrifttafel eine flache Kupferchale. Landeinwärts Bergwälder; wo sie eine Lichtung freigeben, jagt eine Meute den Hirsch. Die Inschrift der Tafel lautet:

„ Mars

Rottfarb in lieb gar hüzig ist
 Arithmetie rechent die list
 Wie vil Mars Kupfer funde hab
 Uff Zinßtag sich dasselb begab
 Die Stärke alles vnglück zwingt
 Nach Gott vnd eer allain sie ringt.”

Wieder umgreift die Komposition eine Tischecke, erreicht eine neue Tafel mit der Inschrift:

„ Mercurius

Graw mag bedeuten Logica
 Wan die behulfft sich hie vnd da
 Vnd webert alls Quecksilber thut
 Mercurius die Mittwoch ruwt
 Mit warhait wirt es wol geseyt
 Das Lieb die kron der tugend treyt.”

In reich gefältnen grauen Gewändern, eine Krone auf dem Haupte, ein Kind an der Brust, so sitzt die Logik vor bewegter Landschaftskulisse, die sich über Wiesen und Wälder zu einem

mächtigen Burgmassiv auf schroffen Felsen gipfelt, den über Stege und Engpässe ein schmaler Pfad findet. Zu Füßen dieser Frau, neben einer flachen Schüssel mit Bürsten hockt ein nacktes Knäblein und reicht ihr eine Tafel, auf der der Name „Æmus Stedelin“ steht. Vor der Schale ein offenes Buch mit der Jahrzahl 1533 (Abb. 21).

Auf dem Tisch nebenan greift die Geometrie mit dem Zirkel Entfernungen ab, eine üppig mit vornehm blauem Gewande, eng gefältelten Linnenärmeln und goldener Halskette geschmückte Frau; vor ihr am Boden liegen Schwert und Waage, stehen Zinnkanne und Flasche. Als Folie dienen ihr dichtes Gebüsch, ein Wiefengrund mit einsamem Hirsch und ferne Berge. Die Inschrift lautet:



Abb. 21. Einzelheit aus Abb. 19 mit der Figur der Logik

„Jupiter

blaw ist ein farb steet unverkeert
Geometry dkunst messens leert
Des Donrstags sich Jupiter frewdt
Im Zin man gwonlich speyß förtret
Wie ichs betracht an alle ort
Ist Grechtigkait der entlich horrt.”

Wieder biegt die Darstellung um die Ecke. Das Nachbarband trägt die Inschrift:

„Venus

Grien mayenfarb vil frewde bringt
Darnach die Music allweg ringt
Den Freytag beut sie alle zeit
Das schwär bley ons die Venus gezt
Vil guttes muts würd noch wolbracht
So Willigkait auch wirt bedacht.”

Zwischen Musikinstrumenten und Liederbuch sitzt die grünfarbige Musik auf dem Plan und schenkt sich Wein aus einer Kanne ein. Sanft steigende Wege führen an einer Felswand mit angelehntem Bauwerk bildeinwärts, wo aus Busch und Höhen Türme und Mauern grüßen. In dem von Bäumen flankierten Ausschnitt nach rechts hin ruht am Fuße eines burgbestandenen Felsens ein behäbiges Bauerngehöft mit vorkragendem Oberstock, das ein Bach vom Vordergrund trennt (Abb. 22).

Als letzte der Frauen begegnet uns die düsterfarbige Astronomie. Barhäuptig wie die blonde Grammatik, die den Reigen der sieben angeführt hatte, aber ohne jeden Kopfputz mit sorgfältig aufgebundenen Flechten betrachtet sie das Gerät in ihrer Linken, während in der Rechten sich eine Schlange krümmt. Vor ihr am Boden ein Himmelsglobus, rückwärts ein schmales Felsental mit dem dunkeldräuenden Eingang eines Bergwerkes und emsig schaffenden Knappen. Ihr Schriftband kündigt:

„Saturnus

Schwarz dem laidige wol ansteet
Astronomy das gestirn durchgeet
hat derhalb den Sambstag bevor
Saturnus siert die Eysin spor
Wer wöll das im sey glück bereit
Der brauch sich der Fürsichtigkait.”

