

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

5. Jahrgang

September 1952

Heft 9

VIERTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG NÜRNBERG 9. bis 13. AUGUST 1952

Vom 9. bis 13. August fand in Nürnberg die vierte Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. statt, die ihr besonderes Gepräge durch die Verbindung mit der 100-Jahrfeier des Germanischen National-Museums erhielt; die Mitglieder des Verbandes nahmen als Gäste des Museums an dessen Jubiläumsfeierlichkeiten teil. Im Rahmen einer „Festakademie“, in deren Mittelpunkt ein Vortrag von Carl J. Burckhardt über „Städtegeist“ stand, übermittelte der Vorsitzende des Verbandes, Hans Jantzen, die Glückwünsche der deutschen Kunsthistorikerschaft. Bei der Jubiläumsfeier am 10. August sprach Bundespräsident Prof. Dr. Theodor Heuss über Geschichte und Aufgaben des Germanischen Nationalmuseums.

VORTRÄGE

AM 11. AUGUST 1952

Der 1. Vorsitzende, *Hans Jantzen* (München), begrüßte in seiner Eröffnungsansprache die Teilnehmer; insbesondere hieß er die Gäste aus den benachbarten Ländern und aus den Vereinigten Staaten herzlich willkommen.

Hans Kauffmann (Köln): *Albrecht Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600*

Es wurde versucht, die europäischen Ausdehnungen der Dürerwirkung um 1600 zu umreißen. „Um 1600“ umschließt rund ein Jahrhundert von der 2. Ausgabe der Vasariviten und den Bestimmungen des Tridentiner Konzils, die Dürer auszeichnen, über Karel van Manders erste Gesamtdarstellung des Nürnbergers bis zu J. v. Sandrarts „Teutscher Akademie“ und Baldinuccis „Opere“. Haupterscheinungen sind die hohe Frequenz der Nachdrucke von Dürers Kupferplatten und Holzstöcken (Meder), die Begründung der heute noch führenden Sammlungen von Dürergemälden bei dominierender Anziehungskraft katholischer Fürstenhöfe, die Bemühung um originale

Quellen zur Persönlichkeit des Malers, wieder sich häufende Neuausgaben seiner Schriften bis zur Übersetzung ins Portugiesische (1599) und Verwertung Dürerscher Proportionsmuster in Haydokes Oxforder Ausgabe von Lomazzos Traktat (1598). Eine Berliner Rubenzzeichnung enthält einen Vermerk über Dürers Proportionen. Die Bildererwerbungen lassen sich z. T. aus der vom Tridentinum heraufgeführten Neubelebung der Sakralkunst mit gelegentlichen Rückgriffen auf spätmittelalterliche Ikonographie verstehen. Die Dürerkopien wurden vor dem Horizont der sog. „Neugotik“ des ausgehenden 16. Jhs. zugleich im Hinblick auf das Wertmaß des „Imitare“ in der Kunstlehre des Cinquecento beleuchtet als Nachgestaltungen über Vorgegebenes hinaus, Aufnehmen der Tradition bei gleichzeitigem Weiterführen auf ein höheres Zielbild hin im Glauben an ein fortschreitendes Wachstum der Kunst in ihrem stetigen geschichtlichen Vollzuge (Leitgedanke der Akademie). Die Auswahl der Dürervorbilder stand sowohl im Dienst des wissenschaftlichen Naturalismus (G. Hoefnagel) wie auch eines expressiven Verlangens, das von der gesteigerten Geistigkeit des Manierismus aus auf Affekttypen des 17. Jhs. hinzielte; ihm entspricht die Nachahmung Dürerscher Ausdrucksköpfe und -gesten (Hände) und das Eingehen auf Pathosfiguren (Adriaen de Vries); caravaggieske Halbfigurenkompositionen machen das Interesse an einer Dürerschen von der Art des Zwölfjährigen Jesus im Tempel (Pal. Barberini) begreiflich. Ob die Apokalypse wirklich keine Ausstrahlung ausgeübt oder in säkularisierten Themenkreisen einen Widerschein hinterlassen hat, bleibt vorerst eine offene Frage. Unter ähnlichen Gesichtspunkten wurde die Ausweitung des Adam- und Evastichs v. 1504 zu Paradiesesbildern (Joos de Beer 1576) sowie seine Umdeutung in eine affektbetonte Sündenfallzene (Cornelis Corneliszen 1592) ins Auge gefaßt; ein Ausklang bei Adriaen de Vries, Bückeburger Adam. Die von H. Jantzen bei Vredeman de Vries analysierte „stathmische“ Raumanordnung läßt sich auf Dürers Darbringung im Tempel und auf seinen Weihnachtsstich v. 1504 zurückführen; das Raumbild des Hieronymus im Gehäus hat beim jüngeren Hendrik van Steenwijck Spuren hinterlassen. Schließlich wurden gewisse Typen der Landschaftsdarstellung von Dürer aus in das spätere 16. Jh. verfolgt und besonders an der Höhlenlandschaft des Cornelis van Dalem erläutert und seine Nachwirkung bei Jan Brueghel, J. Momper und P. Brill angedeutet. Daß die Dürernachfolge nicht auf den Manierismus beschränkt bleibt, sondern ins reifere 17. Jh. hineinreicht, wurde an Beispielen von Rubens, Velasquez, Zurbaran und Rembrandt veranschaulicht.

Hans Rupprich (Wien): Zur Geschichte von Dürers schriftlichem Nachlaß

Das Manuskript wurde in Abwesenheit des Vortragenden von Hans Jantzen (München) vorgelesen.

Der Vortrag gab eine Übersicht über das wechselvolle Schicksal und die heutigen Aufbewahrungsorte von Dürers schriftlichem Nachlaß. Da die bisherigen Teil-Editionen modernen Ansprüchen nicht mehr genügen, bereitet Herr Rupprich, wie er unter lebhaftem Beifall der Versammlung mitteilte, eine neue historisch-kritische

Gesamtausgabe vor, die sämtlichen philologischen Erfordernissen Rechnung zu tragen versucht. Diese Ausgabe wird vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft und von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften unterstützt.

Franzsepp Würtenberger: Schlaraffenlandgedanken in der Nürnberger Flugblattgraphik und bei Pieter Bruegel d. Ä.

Aus dem Komplex der Beziehungen zwischen der deutschen und speziell der volkstümlichen Nürnberger Flugblattgraphik und der Kunst Bruegels wurde das Sonderthema des Märchens vom Schlaraffenland herausgegriffen, das vor Bruegel in zwei Bilderbogen des Erhard Schön, des fruchtbarsten Nürnberger Flugblattillustrators, in den Holzschnitten des Märchens selbst sowie im „Wappen der vollen Rotte des Schlaraffenlandes“ dargestellt worden ist. Außerdem kann der Holzschnitt der „Vier Eigenschaften des Weines“ von E. Schön herangezogen werden. In seinen Requisiten geht Bruegels Gemälde wahrscheinlich auf den deutschen Holzschnitt zurück, da in den Niederlanden keine Fassung des Themas nachzuweisen ist. Bruegel steigert aber das Motiv über die genrehaft erzählende und nur aufzählende Wiedergabe hinaus zur großfigurigen Genre-Allegorie, indem er das Märchen mit der Darstellung der drei Hauptstände (Bauer, Bürger, Ritter) verbindet und diese als Verkörperungen der Menschheit schlechthin ansieht, an der sich das Schicksal des Märchenzustandes des Nichtstuns vollzieht. Der Vergleich mit Hans Weiditz' Holzschnitt des „Ständebaums“ (um 1540) zeigt, daß Bruegel und Weiditz das Eingebundensein der Menschheit in die Natur mit dem Stände-Thema vereinigen.

