

Zöllner am Spittlerthor, Hans Eschenbach, als dem ältesten Zöllner, zugesprochen⁵²⁾.

Es ist nunmehr noch die Frage aufzuwerfen, ob keine Anzeichen dafür sprechen, daß Georg Schlenk auch in der Zeit, wo er Garkoch oder Zöllner war, noch nebenbei sich mit der Malkunst beschäftigt habe. Zieht man in Betracht, daß das Geschäft eines Garkochs nur wenig Muße übrig liefs, daß ihm als Zöllner bei dem überaus starken Verkehr, wie er sich durch das Stadthor bewegte, noch viel weniger freie Zeit blieb, auch wenn er ab und zu von seiner Ehefrau vertreten wurde, daß ferner die Lichtverhältnisse in den kleinen niedrigen Zollhäuslein nicht günstig und die Räumlichkeiten zumal bei anwachsender Familie überaus beengt waren, so hätte unter solchen Umständen schon ein sehr energischer und strebsamer Charakter, wie ihn allem Anschein nach Schlenk nicht besafs, dazu gehört, um nebenbei noch hervorragende Kunstwerke zu schaffen. Man kann sich daher nicht wundern, daß von Georg Schlenk, obwohl er ein Schüler und Gehilfe Albrecht Dürers gewesen, nichts weiter als Künstler hervorgebracht wurde, das seinen Namen ruhmgekrönt auf die Nachwelt gebracht hätte. Immerhin scheint er aber der Malerei nicht ganz untreu geworden zu sein, da seine Witwe Susanna, die ihn noch fünf Jahre überlebte, bei ihrem Tode ausdrücklich als »Malerin, gewesene Zollnerin am Frauenthor« bezeichnet wird⁵³⁾.

52) Ratsverlässe vom 4. und 6. August 1557 (Ratsmanuale 1557/58, Heft 4, Fol. 26 und 32.)

53) I. Totenbuch von St. Lorenz: Susanna Jorg Schlenkin, malerin, gewesne zollnerin am frauenthor, pey dem pösen prunnen verschieden, (beerdigt) 31. Julii 1562. — Die Beerdigung fand damals in Nürnberg am zweiten Tage nach dem Ableben statt. Susanna starb also am 29. Juli 1562. Vgl. hierzu Alfred Bauch, Barbara Harscherin, Hanns Sachsens zweite Frau, Nürnberg 1896, S. 13, Anm. 1.

Nürnberg.

Dr. Alfred Bauch.

Aus der Plakettensammlung des germanischen Nationalmuseums.

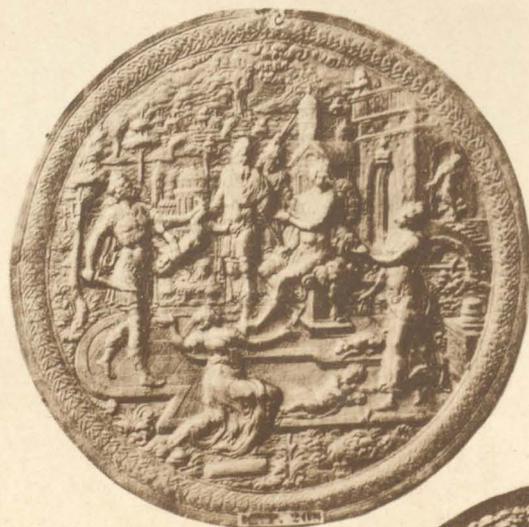
Unter dem Namen »Plaketten« fafst man die kleineren, meist gegossenen Metallreliefs zusammen, die entweder als Schmuckgegenstände oder als Teile kunstgewerblicher Arbeiten direkte Verwendung fanden, oder aber den Goldschmieden vornehmlich, den Hafnern, Bildhauern und Erzgießern als Modelle dienten. Bisweilen benutzte man sie auch, unverändert oder vergoldet, mit Holz- oder Metallrahmen versehen, als willkommenen Wandschmuck. — Das Geburtsland der Plaketten ist Italien, von dort fanden sie, in ausgedehnterem Mafse wohl erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts, Eingang in Deutschland. —