Wo entstand nun diese Malerei? Der Name Staedelin kommt schon auf einer Ulmer Urkunde von 1353 vor; auch der Inschriftsdiakkt ist süddeutsch, süddeutsch und zwar schwäbisch ist die landschaftlich gebundene Form der Bauerngehöfte, so die Mühle mit seitlich herabgezogenem Dach und daneben das stattliche Haus mit einem galerieartig vorkragenden Oberstock und seitlichem Zugang hinter der Astronomie, wie auch das Fachwerkgehöft unter breitem, flachem, tiefherabgezogenem Strohdach hinter der Gestalt der Grammatik (Abb. 20, 22). Die lichte Farbigkeit und der Figurenstil führen sogar an einen bekannten Maler heran, den Ulmer Martin Schaffner, dessen Namen wir schon einmal nannten. Seine Anbetung um 1515 aus Heiligkreuztal im Germanischen Nationalmuseum ist von der gleichen auffallend lichten Farbigkeit²⁴); von der Sitzgestalt der Madonna dieses Bildes über die sitzenden Frauengestalten des Schaffnerschen Werkes zu denen unseres Tisches geht ein gerader

Weg. Ganz verwandt ist eine der Sippendarstellungen des Schaffnerschen Ulmer Münsteraltars von 1521. Wie bei der Logik unseres Tisches (Abb. 21) greift ein nackter, auf ihrem Rocksaum hockender Knabe zu der Mutter, hier Maria Cleophä, des rechten inneren Altarflügels hoch, die den Jüngsten an der Brust nährt; das Hochreichen eines Schriftstückes besorgt das dritte bekleidete Kind an den Vater. Beide Handlungen dieses Flügels sind auf dem Tisch in dem nackten, das Schrifttäfelchen hochreichenden Knaben zu einer verschmolzen²⁵). Wer trotz solcher Zusammenhänge an der in letzter Zeit mündlich oft geäußerten Ablehnung Schaffners für diese Tischmalerei beharrt, dem sei zuguterletzt noch die Feststellung K. Feuchtmayrs vorgehalten, daß Martin Schaffner 1539 für 50 Gulden eine „contrafactur des vorfts“ von Ulm gefertigt hat, also in derlei Arbeiten, die, wie wir im Rahmen unseres Aufsatzes feststellen, die meisten großen Künstler dieser Zeit direkt oder mittelbar angingen, tätig war.



Abb. 22. Ausschnitt aus Abb. 19 mit Mühle

Der letzte Tisch endlich wurde im Jahre 1534 von dem Nürnberger Hans Sebald Beham für den Mainzer Erzbischof Kardinal Albrecht von Brandenburg gearbeitet²⁶). Die fast quadratische Bildplatte ist schematischer als die vorhergehende durch Diagonalteilung in vier Antriebsdreiecke zerlegt (Abb. 23). Diese Diagonallstäbe aus reichen Ornamentstücken und den Wappen aller vom Kardinal beherrschten Länder und Städte münden in der Tischmitte zwischen den en face-Köpfen von vier nackten geflügelten weiblichen Brustbildern über Rollwerkkartuschen, deren lateinische Distychen die Überschriften der den Restraum ausfüllenden Szenen aus dem Leben Davids sind.

Die vier Darstellungen schildern den Einzug von Saul und David mit ihren siegreichen Heeren in Jerusalem, Bathseba im Bade, Belagerung von Rabba, David und den anklagenden Propheten!

Bei dem Einzug bewegt sich ein prächtiges Heer parallel zu Bildrand und rückwärtiger Stadt in drei Säulen: Reiter mit Fahnen zwischen Landsknechten auf die begrüßenden Frauen zum Stadttor hin; Bathseba im Bade, das Thema des nächsten Bildes, trifft kaum auf den vertieften Vordergrundsgarten mit der am Beckenrand gelagerten Bathseba und ihre Dienerinnen zu. Denn Augenmerk und Abwehrgeste dieser Frauen gelten einem Narren, der unter derber Gebärde nach links das Weite sucht. Dem Narren gleich weist das Kaninchenpaar am vorderen Bildrande als Sinnbild der Fruchtbarkeit auf den späteren Gang der Handlung voraus. Notieren wir noch, daß die frühere Forschung in der Gestalt der Bathseba die Geliebte des Kardinals, die Mainzerin Magdalena Rüdinger erkennen wollte²⁷). Jedenfalls steht der Kardinal unmittelbar über dem Garten an der Balustrade zwischen Herren seines Gefolges. Hart unter ihm zählt eine Inschrifttafel seine vielen Titel und Würden als geistlicher und weltlicher Fürst auf. David, eine Hauptfigur des eigentlichen Themas, sieht unauffällig im Hintergrunde aus einem Fenster der weitläufigen Bauanlage heraus. Das nächste Bild, die Belagerung als Gegenstück zum Einzug, häuft Soldaten zwischen Zelten und Bäumen, Ritter und Landsknechte in Wartestellung vorne und im Kampf an der Mauer der belagerten Stadt. Weiteres herauszulesen, wäre Sache des bibelkundigen Betrachters von kleinsten Einzelheiten. Handgreiflicher wird im letzten Bild durch die Schafherde linker Hand die Anklage des Propheten vor David hervorgehoben, der sich des Gleichnisses vom armen Mann und dem Reichen bedient, der jenen seines einzigen Schafes beraubte.