Bruegel hat das markante Daliege-Motiv der Ständefiguren gleichsam auch zu einem Schlaraffenland-Motiv werden lassen. Merkwürdigerweise sind Vorläufer des charakteristischen Liegemotivs in der deutschen Graphik kurz vor Bruegel nachzuweisen: es begegnet, allerdings nicht als direktes Vorbild Bruegels, sondern in geistesgeschichtlich paralleler Vorformung, ebenso im Flugblatt der „selzamen menschlichen Sonnenuhr“ von Peter Flettner wie in einer anonymen Zeichnung von 1549 in Erlangen. Aus der Beischrift der Zeichnung „Foelix, quem faciunt aliena pericula cautum“ wird ersichtlich, daß selbst der Daliege-Gestus hier eine moralische Deutung erfährt. Er wird als asozial und als Sünde gebrandmarkt. Ein derartiger moralischer Spruchsinn liegt auch den Figuren von Bruegel unter, wengleich ins allgemein Menschliche und natürlich Normale umgedeutet. Daß „gewöhnlichen“ Körperstellungen eine solche prägnante und selbständige Sinndeutung beigemessen wird, bedeutet eine kunstgeschichtliche Neuerung. Bruegel und die Nürnberger erahnen eine moralisierende Geste-Symbolik der Profanfigur, deren Ausdrucksgehalt in gewisser Weise mit den festgeprägten Gesten der christlichen Kunst des Mittelalters (Beten, Segnen, verehrendes Knien, majestätisches Thronen) in Konkurrenz zu treten vermag.

Um Bruegels Liege-Gestus in seiner erschütternden Stille als einmalige und einzigartige Schöpfung aufzuweisen, wurden die wesensverschiedenen Arten der Liege-Gestus-Typen der Italiener und Deutschen verglichen. Die Italiener vermögen die

liegende Person mit Abstand zu betrachten, d. h. zu bewundern. Nur deutsche Künstler haben das Hingestrecktsein des Daliegens als gesteigertes Weltgefühl, als deutliche Bezugnahme zum Universum empfunden. Altdorfers Zeichnung des „Landsknechts im Walde“ (Berlin) läßt ein schauriges Träumen über das Allgefühl erleben. Das Liegen der Cranach'schen Quellnympfen darf als Lauschen auf den Herzschlag der Natur, als wohliger Einklang mit der Landschaft verstanden werden. Dürer hat in seiner Oelberg-Zeichnung von 1521 das Liegen als dramatisches Niedergedrücktwerden, als Ergebnis des Wirkens wilder Wetterkräfte aufgefaßt. In verwandter naturdämonischer Weltdeutung hat Baldung 1544 im Holzschnitt des „vom Fackelblitz der Hexe zu Boden geschmetterten Roßknechts“ das Daliegen als Folge des vorausgehenden Kampfes mit der Dämonie der Natur vorgestellt. Sein Roßknecht läßt sich mit Bruegels Bauer im „Schlaraffenland“ vergleichen. Doch hat Bruegel alles äußerlich Beunruhigende eliminiert. Erst er hat in seinen großfigurigen Gestalten des Schlaraffenlandes die Erdschwere an sich, beinahe als gemalte Physik, darzustellen vermocht; damit wird das bis dahin „amoralische“ Daliegen seines prononciert ethischen Sondergehaltes entkleidet und zu etwas Natürlichem, d. h. kosmisch-naturwissenschaftlich Begründetem.

Um den weltanschaulich-belehrenden Sinn zu verdeutlichen, den die Reformationszeit dem Liege-Gestus beimißt, wurden parallele Stellen aus der zeitgenössischen Literatur herangezogen (Friedrich Dedekinds „Grobianus, von groben Sitten und unhöflichen Gebärden“; ferner der Begriff der Trägheit bei Paracelsus und Shakespeare, vgl. Hamlet, IV. Akt, 4. Szene).

Wolfgang Lotz (München): Historismus in der Bamberger Grabplastik um 1600

Die Grabmäler der Bischöfe Ekbert von Andechs und Berthold von Leiningen im Dom zu Bamberg sind von der Forschung, abgesehen von Georg Dehio und J. J. Morper, als schwache Arbeiten des 13. Jahrhunderts angesehen worden. Nur die im Tenor genau übereinstimmenden Inschriften der Steine galten stets als nachmittelalterlich.

Beide Platten setzen die Deckplatte der Tumba des Bischofs Günther († 1066) voraus, zeigen aber in der Wiedergabe der Pontifikalgewänder (Kasel, Amikt, Handschuhe) bestimmte Unterschiede, die sich als späte Mißverständnisse der hochmittelalterlichen Tracht des Günther erklären lassen. Dasselbe gilt für das eigentümliche Motiv des Schreitens, das beide Füße ohne Überschneidung im Profil zeigt. Aus verschiedenen Quellen des 16. — 18. Jahrhunderts ergibt sich, daß man um 1600 an diesen Grabmälern Veränderungen vorgenommen hat; die Annahme, daß damals ältere, beschädigte Steine durch die heutigen Platten ersetzt wurden, würde am zwanglosesten erklären, warum das noch 1833 als Tumba nachweisbare Berthold-Grab unter dem Kopf des Bischofs ein Kissen zeigt, das bei dem von den Chroniken „Epitaphium in muro perpendiculari“ genannten Ekbert-Stein fehlt. Es kommt hinzu, daß der heutige Befund keinen Anhalt dafür bietet, daß die Inschriften später auf die Platten eingehauen sind.

Der Tenor der Inschriften findet sich in textlicher und paläographischer Übereinstimmung auch auf der Deckplatte der Papst-Tumba und — nachträglich aufgemeißelt — auf zwei Bischofsgrabmälern des 14. Jahrhunderts im Peterschor des Domes. Er entspricht in Wortlaut, Reihenfolge und Schriftbild genau den Epitaphien der Bamberger Bischöfe von 1556 — 1580 (Beispiel: Zobel v. Giebelstatt, † 1580). Die genealogischen Angaben der Ekbert- und Berthold-Platten kehren zudem gleichlautend in den gedruckten Bamberger Bischofskatalogen von 1591 und 1603 wieder.