Die überwiegende Mehrzahl der deutschen Plaketten stellt sich als Bleigufs dar, und diese Thatsache erklärt sich vielleicht, abgesehen von der größeren Billigkeit, aus dem Umstande, daß sie besonders als Vorbilder für

Treibarbeit dienen. Denn für den Guß bietet ein Modell aus härterem Metall, das die einzelnen Linien, die Details, schärfer und deutlicher hält und wiedergibt, weit größeren Vorteil, während bei einem zum Treiben dienenden Vorbilde die Hand des nachschaffenden Künstlers selbständig ergänzt, was bei einem mechanischen Reproduktionsverfahren verloren gehen würde.

Die Plaketten des germanischen Museums stammen zum größeren Teile aus der Sammlung der Freiherrn C. J. W. C. J. Haller von Hallerstein, die im Jahre 1840 vom Handelsgerichtsassessor Joh. Jak. Hertel zu Nürnberg ersteigert wurde und später in den Besitz des Kaufmanns Arnold daselbst überging. Von diesem, der die Sammlung noch bedeutend vermehrt hatte, erwarb sie das germanische Museum. Eine andere Kollektion ging dem Museum als Geschenk von der mittelalterlichen Sammlung zu Basel zu. Sie entstammt indessen nicht, wie im Katalog der Originalskulpturen S. 57 irrtümlich angegeben ist, einer Modellsammlung, die »1881 in Basel gefunden wurde«. Herr Professor Heyne hatte die Güte, über ihre Provenienz folgende Mitteilung zu machen: »Es ist gar kein Fund einer Goldschmiedewerkstatt zu Basel 1881 gemacht worden; sondern das wird verwechselt mit einem Fund, der gegen diese Zeit in der Seine zu Paris unter der alten Goldschmiedebrücke zu Tage kam, der an Händler verzettelt wurde und von dem Bossard in Luzern manches erwarb; von diesem kam wieder einiges an die mittelalterliche Sammlung in Basel. Den Hauptbestandteil der dortigen Kollektion, von dem ich, so viel ich mich erinnere, auch Doubletten an Essenwein für das germanische Museum abgegeben habe, bildet aber nicht dieser Fund, sondern Stücke, die ich sonst, namentlich auch von Bossard erworben habe, und über deren Provenienz nichts ermittelt werden konnte.«

Unsre Sammlung ist besonders reich an deutschen Plaketten, unter denen die Arbeiten Flötners den hervorragendsten Platz behaupten. Auf einen Teil derselben hat Domanig im Jahrbuch des allerh. Kaiserhauses Bd. XVI, S. 1 ff. bereits hingewiesen, vollständige Veröffentlichung werden sie demnächst erfahren durch eine umfassende Arbeit über Flötner von Lange. Daneben aber hebt sich noch eine große Reihe künstlerischer Arbeiten heraus, die der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören und mehr oder minder stark durch die flötnersche Art beeinflusst sind. Besondere Gruppen lassen sich mit Sicherheit ausscheiden, wenn es auch kaum gelingen dürfte, die Namen der einzelnen Meister, die hauptsächlich Nürnberger gewesen zu sein scheinen, zu ermitteln. Eine dieser Gruppen bietet uns wenigstens die Anfangsbuchstaben, das Monogramm des Künstlers: H. G mit den Jahreszahlen 1569 und 1570. Aus der Bemerkung Naglers, Monogramm. III, Nr. 974 geht hervor, daß er ein Goldschmied gewesen sei. Die starke Beeinflussung seiner Technik durch Flötner, die Verwandtschaft seiner Kompositionen mit Virgil Solis, der Umstand endlich, daß gerade Nürnberg im 16. Jahrhundert die meisten und vorzüglichsten Goldschmiede in Deutschland aufzuweisen hatte, berechtigt zu der Vermutung, H. G. sei Nürnberger Künstler gewesen. Stockbauer führt Bayerische Gewerbe-Zeitung 1893 Nr. 12, Beilage S. 6 in der Liste der Goldschmiede unter dem Jahre 1560 einen Heinrich Garn auf, der also eventuell





