

10. Meister Eisenhuth.

V.

Seemann's Kunstgewerbeblatt 3 Nr. 7¹⁾ enthielt jüngsthin über die Arbeiten Eisenhuths für hessische Landgrafen eine längere Publication, worin sich an archivalische Nachrichten kunsthistorische Wahrheiten und gewisse Irrthümer lehnen; diese zu berichtigen, die ersteren für die allgemeine Kunstgeschichte des Meisters zu verwerthen, sei letzterem noch ein Mal²⁾ ein bescheidener Raum in diesen Jahrbüchern vergönnt. Archivalische Mittheilungen über Künstler und Kunstwerke sind stets verdienstlich und damit leisten auch Geschichtsfreunde, welche den Wandlungen des Kunstlebens, der Technik und Formen auf den oft verschlungenen Pfaden nicht nachgehen oder nachgehen können, der Kunstwissenschaft stets dankenswerthe Dienste. Die Archivalien der beregten Publication sind darnach angethan, das bisher gewonnene Lebensbild des grossen westfälischen Künstlers gerade während seiner mehr unstäten als sesshaften Schaffensjahre auszubessern und zu vervollständigen; es sind die ersten Jahre nach seiner Heimkehr aus Italien 1585. Er hat darnach nicht, wie ich zuletzt (IV, 38) vermuthete, erst 1588/89, vielmehr schon ein Jahr früher seinen Wohnsitz zu Warburg aufgeschlagen, und daher bleibt die Inschrift eines seiner Werke, worauf sich diese Vermuthung stützte, vorerst noch ein Räthsel. Von der Vaterstadt aus wirbt er in Westfalen wie in Mitteldeutschland um Kundschaft theils auf seinen Reisen, theils durch das Fürwort einflussreicher Gönner. Da vollführte er auch, wie seine Kupferbildnisse beweisen, verschiedene Aufträge für die Ferne, und, wie aus den genannten Archivalien hervorgeht, für Hessen, und zwar für beide landgräflichen Häuser zu Cassel und Marburg. Namentlich wurden von ihm gefertigt und abgeliefert einige Becher und mehrere Denkmünzen mit Bildnissen — wovon leider nichts mehr erhalten oder zur Zeit zu

1) Anlage der Zeitschrift für bildende Kunst (1887) B. 22.

2) Die früheren Artikel sind angegeben Bonner Jahrb. (1886) H. LXXXII, 136.

finden ist. Denn auch die im Avers verbildlichte Medaille des Landgrafen Wilhelms IV. hat, wie man schon den Schriftzügen und dem Bildniss ansieht, sicher mit Eisenhuth nichts zu thun. Seine Gönner zu Cassel waren Jost Burgi, Hofuhrmacher (starb 1579), und der Kapellmeister Johann Heugell; zu Marburg vertraten seine Sache der Kammersekretair Nicolaus Becker und Johan Wolf¹⁾, der Leibarzt und Professor der Medicin. — Letzterer ist vielleicht ein Anverwandter des Renoldus Lupus, dessen Bildniss er 1578 oder 1588 stach (III, 149).

Diesseits der Berge knüpft sich Eisenhuths Künstlerruhm unge-
 trübt erst an die Paderborner Metallwerke; zu Cassel genoss er an
 Ehren anderen Meistern nichts vorab und zu Marburg bedurfte er ge-
 radezu der Fürsprache: Neider und böse Zungen benärgelten ihm
 eine Arbeit und dadurch seinen Ruf — das bekennt er wiederholt in
 einem Schreiben an die oberhessische Landgräfin von 1588 29/2. Er
 hatte ihren Auftrag „deroselben Conterfei“ in Kupfer zu stechen und
 „gegen gepurliche Zahlung uffs fleissigste zu verfertigen“, in einer
 Weise erfüllt, „das menniglich wehr dessen nur Verstandt hat, solchs
 gewiss loben und nicht im geringsten thatteln oder verachten werden“.
 — — Er könne sich nicht genug verwundern, „dass solch Kunststück,
 daran ich doch menschmöglichen Vleiss gethan, durch Andere, die der
 Kunst villeicht unerfahrener, veracht werden will.“ Er hofft, die Land-
 gräfin werde selbst das Stück ihrem Ebenbild ganz ähnlich und ge-
 mäss finden, „daran nicht das geringste verachten und sich dessen
 von anderen auch nicht bereden lassen, die der Kunst oder Gelegen-
 heit keinen Verstandt haben“. Indem er so die unberufenen Schwätzer
 geisselt, bittet er um die Zahlung der ausbedungenen fünfzig Thaler.