Als weiteres Indiz für die Annahme, daß die Platten um 1600 entstanden sind, wurde ihre „Stillosigkeit“ angeführt. In derselben Zeit und wohl aus dem gleichen Anlaß ist vermutlich auch das Grabmal des Bamberger Bischofs Anton von Rotenhan († 1456) einer eingreifenden Überarbeitung unterzogen worden, die die Stilmerkmale der „dunklen Zeit“ in die des ausgehenden 16. Jhdts. umgedeutet und damit weitgehend verwischt hat, so daß unsere Datierungskriterien wiederum versagen. Derartige Nach- oder Umbildungen mittelalterlicher Denkmäler, die sich durch eine ähnliche „Stillosigkeit“ auszeichnen, begegnen gerade um 1600 nicht selten. Als Beispiele wurden das Roermonder Stiftergrab, die Wettiner-Tumben auf dem Petersberg bei Halle und die Ahnenstatuen des Hauses Württemberg in der Stuttgarter Stiftskirche genannt. Das Grabmal des 1292 verstorbenen Papstes Nikolaus IV., das Sixtus V. für S. Maria Maggiore arbeiten ließ, scheint in den gleichen Zusammenhang zu gehören. Diesen „Kopien“, die ältere Denkmäler oder Ahnenreihen möglichst treu überliefern oder ergänzen wollen, liegt eine eigentümliche Verehrung für das „singulare monumentum vetustatis“ zugrunde (so bezeichnet 1574 der Hofprediger Osiander die Stuttgarter Grabmäler, deren Restaurierung oder Ergänzung damals vom Herzog befohlen wurde).

Im 17. Jh. verbindet sich das Interesse für die Vergangenheit mit einem neuen Selbstwußtsein, so daß an den in dieser Zeit veränderten oder kopierten Denkmälern der eigene Stil ungleich deutlicher hervortritt. Deshalb sind z. B. die überarbeiteten Teile am nachweislich 1654 versetzten Grabmal des Bamberger Bischofs Albert von Wertheim († 1424) leicht zu erkennen und zu datieren. Auch an den historisierenden Denkmälern der Ebracher Klosterkirche läßt sich das neue Verhältnis zur Geschichte beobachten; die 1614 neu angefertigten Tumben der Kaiserin Gertrud und des Herzogs Friedrich von Schwaben, ursprünglich Arbeiten des 13. Jhs., zeigen in ähnlicher Weise wie der Bamberger Wertheim unverkennbar den Stil des Frühbarock, und in der Mitte des 17. Jhs. sind in Ebrach „Nachahmungen“ gotischer Grabplatten entstanden, die bei allem Unterschied der Qualität an die gotisierenden Paraphrasen Borrominis erinnern.

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (Saarbrücken): Zum Todesbewußtsein in Holbeins Bildnissen

Der Holbein-Werkstatt in Basel war die Vanitas-Symbolik im Zusammenhang mit der Porträtgestaltung bekannt, wie schon die kleine Tafel mit den zwei Totenschädeln (Basel) zeigen kann. Im Nürnberger Xilotectus-Porträt (1520) zeigt sich der Vanitas-

Gedanke in einer noch äußerlichen und etwas aufdrängenden Weise (Knochenmann mit Sanduhr, Wappen mit Todes-Symbolen, Inschrift). Das Bild ist in der Zeit der Reifekrise des jungen Holbein entstanden. Diese Spanne der Erschütterung des von Luzern nach Basel übersiedelnden etwa 21–22jährigen Malers wird durch das Todeserlebnis näher bezeichnet. Die Passionsdarstellungen der Jahre 1519–21 (Schmerzensmann in der Säulenhalle, Basel, Schmerzensmann in der Rast auf dem Kreuz, Berlin, Holzschnitt mit dem einsamen kreuzschleppenden Christus, Tuschzeichnung der Kreuztragung, Basel, Christus im Grabe, Basel) bezeugen einen bisher nicht recht erfaßten Holbein, der weder kalt noch areligiös war. Es ist die Zeit, in der mit dem plötzlichen Tode seines älteren, die Werkstatt führenden und stützenden Bruders Ambrosius gerechnet werden muß, mit der unvorhergesehenen schnellen Übernahme der Werkstatt durch Hans, der bisher Geselle war und nun in Zunft, Ehe und Meisterschaft eintritt. So wie er äußerlich in die bürgerliche Ordnung findet, so reift er innerlich zu neuer Beherrschtheit. Das Todeserlebnis, im Xiloteuctus mehr literarisch-allegorisch gedeutet, wird im Christus im Grabe vollkommene, vergeistigte Gestaltung.

In dieser entscheidenden Phase seines Lebens begegnet Holbein dem Erasmus von Rotterdam. Die Begegnung war nicht unvorbereitet; sie hatte künstlerisch wohl größere Folgen, als die literarischen Quellen zu erkennen geben. Die im Werk Holbeins ganz neue Bildform der Erasmus-Porträts entstand wohl unter dem Einfluß der Profildarstellung auf der Medaille des Quentin Massys von 1519, die über des Erasmus Einstellung zur Porträtaufgabe und über seine Ansicht vom Tode Aufschluß gibt. Sie zeigt auf der Rückseite neben der Umschrift MORS ULTIMA LINEA RERUM das Bild des Terminus, ein Symbol, das Erasmus seit 1509 als persönliches Memento Mori führte. Auch Holbein hat es gestaltet, wohl zuerst allein in der Entwurfszeichnung zu einer Wappenscheibe (Basel) mit der Devise „Concedo nulli“, dann im Bildnis-Holzschnitt des Erasmus (sog. „Erasmus im Gehäus“; 1535?). Der Knochenmann der älteren Todes-Symbolik wird hier durch das humanistische Terminus-Bild abgelöst. Erasmus ist im Holzschnitt an Terminus herangetreten und legt ihm seine Hand aufs Haupt, den Tod als Grenze und Maß anerkennend. Es ist die klassische, fast stoische Haltung des großen Humanisten, wie sie auch seine Spätschrift „Von der Vorbereitung auf den Tod“ empfiehlt. — Die Klarheit und Bewußtheit des Erasmus-Porträts Holbeins zeichnet fortan seine gesamte Porträtkunst aus. Sein Todesbewußtsein steht damit im Gegensatz zur derben, dämonischen, wühlenden und oft zynischen Todesbeschwörung seiner Zeitgenossen.

Während der Frankreich-Reise von 1524 sah Holbein die steinernen Devotionsbilder des Herzogspaares de Berry in Bourges. Wie ihn die plastische, festgeprägte Form in der Medaille des Massys ansprach, so ergriff ihn hier die Rundplastik einer naturalistischen und zugleich aristokratisch-zeremoniellen Spätgotik. Sah Holbein hier die Vorbilder für sein eigenes stilistisches Streben seit der Zeit der ersten Erasmus-Porträts? Damals muß in ihm der zukünftige Porträtist des vornehmen europäischen Adels erwacht sein. Die strenge Form seiner Einzel- wie seiner Gruppenbildnisse wird durch die Kenntnis der in Bourges gezeichneten Studienblätter besser

verständlich. Schon in der „Darmstädter Madonna“ finden sich Züge, die an die Gruppe in Bourges erinnern, aber der Eindruck der Grabmäler scheint noch in der Spätzeit nachzuwirken.