Am linken Vorderrand steht ganz für sich hinter einer Pultbank Hans Sebald Beham, der Maler, in Schabe und Baret. Eine Inschrift auf der sonst schmucklosen Mauer verkündet sein Werk, Namen und Datum und singt zugleich das Lob des kunstfreudigen Auftraggebers, des Kardinals Albrecht von Brandenburg. Vier Zeichnungen des gleichen Gegenstandes im Louvre mit den angezweifelten Signaturen und Daten 1531 sind auch durch ihre Viereckkomposition gegenüber der Dreieckform der Tischbilder sowie durch Veränderungen verschieden; außerdem fehlt der Kardinal wie auch der Maler²⁸). Auf der Zeichnung entpuppt sich die belagerte Stadt als Nordansicht der Nürnberger Burg, deren Mitte zwar durch Zutaten bereichert ist, jedoch deutlich zur Linken die sogenannte Kaiserfällung zwischen dem Luginsland und dem Fünfeckigen Turm, rechts die Kaiserburg erkennen läßt. Auf dem entsprechenden Tischbild fehlt die Kaiserfällung, dieser Teil ist zusammengezogen und geändert, die rechte Hälfte mit Vestertor und Kaiserburg aber sehr getreu, zuverlässiger als die um malerisch wirkende Holzanbauten bereicherte Kaiserburg, die Albrecht Dürers Meerwunderstich (B. 71) im Gegenfinne bringt²⁹). In der gegenüber angebrachten Darstellung des Einzuges in Jerusalem wird der gut nürnbergische gotische Stadtkern durch eine stellenweise romanisch anmutende Mauerfassade ummantelt. Bei dem Achtecturm ganz rechts denkt man unwillkürlich an den Turm des Würzburger Neumünsters. Warum sollen auch nicht bei der Forderung nach italienischer rundbogiger Architektur vom Künstler Erinnerungsbilder, wie er sie etwa auf der Reise von Nürnberg nach Frankfurt, seinem jetzigen Arbeitsplatz, haben konnte, benutzt sein? Lediglich das schmale Renaissancetor rechts, aus dem der Zug begrüßender Frauen vorschreitet, deutet das in den beiden übrigen Bildern vorwaltende Bestreben an, südlichem Vorbilde näherzukommen. Die Szene der Begegnung Nathans mit David spielt zwar auf großgemustertem Fliesenhofe mit Ver-