Eisenhuth war als Künstler sogar in Italien berühmt (III, 145 f.)
 und das fragliche Bildniss als Stich unstreitig musterhaft; wie man
 zwischen den Zeilen liest, heftete sich der Tadel wohl an die Natur-
 treue. Wäre die Aufnahme für den Stich durch andere Hände erfolgt,
 so hätte Eisenhuth ihnen jedenfalls die Schuld zugeschoben — da
 nichts davon verlautet, muss er sie selbst an Ort und Stelle gemacht
 haben; das bestätigt zugleich unsere frühere Aeusserung, dass Eisen-
 huth vielleicht schon von 1585 an in Marburg Arbeit und Lohn fand
 (IV, 138 III, 150), und, wie die in der Urkunde von 1601 (III, 144)
 ausgesprochene Bekanntschaft mit einem Kaplan zu Wettesingen ergibt,
 haben sich seine Verbindungen nach Hessen noch lange erhalten oder

1) Vgl. v. Rommel, Geschichte von Hessen V, 218.

später wieder erneuert. In den Archivalien verlautet noch das Eine oder Andere darüber, wie Künstler und Kundschaft verkehrten, das Metall für die Bestellungen aufgebracht, wie letztere vergütet wurden.

Gegenstand der Besprechung sind ferner das Haus (vgl. III, 143) des Jasper Eisenhuth zu Warburg von 1524, den man für den Vater des Künstlers ansehen darf (I, 140 III, 143) und das an jenem Hause noch vorfindliche, vermuthliche (Familien-) Abzeichen beider, nämlich ein Eisenhuth mit Visier; dann hätte der Sohn dreierlei Zeichen geführt, ein redendes Wappen, die Marke auf dem Fürstenberger Bücherzeichen (I, 140) und die Namensinitialen A und E. Diese erhielten sich mit den Umrissen von Schild und Helm deutlich auf einem Siegelabdrucke des Meisters und bekräftigen unsere Ansicht von den beiden Paderborner Silberbildern, woran sie zuerst auftauchten (III, 148). Ueber das redende Familienzeichen geben hoffentlich noch Siegel näheren Aufschluss.

In jener Publication werden Eisenhuth sogar vier Thonkacheln aus dem Schornsteine eines oberhessischen Hauses zugeschrieben, deren Aussenseiten je verschiedene Menschenbilder, doch in gleicher Umrahmung verschöner; ja er soll nicht bloss ihr Zeichner, sondern auch der Modelleur sein. In letzterer Eigenschaft kann er entweder die Thonbilder selbst oder das Modell für die Form gemacht haben. Irgendwelche Theilnahme Eisenhuths an der Thonbilderei ist an sich nicht undenkbar; denn wie ich im vorigen Jahre noch an zwei Arbeiten nachwies (IV, 139), liess er sich ebenso gern zu kunstgewerblichen, wie metallbildnerischen Vorwürfen herbei; zu einer Zeit, als der akademische Geist die Kunstübung noch nicht in Einzelzweige zerrissen hatte, bewältigte ein einziger Meister leicht mehrere davon, in der kleinen wie in der grossen Kunst ohne Unterschied. Das verhiess dem ganzen Kunstleben eine wunderbare Harmonie in den Stilformen und Maassverhältnissen (Farben) — indess die spätere Kunst an dem Verluste dieses einheitlichen Gepräges krankte.

Auch die dort bildlich wiedergegebenen Kachelbilder, die Eintheilung und Ausschmückung ihrer Rahmen, sowie gewisse Eigenheiten der Füllungsbilder, z. B. die Früchte am Boden der Erde (terra) erinnern einigermaassen an Eisenhuth's Art; doch das Alles und der Aufenthalt in Hessen genügen nicht, für ihn eine nähere oder entfernte Urheberschaft an jenen Stücken zu begründen. Passt es denn nicht ebenso gut für die deutsche Kunst- und Formenwelt jener Zeit überhaupt? Datiren die Kacheln nicht schon nach 1585, und wenn ihre

Entstehung auch mit des Meisters hessischem Aufenthalte harmonirt, gab es dann in den schönsten Tagen der deutschen Kleinkunst nicht noch genug andere Hände für formschöne Hafnerarbeit, für die Entwürfe wie für die Ausführung? Ihre Hauptsitze waren vom 14. bis ins 17. Jahrhundert gerade Franken und Baiern¹⁾. Es mangelte doch auf Blättern und in Büchern nicht an Mustern, denen man passende Motive für allerhand Kunstarbeit entnehmen konnte. Können denn hier die Füllungsbilder und der Rahmen stilistisch auf ein und denselben Entwurf, können zumal auf Eisenhuth die trockene Ausschmückung der letzteren und vollends das ungelenke Säulenpaar zurückgehen? Nicht einmal das Figurliche der weit edleren Füllungen stimmt in Auffassung und Behandlung mit dem Formencanon des Warburger Künstlers. Nein Eisenhuth ist weder der Urheber des Entwurfs noch der Bildneri.