Während des ersten englischen Aufenthaltes lernte Holbein ein anderes, „modernes“ Todes-Symbol kennen, die mechanische Uhr. Der Entwurf für ein Medaillon in Chatsworth zeigt eine kastenförmige, mit Gewichten versehene Wanduhr in den Zweigen einer Eiche aufgehängt, an deren Fuß ein junger Mann lagert. Er schaut zur Uhr, an der ein Putto die Glocke anschlägt. Ein Spruch erläutert: ASPETTO LA HORA. Dieses Vanitas-Symbol ist auch auf der Basler Zeichnung mit der Familie des Thomas Morus zu erkennen. Aber während die Uhr seitlich im Hintergrund angeordnet ist, hängt sie in der das verlorene Original wohl getreu wiedergebenden Kopie von Locky (1530; Wakefield) genau über dem Haupt des Thomas Morus, in der Mittelachse des Bildfeldes. Wie im Medaillon-Entwurf ist die Uhr auch hier zweifellos als Sinnbild des begrenzten Lebensmaßes gedacht. Die Symbolik der mechanischen Uhr ist wahrscheinlich durch Nikolaus Kratzer, den aus München stammenden Hofastronomen und „Horloger“ König Heinrichs VIII., der mit Morus und Holbein eng befreundet war, gefördert worden. Die zylindrische astronomische Uhr und die Frühformen der Taschenuhr, die büchsenförmige Tisch- und die medaillonähnliche Schmuckuhr haben gleichfalls sinnbildliche Bedeutung in den Bildnissen. — So trat an die Stelle des Knochenmanns der Terminus des Erasmus (wahrscheinlich auch auf dem letzten Entwurf (1543?; London) für eine astronomische Uhr, den Holbein nach Kratzers technischen Angaben für den Goldschmied zeichnete), und an die Stelle der Sanduhr die mechanische Uhr in der Vanitas-Symbolik des humanistischen Holbein-Kreises.

Viele der gegenständlichen Attribute auf Holbeins Bildnissen haben Eigenschaften der späteren Vanitas-Stilleben, am deutlichsten jene Häufung von Geräten und Dingen auf dem Londoner Gesandten-Bilde, in dessen Mitte sich das großartigste Vanitas-Stilleben jener Zeit findet: in drei Schichten symbolisch geordnet erscheint oben die Sphäre des Himmels mit Himmelsglobus, astronomischer Uhr, Quadranten, in der Mitte die irdische Sphäre mit Erdglobus, Büchern, Musikinstrumenten, zu unterst die Sphäre des Todes und des Grabes, die sonderbare Zerrspiegelansicht eines Totenkopfes schwebt über dem Mosaikfußboden des Chores von Westminster. Das ganze Bild ist auf diese unterste, geheimnisvolle, „chiffrierte“ Todes-Symbolik hin aufgebaut. In seiner eigenartigen Komposition erinnert das Gemälde unmittelbar an den Holzschnitt mit dem Wappen des Todes im Totentanz. Es ist eine heraldische Kompositionsform, ähnlich der auf Epitaphien. In die gleiche Reihe der heraldischen Bildnis-Gruppenkompositionen von Epitaph-Charakter gehört auch das verlorene Wandbild mit der Königsfamilie (ehemals Whitehall, 1537, in der Kopie von Leemput überliefert). Die Beziehungen dieses Monumentalbildes zur monumentalen Grabmalplastik mögen noch durch den Hinweis unterstrichen werden, daß Holbein die Porträts der längst verstorbenen Eltern Heinrichs VIII. wohl nach Torrigianos Grabfiguren in Westminster studiert hat; für das Bildnis des John Colet (Zeichnung in

Windsor) hat er nach dem Nachweis von Grossmann die Marmorbüste Torrigianos am ehemaligen Colet-Epithaph zu St. Paul benutzt.

Das Verhältnis Holbeins zur Plastik wird zwar nicht allein, aber ganz wesentlich durch die Verwandtschaft seiner Auffassung von der Bildnismalerei mit der Bildniskunst der Epitaph-Bildhauer bestimmt (vgl. das Holbein sicherlich bekannte Bildnis-Epitaph des Arztes Occo im Domkreuzgang zu Augsburg). Holbeins Bildnisse können als säkularisierte Epitaphien verstanden werden. Daraus erklärt sich die Strenge ihrer Form, das Abstand-gebietende ihrer Haltung. Auch wird an ihnen die Verlagerung der Glaubens-Sphäre in den persönlichen Gewissensbereich des Individuums deutlich. Daher die Ablösung des früher eindeutigeren Devotions-Charakters und der konfessionellen Todes-Symbolik in den älteren Bildnisgestaltungen durch eine private und säkularisierte Todes-Allegorie. Schließlich zeigt sich bei Holbein ein nur ihm eigener Zug zur Individualisierung des Todesbewußtseins, der über die allgemeine Todesallegorie der Epoche hinausführt. Seine Bildniskunst gipfelt in einer Todespsychologie, die viele seiner besten Porträts zugleich bedeutungsschwer macht (Erasmus, Wyatt, Bryan Tuke, Warham, Chambers, Herzog Anton, seine eigene Familie). Damit hebt sich Holbein von den meisten seiner Zeitgenossen weit ab und schafft wichtigste Voraussetzungen für den Frühmanierismus im Norden.

(Das vollständige Vortragsmanuskript wird, erweitert um Anmerkungen mit Literaturangaben, in einer der nächsten Nummern der *«Annales Universitatis Saravienensis»*, Abt. Philosophie, Saarbrücken, erscheinen.)

Dagobert Frey (Stuttgart): Der Manierismus als europäische Stilerscheinung

Der Vortrag versuchte, das Jahrhundert vom dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an als geistige und geschichtliche Einheit darzustellen, wobei vielfach auf die zeitlich weiter zurückliegenden Voraussetzungen und Vorstufen hingewiesen wurde. Methodisch sollte ebenso durch eine symptomatische Betrachtung die Eigenart der Periode wie an den Höchstleistungen ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung gezeigt werden. Die Untersuchung ging von den formalen Erscheinungen aus, um zu den tieferliegenden allgemeineren geistigen Voraussetzungen fortzuschreiten.

Der Aesthetizismus der Zeit umfaßt jene formalen Erscheinungen, die dem Wort-sinn der Bezeichnung Manierismus am nächsten stehen. In der Renaissance, die den Begriff der Schönheit als metaphysische Kategorie zum höchsten Lebenswert erhebt und im Leben zu gestalten versucht, ist die Schönheit gegenständlich bedingt. Im Manierismus erfolgt eine Verschiebung vom Gegenstand auf die rein formale Erscheinung des Bildes, das damit eine neue Bedeutung gewinnt. Daraus ergibt sich auch ein anderes Verhältnis von Raumillusion und Flächenbild. Es zeigt sich dies vor allem bei der Skurzierung des menschlichen Körpers; die projizierten Linien und Flächen des perspektivischen Bildes werden ästhetisch-formal gewertet. In der sogenannten „*macchia*“, einem kunsttheoretischen Begriff, der von Imbriani geprägt und von Benedetto Croce, Julius v. Schlosser und Sedlmayr wieder aufgegriffen wurde, erfassen wir die übergegenständliche Bildstruktur, die für den Manierismus

von entscheidender Bedeutung ist. Flächenbild und Raumillusion treten in ein Spannungsverhältnis.

Im Raumerlebnis stehen sich die Begrenzung des Raumes in der Renaissance und die Durchbrechung und Aufhebung der Raumgrenzen im Manierismus gegenüber. Die Unendlichkeit wird Problem. Dies läßt sich auch in der Architektur aufzeigen. Vorbereitet erscheint dieses Raumerlebnis bereits in der Vorstellung einer unendlichen Welt ohne Mittelpunkt bei Cusanus.