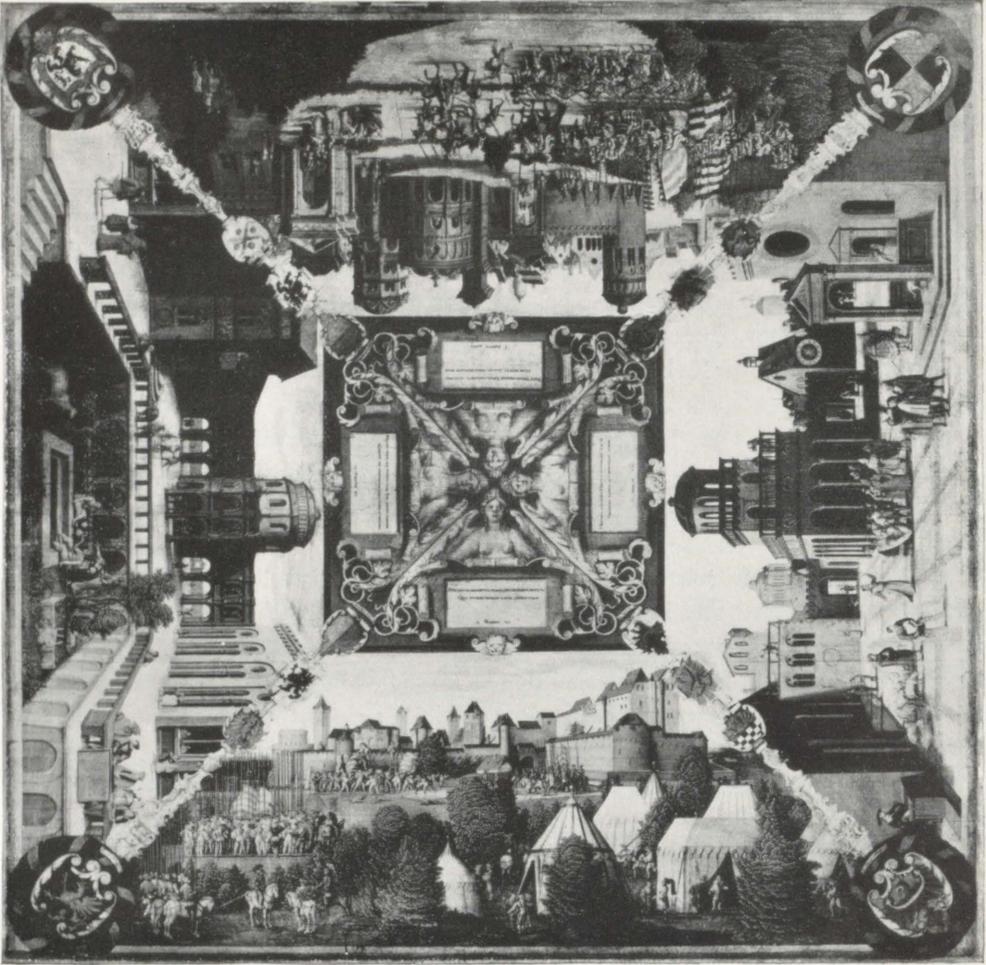


Abb. 25. Tischplatte von Hans Sebald Beham, 1534 für Kardinal Albrecht von Brandenburg gemalt
Paris, Louvre

fatzstücken italienisierender Architektur im Vordergrunde, bildeinwärts aber lugt hier ein Erkerchen hoch an einem Giebelrande, dort ein schmalbrüstiges Kirchlein mit dem Dachreiter als Glockenstuhl hervor, wie sie heute noch als bodenwüchsig aus dem Stadtbilde des alten Nürnberg nicht wegzudenken sind. Diese Nürnberger Motive fehlen aber wieder auf der entsprechenden Zeichnung. Und die am meisten durch eine fast symmetrische Ordnung südlicher Form genäherte Rahmenarchitektur des Bathsebabildes erinnert zuerst an die im Geiste verwandte Lösung des Themas, die acht Jahre früher Altdorfer suchte³⁰). Verwandt, weil hier wie da der Architekturtraum eines Malers bei dem Vorwurf einer Idylle zutage tritt. Im Ganzen sind Auswahl wie Darstellung zweifellos durch den Besteller beeinflusst, der unter den großen fürstlichen Sammlern und Auftraggebern der deutschen Renaissance der Wichtigsten einer war. Noch heute erinnern Meisterwerke von Cranach, Dürer, Grünewald an seine Aufträge, und außer einigen von frühem Untergang verschonten Goldschmiedearbeiten, Münzen und Medaillen ein Heiltumsbuch mit vielen Abbildungen der Zeit daran, daß er damals ein ganzes Heer von Goldschmieden in Nahrung setzte.

Prunkvolle, imponierende Architektur als Rahmen farbfreudiger und glanzvoller Heeresdarstellungen, festlicher Aufzüge, vornehmer Menschen damaliger Zeit, das war bei diesem alttestamentlichen Vorwurf eigentlich von dem durch seine Prunksucht und Verschwendung bekannten Kirchenfürsten gewünscht.