Aus der Plakettensammlung (I.).

in Frage kommen könnte. Mir ist indessen in Nürnberger Urkunden niemals eine Goldschmiedsfamilie Garn, sehr häufig dagegen die der Gar begegnet, die bei Stockbauer sich überhaupt nicht findet. Da die von ihm abgedruckte Liste erst 1652 zusammengestellt wurde, so ist es möglich, daß ein Irrtum vorliegt, daß aus H. Gar — Heinrich Garn gemacht wurde. Die Gar waren verwandt mit Veit Stofs. Sebald Gar, Goldschmied, war vermählt mit Ursula, der Enkelin Stofs' (Nürnb. Stadtarchiv. Cons. 47 fol. 108). Er ist mir begegnet 1534 (a. a. O. Cons. 46 fol. 91 u. fol. 67) 1536 (Cons. 47 fol. 108), 1546 (Cons. 62 fol. 1486), 1549 (Cons. 69 fol. 87). Unter dem letzten Jahre werden seine Kinder aufgeführt (cf. auch Cons. 57 fol. 125): Jorg, Barbara, Kungund, Conrad, Hanns und Steffan. Letzterer ist damals noch unmündig. Conrad Gar wird als Goldschmied genannt in einer Urkunde vom 16. Juli 1573 (Cons. 118 fol. 109^b). Es wäre also nicht unmöglich, daß der von Stockbauer aufgeführte Heinrich Garn identisch ist mit Hans Gar, dem Urenkel Veit Stofs', dem jüngeren Bruder Conrad Gars, daß wir in diesem Hans Gar den Monogrammisten H. G. zu erkennen hätten.

Wir finden in den Werken des H. G. alle jene Stoffe behandelt, die die Kleinmeister in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bevorzugten: Darstellungen aus der klassischen Götter- und Sagenwelt, biblische Szenen, symbolische Vorwürfe und Jagdstücke. Die mit kurzem verständlichem Text begleiteten Emblemata, die Neuen Figuren, Biblische, Ovidische, Livische etc. »allen Künstlern, als Malern, Goldschmiedern, Bildhauern, Steinmetzen, Schreibern etc. fast dienstlich vnd nützlich«, gaben neben den größeren illustrierten Werken und den zahllosen Einzelblättern auch dem weniger Gebildeten reichlich Gelegenheit und Anregung zur Behandlung derartiger Stoffe. Das Gewissen der Kleinmeister, selbst der vermögendsten, war nach modernen Begriffen sehr weit: wenn sie sich auch meist eine gewisse Originalität in der Art der Behandlung des Stoffes wahren, den Gedanken, einzelne Teile des Ganzen eignen sie sich ohne Bedenken an¹⁾. Auch bei dem Meister H. G., der sicherlich den besten seiner Zeit zuzugesellen ist, können wir diese Erfahrung machen. Die Art und Weise, wie er seine figürlichen Szenen in tiefe,

1) Ein interessantes Beispiel einer Compilation aus verschiedenen Vorlagen zu einem Gesamtbilde bietet eine Plakette im Goethemuseum (Schuchardt, Goethes Kunstsamml. II, S. 23. Nr. 34) zu Weimar, die von einem Meister herrührt, der sich in seinen sämtlichen Arbeiten eng an Jost Amman anschließt und von dem auch unser Museum eine Reihe von Plaketten besitzt. Dargestellt ist die Erbauung Carthagos durch Dido. Fast sämtliche Vorbilder haben die Neuen Liuischen Figuren des Jost Amman, Frankfurt 1573, geliefert. Dido und König Jarbas, zwei mit dem Zerschneiden der Kuhhaut beschäftigte Männer und die beiden, die mit den Lederstreifen das gekaufte Land umziehen, sind Tafel XL entnommen. Die Begleitung Didos ist nach Tafel XLIII »Amilcar wirt von den Carthaginensern beschenkt« gearbeitet, der Krieger links hinter Dido findet sich Taf. VII »Numa Pompilius der andere König in Rom«, während uns der barhäuptige Mann mit hohem Stehkragen und Schürenrock auf Seite J 2^b (Psalm I) der Neuen Biblischen Figuren von Amman, Frankfurt 1569, begegnet. Und obgleich die einzelnen Teile auf diese Weise zusammengesucht sind, sind sie doch in einer Art zusammengestellt, die uns vor dem Kompositionstalent des Künstlers die größte Hochachtung abtötigt.