Der Tiefenraum gewinnt auch damit besondere Bedeutung, daß in der Malerei das inhaltlich Wesentliche in die Tiefe verlegt wird. Durch die Einordnung in die „Weltlandschaft“ wird der oft verschwindend klein dargestellte Vorgang zum kosmischen Ereignis. Andererseits wird das vom menschlichen Gesichtspunkt Bedeutende durch die episodenhafte Darstellung im Gegensatz zum kosmischen Geschehen in seiner Nichtigkeit erkannt. Charakteristisch ist die Anbringung von biblischen und mythologischen Bildmotiven im Hintergrund der niederländischen Sittenbilder, wodurch das Weltliche einen Sinnbezug zum Jenseitigen erhält. Auch in der Architektur spielt die Betrachtung aus der Ferne eine Rolle, wie eine Stelle bei Serlio beweist.

Zugrunde liegt das umfassendere Problem der Realität. Im Mittelalter liegt die höchste Realität in Gott, von der eine Stufung von Realitätsgraden zum niedrigsten Sein herabführt. In der Renaissance erlangt die Diesseitigkeit Eigenwert. Im Manierismus dagegen wird die Realität des Diesseits in Frage gestellt. Die Grenzen der Realitätssphären werden verwischt. Der Illusionsraum des Bildes greift in den Lebensraum des Betrachters über.

Ebenso werden die Grenzen zwischen den Naturreichen aufgelöst. Wird einerseits die tierische und pflanzliche Welt vermenschlicht, so wird der Mensch andererseits ins Animalische und Vegetabile umgedeutet. Die Realitätsunterschiede zwischen der bildlichen Darstellung des lebenden Menschen und der Statue oder dem Bilde im Bilde werden verunklärt.

Eine seltsame Erscheinung sind die Fassadenmalereien, die eine nicht ausführbare Architektur vortäuschen, in die aber doch die praktikablen Fenster und Türen einbezogen sind. Auch die Architekturformen an sich zeigen vielfach eine funktionelle Mehrdeutigkeit.

Die Physiognomie des Menschen wird zur Maske, hinter der sich sein wahres Wesen verbirgt, aber diese Maske wird zugleich durchschaut und sein wirklicher Charakter enthüllt. Geheimnisvoll zu erscheinen, ist nach Gracian's „Handorakel“ für den Hofmann eine Forderung der Zeit. Die Welt wird zur Bühne und das Leben zum Theater.

Überall sieht man die Kehrseiten, die „verkehrte Welt“, das unerschöpfliche Thema Pieter Brueghels. Der gleichen Einstellung entspricht die Vorliebe der Zeit für das Paradoxon, für Sprichwörter und Redensarten. Selbst die Heilige Schrift wird für Sebastian Franck als das der Menge Unverständliche zu einem ewigen Paradoxon. Das Widerwärtig-Grausige wird von Francesco Berni in abstrusen Lobliedern besungen: das Uringlas, das mal francese, das Spital, selbst die Pest. Diese Auffassung wurzelt letztlich im simultanen Erleben der Gegensätze. Das Wesen des

Menschen sucht man vor allem in jenen Zuständen zu erkennen, in denen wie in Traum und Wahnsinn das Unbewußte sich ausspricht. Auch das Wunder gewinnt eine neue Bedeutung und Darstellungsform. In der Renaissance wird es als realer Vorgang wiedergegeben. Im Manierismus bricht das Jenseits in das Diesseits ein. Das Jenseits wird im Wunder zur Vision. Der Manierismus schafft damit ikonographisch eine neue Bildform, in der sich die irdische und himmlische Sphäre durchdringen. Dies gewinnt auch für den Barock entscheidende Bedeutung.

In der Unsicherheit des Lebens sucht sich der Mensch vom Bedrohlichen und Dämonischen in der Welt und in seinem eigenen Innern durch die Komik zu befreien. Man wird das komische Element bei Pieter Brueghel nicht übersehen dürfen, wie es auch Carel van Mander hervorgehoben hat. Für die geistige Haltung der Zeit ist die Selbstmordepidemie, die sich nach Montaigne sogar auf Kinder erstreckte, ebenso charakteristisch, wie die Forderung Trajano Boccalinis nach einer Generalreform dieser häßlichen Welt. Aus der Not der Zeit sucht man sich in Utopien zu flüchten (Thomas More, Campanella, Francis Bacon).

Hinter all dem steht das soziale Problem, das sich vor allem in einem gesteigerten Individualismus und der Bildung esoterischer Kreise bekundet. Eine Folge hiervon ist die Neigung zum Dunklen, Schwerverständlichen, wodurch man sich von der Menge abzusondern versucht. Dies zeigt sich vor allem in der Vorliebe für die Allegorese und schwerdeutbare Motti und Impresen. Auch der Aesthetizismus fördert diese Einstellung. Der Individualismus führt zur Vereinsamung des Menschen, wie sich dies vor allem in der spanischen Dichtung zeigt. Das schöpferische Ingenium wird zum künstlerischen Schicksal und die Kunst wird bekenntnishaft wie bei Michelangelo.

Mit dem sozialen Problem hängt das moralische zusammen. Es zeigt sich vor allem in der Beziehung zur Erotik. Die gesteigerte Reizbarkeit verrät sich im Schwanken zwischen Laszivem und Prüderie. Die Kostümgeschichte ist in dieser Hinsicht besonders aufschlußreich, vor allem die spanische Mode mit ihren unorganischen, abstrakten Formen, in die der weibliche Körper eingezwängt wird. In der Schule von Fontainebleau finden wir dagegen Bildnisse, bei denen das erotische Moment besonders betont erscheint. Die eigenartige Spannung zeigt sich auch in den Venusbildern Tizians mit dem Orgelspieler, der auf einer Replik die portraithaften Züge Philipp's II. zeigt. Für die Neigung zur Grenzverwischung ist auch die Vorliebe für hermaphroditische Typen kennzeichnend, was sich auch in Shakespeares Sonetten ausspricht. Moralischen Halt sucht man einerseits in Konvention und Etikette, andererseits in einer praktisch-utilitaristischen Moral wie bei Gracian. Zugleich gelangt Macchiavelli zu einer vorurteilslosen, von religiösen und sittlichen Hemmungen freien Betrachtung der Motive des menschlichen Handelns, durch die der Dualismus zwischen überempirischen und empirischen, absoluten und relativen Wertmaßstäben aufgerissen wird.

Ueber all dem wölbt sich das religiöse Problem, das zutiefst die Zeit bestimmt: Reformation, katholische Reform und Gegenreformation. In Michelangelos Gedichten und Zeichnungen aus der Zeit seiner Begegnung mit Vittoria Colonna spricht sich der Bruch mit dem Schönheitsideal der Renaissance erschütternd aus. Das Schreiben

des greisen Bartolomeo Ammanati, in dem er die Entfernung oder Vernichtung seiner Statuen nackter Figuren fordert, ist ein weiteres Symptom.