Nach dieser in dem letzten Jahrfünft so dichten Abfolge hören die Bildtische plötzlich auf³¹). Sie begannen im späten 14. Jahrhundert als ethische Mahnmale verantwortungsbewußter Regenten, um nach großer Pause am Ende des 15. Jahrhunderts in veränderter Gestalt und Bedeutung wieder aufzuleben. Sie sind von jetzt an ein ganzes Menschenalter hindurch wahre Kompendien. Nach einem Geistliches und Weltliches kompilierenden Übergang (Wien) beschränken sie sich ganz auf das Profane. Diese fünf Tische entstanden im Auftrag oberrheinischer Patrizier in Basel und Straßburg oder für bayerische und schwäbische Herren. Sie sind ein winziger Bruchteil des Erhaltenen, denn allein in Basel gab es damals etwa ein halbes Duzend solcher Tischmaler. Die Schilderung des Lebens und seiner Genüsse, aber auch die Geißelung von Mißständen (Niemand, Affen) sind ihre hauptfächlichen Themen. Insoferne greifen sie diesseits des Mittelalters Mittelalterliches noch einmal auf, so wie wir es von den Fresken profaner Wohnräume, den für sie bestimmten Bildteppichfolgen oder den Wandungen der Minnekästchen kennen. Ein Gipfel wird am Ende im Kaffeler Tisch mit den sieben freien Künften erklimmen, wo Himmel und Erde, ihre Schönheit und ihre Schätze in Wechselwirkung mit menschlichem Geist zu einem künstlerischen Kosmos durchformt werden. Hier hat sich zum letzten Male in diesem für die deutsche Kunst so tragischen Jahrzehnt der Norden gegen die Einflüsse des Südens gestemmt; nun bricht der Süden ein. Seine Vorstellungswelt, sein Ornamentenschatz, seine Architektur sprengen die letzten geschlossenen Bildfolgen heimischer Art. Damit ist nach einem langen wechselvollen Behauptungskampf das deutsche Mittelalter endgültig gestorben.

Wie ein roter Faden zieht sich durch die Gesamtabfolge die Freude an der Veranschaulichung volkstümlicher Weisheit, von sprichwörtlichen Redensarten dahin, wie sie noch heute die bäuerliche Umgangssprache abgelegener Landschaften so anschaulich bereichern. Die schicksalhafte Verbundenheit des Nordens mit dem Süden war uns unter dem Namen des Äfop bereits zu Anfang unserer Tischfolge begegnet. Immer wieder hatte, so lehrt uns die Gesamtgeschichte der deutschen Kultur, das Deutsche in seinem unbändigen Drange nach gesteigertem Ausdruck sich von der Hinterlassenschaft der Antike entfernt, immer wieder ist es dann von diesem Antikischen und so auch am Ende unserer Reihe auf eine Wirklichkeitsebene herabgeholt worden, und immer wieder wurde so ein neues tragendes Fundament als Ausgangspunkt neuer Steigerungen.

In ihrer Eigenschaft als Geräte sind unsere Bildertische in den letzten Jahrzehnten geradezu als Aschenbrödel der Galerien behandelt und zu Unrecht ganz übersehen worden. Gewiß ist der Gedanke, eine Tischplatte einem Bilde gleich zu bemalen, zuerst befremdlich; aber was man auch immer dagegen sagen mag, durch das Ethos, das dahinter stand und den Wunsch, im großzügigen Überblick das Wesen der Natur zu umfassen oder in wechselseitiger Erhellung mit menschlichem Geiste zu einem Ganzen zu verbinden, sind sie auch in den paar überlieferten Beispielen, die zum Teil durch ihre ausgezeichnete Erhaltung von der Achtung vieler Generationen zeugen, ein „typisch deutscher Gegenstand“ und aus der deutschen Geistesgeschichte jener Zeit, wenn auch als bescheidener Beitrag, nicht hinwegzudenken.