Gerade „die bei den menschlichen Gestalten hervortretenden charakteristischen Einzelheiten“, welche als Zeugen angerufen sind, erheben zunächst lauten Widerspruch. Gleich dem ersten Blicke müssen Rahmen und Füllungen einer ganz andern Formenwelt entstammen, als jener Eisenhuths, gleichviel ob diese in seinen plastischen oder malerischen Werken verglichen wird. Weit richtiger sind die Thonbilder in der Anatomie, weit „antikischer“ ihre Körper und ihre Köpfe, weit regelmässiger ihr Gewandwurf. Eisenhuth liebt lange Gestalten, individuelle Antlitze, kurze Unter-Extremitäten, er hängt vielleicht als der letzte Künstler noch an der Gewandung und Faltenäugelung, die aus den Niederlanden ja auch bei Dürer und Aldegrever nachklangen (III, 151, IV, 137, 141). Wie grundverschieden sind die allegorischen Gestalten des Rahmens und jene, welche Eisenhuth in gleicher Zahl und Anordnung 1589 bei dem Portrait Schrader's anbrachte. Wie hoch überragen seine Bilder den Kachelrahmen in der Lebhaftigkeit der Figuren, in der malerischen Anlage und ornamentalen Gruppierung. Wie grossartig und wechselvoll sind seine landschaftlichen Hintergründe, wie majestätisch die Lage der Zweige und Blätter seines Baumschlages (III, 146) gegenüber der gleichartigen Kachelpartie.

(Kurzum die Thonkacheln sind mit Ausschluss des Rahmens Nachbilder der vier in Kupfer gestochenen Elemente des H. Goltzius vom Jahre 1586, darin erscheinen das Feuer (ignis), die Erde (terra), das Wasser (aqua) und die Luft (aër) als zwei weibliche und zwei männ-

1) G. Semper, Der Stil A¹ II, 153.

liche Menschenfiguren — in Uebereinstimmung nämlich mit dem Geschlechte ihrer lateinischen termini.

Die vier Blätter und ihre Bildwerke sind längst von Bartsch¹⁾ genau beschrieben, und zwar nach einer anderen Serie, als mir gerade zu Gebote steht. Die letztere weicht davon kaum in den Maassen (15 : 21½ cm), doch erheblich und zu ihrem Vortheile in der klaren Anzeige des Kupferdruckers und der Blattfolge ab. Blatt 1: Ignis führt die Unterschrift: H. Goltzius Inventor A° 1586 — Frederick de Widt excu(dit); die Verse des Unterrandes, von welchen Bartsch nur den Anfang copirt, sind meistentheils dem Ovid (Met. I, 26) nachgebildet:

Ignea convexi vis et sine pondere coelum (coeli)

Emicuit, summaq(ue) locum sibi legit in arce.

2. bei der terra:

Densior his tellus, elementaq(ue) grandia traxit,

Et pressa est gravitate sui medioq(ue) resedit.

3. bei der aqua:

Undosus latique maris circumfluit humor

Ultima possedit solidumq(ue) coercuit orbem.

4. bei dem aër:

Proximus est aer illi levitate locoq(ue),

Quo spirant et cuncta et fovent animalia vitam.

Diese Vorlagen sind im Thone stellenweise abgeändert, wie es der Zweck, das Material und das Gesamtbild an die Hand gaben. Zunächst nahmen die Allegorien im Thone weit bedeutendere Maasse an, als auf dem Papiere. Damit die Füllungen sich dem Rahmen, welcher als rundbogiges Thor erschlossen ist, ein- und anpassten, sind die oberen Ecken im Halbkreise abgestutzt, es sind die Titelschriften oben an die Seite gerückt, da sie hier mehr Spielraum und beim Formen weniger Gefahr hatten als zu Häupten, endlich wurde in den Hintergründen nur bei der Aqua der Baumschlag beibehalten, bei dem Aër die Flugvögel und überall die biblische Staffage, z. B. die Herabkunft des h. Geistes beim Ignis fortgelassen, weil sie sich in verhältnissmässiger Zartheit wohl schwerlich formen liessen; aus ähnlichen praktischen Gründen erhielt Ignis eine andere Armlage und wick der Salamander auf die linke Seite.