Alle diese Erscheinungen wurzeln zutiefst in einem Wandel der Haltung des Ich zur Welt, in einer Weitung, Vertiefung und Differenzierung des Bewußtseins. Geistesgeschichte ist Geschichte des Bewußtwerdens des Menschen. Die besondere Bewußtseinsform des Manierismus ist die Distanzierung der Phänomene der Außenwelt wie des Innenlebens, durch die sie aus ihrer bisherigen Bezogenheit auf das Ich gelöst werden. Damit werden sie zu etwas schlechthin Anderem und Fragwürdigen.

In Shakespeare und Rembrandt gipfelt diese geistige Bewegung, indem sie in ihnen ihre Synthese und ihr Ergebnis findet. Was Shakespeare und Rembrandt gemeinsam ist, ist die neue Erkenntnis der Welt aus einem neuen Erleben des eigenen Ich und die Objektivierung dieses Erkenntnismaterials im Anderen, die Loslösung des Weltbildes vom Ich und der Gebundenheit des persönlichen Lebens und der Mut, die Welt sehen zu wollen, wie sie ist.

Der Vortrag schloß mit einem Hinweis auf Max Dvorák, den eigentlichen Begründer des kunstgeschichtlichen Begriffes des Manierismus, für den der Glaube an eine entscheidende Wendung zu einer neuen Geistigkeit in der Gegenwart den Antrieb abgab, der ihn zu Brueghel, Tintoretto und Greco führte.

VORTRÄGE AM 12. AUGUST 1952

Vor Eintritt in die Tagesordnung erbat C. G. Heise (Hamburg) das Wort, um im Namen der deutschen Museen das Germanische National-Museum zu beglückwünschen und insbesondere seinem Leiter Ludwig Grote für die großzügige Jubiläums-Ausstellung „Aufgang der Neuzeit“ zu danken.

Ernst Holzinger (Frankfurt/M.): Der neue Realismus bei Adam Elsheimer

Es ist ein historischer und ein künstlerischer Irrtum, Elsheimer als liebenswürdigen Kleinmeister und Idylliker zu nehmen und seine geschichtliche Rolle auf das Gebiet der Landschaft zu beschränken, wie das geschehen ist. Es ist ebenso ein Irrtum, wenn man Elsheimers Stil aus dem Manierismus einerseits und der Kunst Caravaggios und der Carracci andererseits ableitet. Elsheimer ist vielmehr in erster Linie der Realist des beginnenden Barock. Er ist dies neben Caravaggio und auf eine eigene Weise. Gerade scheinbar manieristische Züge da und dort in seinen Bildern beweisen von Anfang an die grundsätzlich antimanieristische Haltung und Tendenz. Alles wird bestimmt von einer neuen Unmittelbarkeit gegenüber der Natur, einem direkten Angehen von Raum, Körper, Licht. Körper und Raum und ihre klare einheitliche Disposition und Relation werden gleichsam meßbar. Dabei verbindet Elsheimer — charakteristisch für den beginnenden Barock — den Sprung in die Zukunft mit einem Rückgriff auf die klassische venezianische Malerei hundert Jahre zuvor. Zwei neu-aufgetauchte, noch nicht publizierte Bilder demonstrieren dies aufs deutlichste: Die in Venedig entstandene Darstellung der „Geschichte vom Zinsgroschen“ und das in Rom gemalte hochbedeutende Vielfigurenbild der „Exaltatio Crucis“.

Dem Realismus, der Objektivität der Form entspricht die Objektivität gegenüber dem Inhalt. Die genaue Verwirklichung des Inhaltes im Bild und durchs Bild ist Elsheimers künstlerischer Ehrgeiz. Elsheimer ist Erzähler. Für die Realisierung der Erzählung muß dem Ambiente, Innenraum und Landschaft besondere Wichtigkeit zukommen.

Weil nun Realismus und Objektivität in Form und Inhalt Grundprinzipien in Elsheimers Kunst sind, darum müssen einige der bekanntesten unter den anerkannten Bildern anders gesehen werden und eine andere oder genauere Deutung erfahren als bisher. Zu diesen gehören z. B. das oft wiederholte Bild der „Prokris“, das erst als Darstellung der Geschichte der „Coronis“ seinen vollen Sinn bekommt, und das Bild „Bacchus bei den Nymphen von Nysa“, das die Geschichte der „Myrrha“ meint.

Einen Gegenbeweis liefert der früher Elsheimer zugeschriebene Berliner „Christophorus“ allein schon durch sein formales Abgehen vom Inhalt. Bei Elsheimer bestimmt aber der Bildinhalt die Bildform. Der Naturalismus des Berliner Christophorusbildes wiederum scheidet sich streng von Elsheimers Realismus und weist auf Gentileschi. Mit Elsheimers Realismus gegenüber Inhalt und Form hängt unmittelbar zusammen die so uneitle Bescheidenheit des künstlerischen Stils. Sein Bildcharakter gehört zum Wesen des beginnenden Barock.

Hans R. Weihrach, München: Georg Schweiggers Neptun-Brunnen für den Hauptmarkt in Nürnberg

Nürnberg's wirtschaftlicher Niedergang nach dem 30jährigen Krieg führte dazu, daß der 1660—68 geschaffene Neptunbrunnen von Georg Schweigger niemals auf dem Hauptmarkt aufgestellt, sondern in provisorischer Zusammensetzung über hundert Jahre im Bauamt aufbewahrt und schließlich verkauft wurde. Nach erfolglosen Bemühungen anderer fürstlicher Interessenten konnte Paul I. von Rußland den Brunnen 1797 für Schloß Peterhof erwerben. Die nach der Bergung (1942) gefertigten Aufnahmen des bisher unpublizierten Originals lassen die Bedeutung des in der Plastik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts alleinstehenden monumentalen Bronzebrunnens und seines Schöpfers zum ersten Mal genauer umschreiben.

Georg Schweigger ist am 6. April 1613 geboren. Sein frühestes, 1633 entstandenes Werk ist ein großer Holzkruzifixus in Graz, dessen Vorbild der Gekreuzigte von Veit Stoß in St. Sebald war. Ebenfalls 1633 datiert und archivalisch bezeugt ist das Specksteinmodell (Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gew.) für das in Lützen geplante Grabmal Gustav Adolfs. Die stilistische und motivische Aehnlichkeit des Modells mit dem in Nürnberg gegossenen und Anfang 1634 in Heilsbronn aufgestellten Bronzegrabmal des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg († 1625) von Abraham Grass macht wahrscheinlich, daß Schweigger nicht bei dem nur drei Jahre älteren Christoph Ritter (III.) ausgebildet wurde, sondern bei Grass. In den 30er und 40er Jahren entstehen die sog. „Kunstkammerstücke“: zunächst die Bronzemedailons mit den Bildnissen von Kaiser Maximilian I., Luther, Melanchthon, Erasmus, Paracelsus usw., dann eine größere Zahl kleiner Steinreliefs mit mythologischen und biblischen Szenen.

Durch die Verwendung graphischer Vorlagen (Dürer, Aldegrever, Cranach usw.), die bei den Reliefs meist aus übernommenen Einzelfiguren zu neuen Kompositionen umgestaltet wurden, sind die beiden Serien charakteristische Beispiele der „Dürer-Renaissance“. Das Historisieren erstreckt sich aber nicht auf den Reliefstil, der sich mit seinen barock schwellenden Formen von den Bildwerken des 16. Jahrhunderts wie vom malerischen Relief um 1600 grundsätzlich unterscheidet.