Anmerkungen

- 1) Gottfried Kinkel hat in seinem „Mosaik zur Kunstgeschichte“, Berlin 1876, sechs der hier behandelten zehn bemalten Tischplatten eingehend beschrieben; da diese Arbeit der Abbildungen entbehrt und mancherlei Fragen offen ließ, rechtfertigt sich eine Behandlung des Themas für unsere Zeit.
- 2) Lüneburg, Rathaus. Malerei auf Eichenholz. Das Tischgestell mit rundbogig ausgeführter Zarge ist ursprünglich und weist auf den Unterseiten der beiden Klappen Reste von Bemalung auf. Die Gesamtlänge ist 657,5 cm, die der einzelnen Teile von links 164; 329,5; 164 cm, die Tischbreite beträgt 78 cm. Da mir der Tisch nicht zugänglich war, stütze ich mich auf die Farbangaben, Fotos, Wappenskizzen und Notizen meines Kollegen, Professor Dr. Hans Schröder, Staatl. Museen-Lübeck, die er mir uneigennützig zur Verfügung stellte. Dank seinem Eingreifen ist dieser vor etwa 10 Jahren in verwahrlostem Zustande im Lüneburger Rathaus aufgefundene Tisch durch den Restaurator Weiffen vom Hamburgischen Museum für Geschichte in Hamburg restauriert worden.
- 3) Paris, Cluny-Museum Nr. B. 559. Länge 455 cm, Breite 76,5 cm. Plattenstärke 40/42 mm. Länge der einzelnen Teile 135, 272, 135 cm. Da die Platte auch unterseitig und zwar schwarz bemalt ist, kann die Holzart nicht sicher festgestellt werden. Herr F. de Montremy, Paris, Cluny-Museum, dessen Freundlichkeit ich diese ausführlichen Angaben verdanke, vermutet Eichen- oder Kastanienholz.
- 4) Reallerikon zur deutschen Kunstgeschichte I, 1455 f. Hans Wenzel, Eine Sprichwortschale . . . in Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1938, S. 148 ff.
- 5) Rudolf His, Das Weseler Gerichtsbild des Derick Baegert, in „Westfalen“ 1937, S. 237 ff. Vgl. vor allem Alwin Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert, Wien 1892, Band I, S. 26—31, wo eine ganze Reihe weiterer Beispiele meist zerstörter Arbeiten aus Bremen, Nürnberg, Hamburg, Brügge, Basel, Straßburg usw. aufgezählt werden.
- 6) Kohlhaufen, Minnekästchen im Mittelalter. Berlin 1928, Tafel 10. — Kästchen mit Wappen kamen im 13. und 14. Jahrhundert häufig vor. Der Niederrhein bevorzugte sie, aber auch in Lüneburg hat sich eines erhalten. A. a. O. Nr. 97—98; 104 B.
- 7) Marie Schuette, Gestickte Bildteppiche des Mittelalters I, Leipzig, 1927, Tafel 2—4.
- 8) Nach Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik III, 1938, S. 204, 205 „scheinen die Wappen des Cluny-Tisches auf Lüneburg hinzuweisen“. Das stimmt jedoch nicht. Kein Wappenspezialist konnte bisher mehr als die beiden rechten der 8 Mittelwappen feststellen. Und die sind Wernigerode (2 Fische) und Anhalt (halber Adler und mehrfache Teilung). Der Berliner Heraldiker Dr. Ottfried Neubecker teilte mir dazu freundlichst außerdem eine Reihe mir unbekannt gebliebener Rahmenwappen mit. Von 37 Wappen des Trifantepiches stehen 13 für nieder- bis mitteldeutsche Häuser; unter 30 erkennbaren Wappen des Lüneburger Tisches sind 17 nieder- bis mitteldeutsch, unter 37 erkennbaren Wappen des Clunytisches nur 9 nieder- bis mitteldeutsch. Die Wappen des Lüneburger Tisches beschränken sich also am stärksten auf die Landschaft. Dr. Neubecker macht mich noch darauf aufmerksam, daß die sieben Kurfürsten, mit denen die Randwappen des späteren Clunytisches beginnen, am Lüneburger Tisch noch fehlen, der demnach nahe dem Erlaß der Goldenen Bulle 1356 entstanden sein muß und trotz seines provinziellen Charakters daher nicht zu spät datiert werden darf.
- 9) Während der letzten Korrektur erhalte ich noch folgende Mitteilungen von Professor Hans Schröder-Lübeck:
Auf Grund einer Fußnote bei H. W. H. Mithoff, Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverischen IV, Hannover 1877, Seite 281, Anm. 1 aus dem Nekrolog des vorerwähnten Klosters Wienhausen, nach dem eine Elzabeth de vreden einen gemalten Tisch schenkte, hat Schröder bereits vor Jahrzehnten nach diesem gemalten Tisch geforscht. Es wurde ihm damals sowohl im Kloster Wienhausen selbst als auch in Celle mitgeteilt, daß ein bemalter Tisch bis in die 60er Jahre in Wienhausen gestanden habe, damals aber über einen Hannoverischen Kunsthändler nach Paris verkauft worden sei. Das Cluny-Museum wurde als Aufstellungsort angegeben. Schröders Vermutung, daß der Tisch in Paris der im spätmittelalterlichen Wienhaufener Nekrolog als geschenkt erwähnte sei, hat viel für sich. Ein