1) Le Peintre - Graveur. Nouvelle Edition III, p. 100, 101: „Les quatre morceaux ont été gravés par un des disciples de H. Goltzius et sous sa conduite.“

Das Rahmenwerk endlich hat mit den Füllungen wohl den Hafner, keinenfalls den Entwurf gemein. Abgesehen von dem Architectonischen und Ornamentalen ist die Bekrönung des Bogens, ein Maskaron zwischen den beiden heraldischen Löwen, weitaus die gelungenste und die kraftvollste Partie. Kleinlich und leblos nehmen sich dagegen aus die beiden Geharnischten zu Seiten des Thores, einförmig unsymmetrisch die vier Allegorien, wachsförmlich die Menschengestalten. Da mögen die Einzelheiten noch so naturgetreu erfunden sein, das Ganze Rahmenwerk ist eine trockene Composition, ein Weckmittel der Langleiwe. So gut wie Eisenhuth verzichtet auch Goltzius auf den Ruhm seines Entwurfes. Dieser ist entweder vom Hafner selbst irgendwelchem Bildwerke abgeschaut oder von einem Ortsmeister eigens gemacht, oder noch einer Mustervorlage in Blättern oder Büchern entlehnt. Die Planmacher und Musterzeichner waren in der Regel Goldschmiede, Maler, Formschneider oder Tischler¹⁾, die allgemeinen Mustervorlagen waren klein und so angelegt, dass verschiedene Professionen ein und dieselbe für ihre verschiedenen Zwecke verwerthen, sie ihrem Stoffe und der Grösse ihres Werkes anpassen konnten. Gleichwie damals ein Künstler mehrere Kunstzweige in seiner Hand einte, so vermochten wieder verschiedenartige Kunstzweige von ein und demselben Entwurfe oder einer beliebigen Ausführung zu profitiren; so frei, geschickt, erfinderisch und elastisch war damals das Kunstvermögen, so erstaunlich die Kunstfertigkeit; bis ins Kleinste vorgezeichnete Arbeiten gab es so selten, als ein blindes Copiren eines Planes ohne schöpferische Zuthat. Ein offener Rundbogen, ein rundbogiges Nischenwerk zur Aufnahme eines auszuzeichnenden Mittelstückes wie hier, war damals in Deutschland gäng und gebe, so für Büchertitel (Holbein), für kleine Einzelfiguren oder Gruppen und daher auch für Portraits — eine Anordnung, welche der Bildhauer ebenso gerne traf, wie der Tischler und der Kleinkünstler überhaupt.

Wo auch die Vorlage für den Rahmen zu suchen ist, jedenfalls hat der Hafner dessen Verbindung mit den Füllungen, sicher für letztere die Gestalt des Bildlichen gegenüber den Goltzius'schen Vorlagen und die Grösse der Kacheln bestimmt. Diese besitzen als Erzeugnisse des Kleingewerbes einen Werth, welcher der fränkischen Hafnerarbeit Ehre macht; als solche wollen sie nicht mit dem Maassstabe edlerer Kunst-

1) Vgl. R. v. Eitelberger in der Zeitschrift für bildende Kunst (1876) XI, 81—85.

zweige, sondern nach den besten ihrer Art beurtheilt sein. Der Process ihres Werdens war auch nicht so einfach, wie man glauben sollte, — denn obgleich er sich nur in gewissen Stadien klärte, gewährt er im Kleinen immerhin einen lehrreichen Einblick in den damaligen Kunstbetrieb.

Am Schlusse der Publication wird einem Originalentwurfe zu dem Titelblatte für Burgi's später erst erschienenes Werk über Triangulation eine Anzeige mit kleiner Abbildung gewidmet und dabei die Vermuthung geäußert, derselbe sei von Eisenhuth nach den Angaben des Verfassers skizzirt. — In der That bewegen uns alle Umstände, dieser Vermuthung beizupflichten; insbesondere schlägt das Landschaftliche in des Meisters Art und nicht minder das steife Oval der Bildfläche, welches zugleich Burgi's Bildniss einzufassen bestimmt war. Nicht viel leichter war auch die ovale Bildfläche für Schrader's Portrait¹⁾.

1) Anlässlich meiner Beschreibung desselben (IV, 136 ff.) theilt mir Herr E. Wernicke in einem dankenswerthen Schreiben vom 4. März d. J. mit, „dass es vom Juristen Ludolf Schrader noch ein Kupferstich-Portrait giebt, welches der auch in Bucher's Gesch. d. technischen Künste I, 412 und II, 26 erwähnte, ebenfalls aus Braunschweig stammende, Goldschmidt und Kupferstecher Franz Friedrich 1581 (anno aet. 50 des Dargestellten) gestochen hat und das in Mart. Friedr. Seidel's Bildersammlung (Fol.) mit Erläuterungen von Geo. Gottfried Küster in Berlin 1751 sub Nr. 42 zum Abdruck gekommen ist. Der Stich gehört zu den etwas bessern dieser Sammlung, weicht aber von dem Eisenhuth'schen Bilde in mehreren Punkten ab; namentlich hat der Dargestellte ein Barett auf.“

J. B. Nordhoff.