Erst das Ende des Krieges brachte wieder große Aufgaben. 1652 entsteht das überlebensgroße Bronzekruzifix (jetzt in Bannio b. Novara), 1655 die repräsentative Bronzebüste des Kaisers Ferdinand III. (Wien), 1659 die vergoldete Holzstatue des Christusknaben auf der Weltkugel für den Tucheraltar in St. Sebald.

Der 1660 begonnene Neptunbrunnen ist nicht, wie bisher angenommen, eine verspätete Ausführung des von Ottavio Piccolomini 1650 angeregten Friedensdenkmals, das Pyramidenform haben sollte. Der Plan, einen Monumentalbrunnen nach Augsburger oder Münchener Art zu errichten, geht vielmehr schon auf das Jahr 1620 zurück. Georg Schweigger und der Goldschmied Christoph Ritter wurden vom Rat zu Studien nach Augsburg und Salzburg geschickt, spätestens 1659, da ihr Brunnenmodell schon im Februar 1660 abgeliefert wurde. Ritters Rolle war fortan die eines untergeordneten Mitarbeiters. Mit dem Guß der figürlichen und dekorativen Teile wurde Wolf Hieronymus Heroldt beauftragt, der indessen die Technik, Figuren in *einem* Stück zu gießen, nicht mehr beherrschte. Durch das angewandte Teilgußverfahren zog sich die Arbeit mehr als 9 Jahre hin.

Der Brunnen ist ungewöhnlich figurenreich. Aus den Archivalien wie aus dem Ueberblick über die Figurenreihe läßt sich die Abfolge erschließen. 1660 dürfte die auf dem Krug sitzende Nymphe mit dem Armband entstanden sein. Es folgen zwei Gruppen von Putten auf einem Seedrachen bzw. Delphin und das Mädchen mit dem Wasserhorn auf der einen seitlichen Grotte. 1662/63 wurden die beiden prachtvollen Gruppen der beiden Tritonen auf Meerrössern vollendet, 1664 die zweite Nymphe. Der Stil aller dieser Figuren zeichnet sich durch Einfachheit, Großzügigkeit, Kraft und Klarheit der plastischen Form aus, der Realismus des unantiken modischen Körperideals wird durch Stilisierung der Einzelformen gedämpft, die Köpfe mit ihren porträthaften Zügen sind im Ausdruck still und gefühlsbetont.

Bei den etwa gleichzeitigen zwei weiteren Gruppen von Putten auf Wassertieren, dem hornblasenden Knaben und den sechs Wappen- bzw. Inschrifttafeln (im Lutma-Stil) darf die Mitarbeit von Schweiggers Schüler Jeremias Eissler angenommen werden, ebenso bei den Bündeln von Muscheln und Korallen (Naturabgüsse).

Der überlebensgroße Neptun, die Bekrönung des Brunnens, wurde vor 1666 modelliert und 1667 gegossen. Er ist Schweiggers bedeutendstes Werk, in der Freiheit des kontrapostischen Aufbaus ebenso wie in der Sicherheit von Form und Gebärde. Das mächtige Haupt wird zum Sinnbild des Elements, das der Gott beherrscht.

Die Wirkung der zahlreichen lebhaft bewegten Figurengruppen sollte bei diesem ersten echten Barockbrunnen Deutschlands noch gesteigert werden durch das in Fülle aus vielen Oeffnungen hervorbrechende Wasser. Die architektonische Gestalt vereint

den Augsburger Brunnentyp (hoher Statuensockel) mit dem modernen Klippenbrunnen (Salzburg, Domplatz).

Für die Geschichte der Plastik des 17. Jhs. ist die Feststellung wichtig, daß Schweigger 1665 an einem großen Reiterdenkmal für Kaiser Leopold I. arbeitete, welches einstweilen nur archivalisch nachweisbar ist.

Mit guten Gründen darf angenommen werden, daß Schweigger nicht in Italien gewesen ist. Dagegen spricht aus dem Stil seiner Werke eine starke Wahlverwandtschaft zur Kunst der Niederlande, insbesondere zu einer Gruppe von Bildhauern, die, noch aus dem Rubenskreis hervorgegangen, das Gewaltsame und Ekstatische des Hochbarocks in ruhigere Bahnen lenkten. In Deutschland bildet nur der etwa gleichaltrige Justus Glesker eine deutliche Parallelerscheinung zu Schweigger.

Wenn auch der einzige monumentale Bronzebrunnen nach dem Großen Kriege in Nürnberg entstand, so scheint es doch nicht ohne tieferen Sinn, daß gerade diese Stadt, deren Blüte mit der Dürerzeit abschloß, die Aufstellung der barocken Fontäne an geringfügigen äußeren Schwierigkeiten scheitern ließ.

E. W. Braun (Nürnberg): Die Blütezeit der Nürnberger Goldschmiedekunst

Etwa von der Mitte des 15. bis in das zweite Jahrzehnt des 17. Jhs. hat die Nürnberger Edelschmiedekunst die erste Rolle in Deutschland gespielt. Vom Beginn des 17. Jhs. bis in die Empirezeit hinein dominiert Augsburg. Auch in anderen Städten sind hervorragende Arbeiten entstanden, etwa in Ulm, Straßburg, München, Frankfurt, Köln, Lüneburg und selbst in relativ kleinen Orten wie Freising und Crailsheim. Neben dem Adel, dessen Aufträge am liebsten in die Nachbarschaft vergeben wurden, hatten die Fürsten und Prälaten einen großen Verbrauch an Werken der Goldschmiedekunst.

Seit der ersten Hälfte des 15. Jhs. überwiegt das profane Element. Auch in zahlreichen Kirchenschätzen haben sich profane Goldschmiedearbeiten erhalten: montierte Kristallgefäße, Straußeneier, Kokosnüsse und Nautilus-Muscheln, die als Stiftungen an die Kirche kamen und später als Reliquiarien benutzt wurden. Anderes haben die sog. Heiltumsbücher im Bilde überliefert. Nach dem Erstarken des weltlichen Elementes, besonders in den reichsfreien Städten, und mit dem Aufblühen von Handel und Gewerbe entstanden die Sammlungen von Tisch- und Tafelgerät aller Art, welche als Ratssilber in den Rathäusern verwahrt wurden. Aus ihnen wählte man beim Einzug von Fürsten oder Diplomaten Geschenke aus. In Notzeiten wurde der Vorrat unbedenklich durch Einschmelzen gemindert.

In technischer Beziehung ist eine außerordentliche Vielseitigkeit und Nuancierung festzustellen; die Bearbeitung wird verfeinert und spezialisiert. Schon im späten Mittelalter wurden die Entwürfe von Malern und Kupferstechern gefertigt, die Modelle für die plastischen Teile der Gefäße (Nodus, Deckelschmuck, Henkel etc.) von Bildhauern in Holz und später in Wachs geschnitten. Solche Modelle hat man dann, um sie als Werkzeuginventar zur Hand zu haben, gern in Blei oder Bronze abgegossen. Für die außerordentlich verzweigte Arbeitsteilung ist das Beispiel des

Silbernen Altars im Krakauer Dom charakteristisch (Georg Pencz als Entwerfer, Peter Flötner als Schnitzer der Holzmodelle, Jörg Labenwolf als Modellgießer, Melchior Bayer als Goldschmied für die Treibarbeit). Deshalb ist die gesamte Malerei, Graphik und Skulptur als Grundlage der Goldschmiedekunst anzusehen; ferner sind Archivalien, Briefe, Gerichtsakten usw. heranzuziehen. So gering unsere Kenntnis der einzelnen, für die Goldschmiedekunst tätigen Kleinbildhauer ist, so groß ist die Liste von Meisternamen, die wir vorläufig nur selten auf ausgeführte Werke beziehen können.