weiterer Beweis für die damalige Entfremdung bodenständiger Kunstwerke aus diesem Teil der niederländischen Landschaft ist die Embener Fünfte im Cluny-Museum. Das Zisterziensernonnenkloster Wienhausen war, wie wir bei Marie Schuette nachlesen, von einem Mitglied des Braunschweig-Lüneburgischen Hauses gestiftet, hatte mehrfach Mitglieder dieses Hauses als Äbtissinnen und unter seinen Nonnen und Stiftern eine ganze Reihe bürgerlicher Namen der Städte Braunschweig und Lüneburg. Da der Braunschweiger Einfluß sich auch im Kunstbesitz stark bemerkbar macht, kann der Cluny-Tisch, auf welchen Umwegen auch immer, aus einer der niederländischen Städte kommen.

- 10) Die Kenntnis des Tisches danke ich Landeskonservator Dr. Graf Trapp, Innsbruck, Besichtigung und Foto Prior Dr. Linder, Stift Stams. Der Klapptisch besteht aus 3 Platten von je 112 cm im Quadrat auf ursprünglichem festem Bockgestell. Nach Mitteilung von Direktor Dr. Zinner, Remis-Sternwarte Bamberg, dürfte der Hersteller des Tisches der bekannten Augsburger Familie Arzet angehört haben. Diese Feststellung ist insofern wichtig, als sie das Vorkommen des dreiteiligen Klapptisches für Süddeutschland bezeugt.
- 11) Wien, Museum für Kunst und Industrie Nr. 255. Lindenholz, 116×116 cm. Zwei Rillen an der marmorierten Unterfläche für die Auflage des verstellbaren Bockgestells. Für freundliche Unterfertigung mit Fotos danke ich meinem Kollegen Direktor Dr. Ernst.
- 12) München, Alte Pinakothek, H. G. 939.
- 13) Wilhelm Waegoldt, Hans Holbein der Jüngere, Werk und Welt, G. Grote, Berlin 1939, 27 f. Lindenholz mit Leinwandgrundierung, 102×135 cm.
- 14) Joachim von Sandrarts Academie der Bau- Bild- und Mahlereykünfte von 1675, herausgegeben von Dr. A. R. Pelzer, München 1925, S. 320.
- 15) Vgl. Johannes Bolte in Alemannia XVI, Bonn 1888, S. 193—201, XVII S. 151. Bei der Suche nach der weitverstreuten Niemand-Literatur half mir Direktor Professor Dr. Heerwagen, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, für den Hinweis auf Reifenstein danke ich Dr. Graf Trapp-Innsbruck.
- 16) Kohlhaufen, Niederländisch Schmelzwerk im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1931, S. 169.
- 17) München, Bayer. Nationalmuseum VIII, 1000. 1895 aus Münchner Privatbesitz erworben. Birnbaumholz, 122,5×112 cm.
- 18) Berlin, Schloßmuseum, Inventar K.2610. Klapptisch 134×119 cm. Angekauft von einem Tapezierer in Baden-Baden.
- 19) Hans Sachs hat dies Thema in seiner Vorliebe für das Bauerntum als Objekt seiner Fabeln 1555 „in den kurzen thon Hans Vogl“ und 1558 mit moralischer Nutzenwendung, daß der ehrlich und hart Arbeitende (Krämer) von Tagdieb und Spötter (Affen) geschmäht wird, behandelt. In beiden Fabeln tanzen die Affen zum Schluß ihrer Missetat einen Reigen. Dabei erinnern wir uns der oben erwähnten Dürerschen Zeichnung eines Reigentanzes von Affen, abgebildet in W. Waegoldt, Dürer u. f. Zeit, Wien 1935, Abb. 217. Hans Sachs, Fabeln und Schwänke, herausg. von E. Goetze, Halle a. S., Band II, 68, Band VI, 199.
- 20) Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien von Gabriel von Térey, Straßburg, Heitz 1894—96, Tafeln 17, 43, 96, 115, 141 u. a.
- 21) München, Bayer. Nationalmuseum, Inventar 1914, 130. Fichtenholz 180×106 cm. Literatur: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst IX, 1914/15, S. 173; ebendort N. F. XIII 1938/39, S. 134 (O. Lenz).
- 22) Nicht Pärnbeck, wie das Münchner Jahrbuch a. a. O. angibt. Feststellung von Hauptkonservator Dr. Rothenfelder, Nürnberg.
- 23) Kassel, Staatgalerie. Seit Mitte 19. Jahrhunderts in kurfürstl. heffischem Besitz. Lindenholz, 99×118 cm. Literatur: Die Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel von O. Eifenmann, München, Hanfftaengl 1902, Tafel 4.
- 24) Abbildung 184 in: Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg, Lütze-Wiegand, Die Gemälde des 13.—16. Jahrhunderts, Leipzig 1937.
- 25) Martin Schaffner, von S. Graf Pückler-Limpurg, Straßburg 1899, S. 71 f. Taf. 5. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. 1938/39, S. 137.
- 26) Paris, Louvre No. 2701. 128×131 cm. Früher in den Sammlungen Mazarin und König Ludwig XIV. Die Foto danke ich Herrn Direktor Jean Vergnet-Ruis, Musée du Louvre. — Kopie von Fremy 1844, als Geschenk von König Louis Philippe an König Friedrich Wilhelm IV. Schloßmuseum Berlin K. 2611.