Ein Hauptgebiet der Nürnberger Goldschmiedekunst waren im 16. Jh. die Plaketten, deren größter Teil von Peter Flötner stammt. Die Blüte dieser Form dauerte bis ins 17. Jh.; zu den großen Meistern dieser Kunstgattung gehören der Monogrammist H J (Hans Jamnitzer), JS (Jonas Silber), Paul Hübner aus Augsburg u. A. Zahlreiche Fallstricke für den Forscher bedeuten hier die seit der Mitte des 19. Jhs. auftauchenden Fälschungen.

Für die eigentliche Goldschmiedekunst charakteristisch ist der Reichtum an Formen: große Tafelaufsätze (im Original oder in Abbildungen bekannt), Schalen, Becher, Pokale mit und ohne Henkel, Doppelpokale. Als vornehmste Technik galt die Treibarbeit, die mit Hammer und Amboß das mit Buckeln und Spiegeln versehene Gefäß herstellte. Für die Zeit eigentümlich sind naturalistische Formen wie der Apfel-, Birnen- und Akelei-Pokal. Knäufe und Deckelfiguren wurden gegossen. Hinzu traten Emailschnuck, Niello, Ätzung, Gravierung etc.

Die Entwicklung der deutschen Goldschmiedekunst ist ebensowenig wie die der Malerei des 15. Jhs. ohne starken niederländischen Einfluß zu erklären. An Stelle der größtenteils verlorenen Originale besitzen wir eine malerische Quelle, die zahlreiche Typen widerspiegelt: die Bilder der Anbetung der drei Könige, in denen die verschiedenartigsten Gefäße dargestellt werden und die die landschaftliche und künstlerische Entwicklung genau verfolgen lassen. Wir wissen ferner, daß deutsche Goldschmiede nach den Niederlanden gezogen sind: so hat etwa Dürers Vater, der 1453 nach Nürnberg gekommen war und 1467 Meister wurde, nach den Aufzeichnungen seines Sohnes mehrere Jahre in den Niederlanden verbracht. Die ihm in Nürnberg zuteil gewordenen Aufträge beweisen, daß er ein hervorragender Meister gewesen sein muß.

Für die spätgotische Zeit besitzen wir nur wenige wichtige Beispiele. Der Beginn des 16. Jhs. bringt unter dem Einfluß der Dürer'schen Entwürfe für Goldschmiede die erste Blüte. Der Hauptmeister, der Dürers Entwürfe verwendet und auch als durchaus selbständiger Künstler hervortritt, Ludwig Krug, hat bis in die dreißiger Jahre gelebt. Von ihm sind mehr als 20 Werke in Original oder Zeichnung erhalten. Auch die Verwendung von Entwürfen Altdorfers und Brosamers läßt sich nachweisen. Die Anzahl der erhaltenen Werke dieser Zeit ist zwar beschränkt, bezeugt aber die Selbständigkeit der einzelnen Werkstätten. Die größte war die des Melchior Bayer, von dem wir eine Reihe von Arbeiten besitzen. Andere, durch die Quellen bezeugte Meister von großer Leistungsfähigkeit, sind noch nicht durch Werke belegbar. Später

hat vor allem Peter Flötner die Goldschmiedekunst entscheidend beeinflußt. Auf ihn gehen Schnitzereien und plastische Beigaben am sog. Holzschuher-Portal des Germ. Nat.-Mus. zurück. Unter seinem Einfluß stand auch Wenzel Jamnitzer, dessen Brüder, Söhne und Enkel die Werkstatt bis ins 1. Viertel des 17. Jhs. hinein weiter betrieben haben. Diese Werkstatt mit ihrem Stab von Bildhauern, Schnitzern, Gießern, Emailleuren etc. hat Jahrzehnte hindurch die meisten Aufträge an sich gezogen. Wenzel Jamniters Sohn Hans, an Bedeutung dem Vater beinahe gleichzusetzen, ist von Falke als der Plaketten-Monogrammist H G festgestellt worden. Neben ihm wirkten Hildebrand, Jonas Silber, der Romantiker unter den Nürnberger Goldschmiedemanieristen, Hans Petzold u. A. Erstaunlich auch die Leistungskraft von Wenzels Enkel Christoph Jamnitzer, mit dem diese Goldschmiede-Dynastie erlosch. Den auch als Bildhauer Tätigen stellt das Porträt von Strauch (Germ. Nat. Mus.) dar, das in seinen Händen das Wachsmo- dell eines Bacchus und ein Modellierholz zeigt, um zu dokumentieren, daß er die Deckelfiguren seiner Gefäße selbst zu modellieren pflegte. Mit Christoph Jamnitzer starb der letzte hervorragende Meister der Nürnberger Goldschmiedekunst. Während des großen Krieges wurden Silber und Gold nicht mehr zu Gefäßen verwendet, sondern für den Kriegsbedarf eingeschmolzen. Nichts kann den Rückgang deutlicher erläutern als die Tatsache, daß der Willkommentrunk beim Einzug Gustav Adolfs in Nürnberg (1630) in einem Doppelpokal kredenzt wurde, der den Stempel Wenzel Jamniters trug und in den dann die Gußmedaillen mit den Porträts von Gustav Adolf und seiner Gemahlin eingelassen wurden.

MITGLIEDERVERSAMMLUNG
DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
NÜRNBERG, 12. AUGUST 1952

Der 1. Vorsitzende eröffnete die Versammlung und stellte ihre ordnungsgemäße Einberufung nach § 10 der Satzungen sowie ihre Beschlußfähigkeit fest. Die unterm 23. 6. 1952 versandte Tagesordnung lautet:

1. Bericht des Vorstandes
2. Kassenbericht
3. Entlastung des Vorstandes
4. Satzungsänderungen

In dem bisherigen § 6 der Satzungen soll der letzte Satz in Zukunft lauten: „Der Vorstand wird für 4 Jahre von der Mitgliederversammlung gelegentlich des Kunsthistorikertages gewählt.“ Entsprechend ist auch in § 7 statt „3 Jahren“ die Frist von „4 Jahren“ zu setzen.

5. Verschiedene Anfragen und Anträge
6. Neuwahl des Vorstandes
7. Wahl des nächsten Tagungsortes

Vor Eintritt in die Tagesordnung wurde der seit dem 3. Kunsthistorikertag verstorbenen Mitglieder des Verbandes gedacht: Hans Allendorf, München; Helmut Auener, Marburg; Hermann Beenken, Aachen; Alois Elsen, München; Dorothea Klein, Stuttgart und Otto Kümmel, Berlin-Dahlem.