- ²⁷⁾ W. Seibt, H. S. Beham und seine Zeit. Frankfurt a. M. 1882, S. 23. f. Über die Mätressen des Kardinals Albrecht von Brandenburg: W. K. Zülch, Der historische Grünwald, F. Bruckmann Verlag, München 1938, Anm. 8 (Seite 400—403). Danach war seit 1528 bis zum Tode des Kardinals 1545 Agnes Pleß seine Geliebte.
- ²⁸⁾ Musée du Louvre, Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord, Tome I, Paris 1937, 51—54, Pl. XIV/XV.
- ²⁹⁾ Hans Seibold in: Mitt. des Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1928, S. 320 ff.
- ³⁰⁾ E. Heidrich, Altdeutsche Malerei, Jena 1909, Abb. 151. — Es entspricht dem Zeitgeist, daß der Bruder Barthel Beham wenig früher, 1530, für ein aus gleicher Gefinnung geborenes humanistisches Programm des Bayernherzogs Wilhelm IV. in München die „Erprobung des Heil. Kreuzes“ mit ähnlich reicher Renaissancearchitektur umgab. München, Alte Pinakothek, Katalog von 1936 No. 684.
- ³¹⁾ Dem widerspricht nicht ein grober Nachläufer aus dem Rathaus zu Neumarkt i. Opf. im dortigen Museum mit dem Datum 1575 (Kunstdenkmäler der Oberpfalz, Heft XVII, S. 69 f.). Die quadratische Platte von 130 cm Seitenlänge auf Schragengestell zeigt in kunstloser Symmetrie die Wappen des Reiches und seiner Glieder, wie sie damals auch auf den Emailhumpen mit Vorliebe verwendet wurden. Dazu Obft und Streugerät und nach jeder der 4 Schaufseiten ein Notenbuch. Inzwischen hatte sich in dieser Zeit anderes modisch gewordenes Material, der Solnhofer Stein, des Gegenstandes der Tischplatten angenommen. Als fürstliche Kunstkammerstücke mit mehr oder minder reich geätztem Inhalt, oft in Rundform, sind sie noch in manchen Sammlungen zu finden (München, Bayerisches Nationalmuseum; Schloßmuseum Stuttgart; Kassel, Löwenburg). Selbst auf Tischdecken wurde der Bildschmuck in Anlehnung an die frühere Bemalung der Holzplatten durch farbige Stickerei z. B. übertragen (Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums 1925—29, Nürnberg 1930, Tafel 149: Schweizer Tischdecke von 1586 mit Jagddarstellungen in Plattstichstickerei in bunter Wolle). — In langem Abstände lebte im 18. Jahrhundert die ausschließlich harmlos dekorative Bemalung mit Blütendekor von Tischplatten vorübergehend wieder auf.