abwechslungsreiche Landschaften hineinkomponiert, die Behandlung der Bäume, besonders auch der Baumstämme, der blumen- und grasbedeckte Untergrund, die fadenartige Wiedergabe des Rauches, weisen unbedingt auf Flötner als sein Vorbild hin, nur dafs uns Alles überladener, manierter entgegentritt. In dem Wasser, das selten seinen Landschaften fehlt, schlagen Delphine, Schiffe und Kähne schwimmen darauf, Inseln und Gestade sind bedeckt mit teilweise phantastischen Gebäuden. Von den Blumen, mit denen der Boden übersät ist, bevorzugt er eine stilisierte Tulpenart mit weit hervortretendem Stempel oder grofse Anemonen. Die Baumstämme sind häufig stark gebogen, wie vom Sturme gepeitscht. Besonders charakteristisch aber sind seine Wolken, die, in der Weise des *Moderno*, aus einzelnen Teilchen bestehen, deren jedes aussieht, wie ein auf einen Spiefs gesteckter Darm. Das Relief seiner Figuren ist durchschnittlich höher, als bei Flötner. Die Personen, in antiker Gewandung, die Männer meist bärtig, sind schlank und muskulös, elegant in Haltung und Bewegung, die Gestikulation der Hände von dramatischer Bewegtheit, ohne dafs ein störend unruhiger Eindruck hervorgerufen würde. Die Tiere, die meist gallopiierend dargestellt werden, sind ebenmäfsig und natürlich gebaut. Bei dem Anblicke der Werke des H. G., die sich ausnahmslos durch vorzügliche Komposition und Perspektive auszeichnen, wird man sich des Eindruckes nicht erwehren können, dafs man es mit einem hervorragenden Künstler zu thun hat.

Unsere Sammlung besitzt von H. G. nachfolgende Stücke vgl. Taf. I:

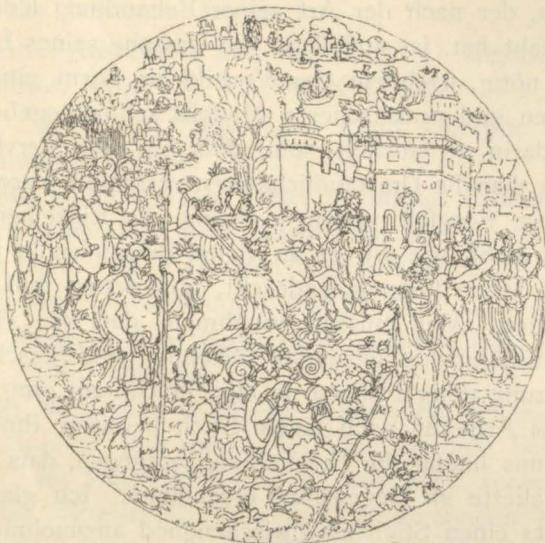
1) Scylla und Minos. K. P. 203. Katal. 528 (dort irrtümlich Aeneas und Dido bezeichnet). Rund. Durchm. 0,182 m. Bleigufs.

In der Mitte der Platte Minos, nach links gallopiierend, mit Helm bedeckt, in der Linken den Feldherrnstab haltend, den er auf die Hüfte stützt. Links von ihm ein barhäuptiger Mann in begrüfsender Stellung, rechts ein Krieger mit Helm und Lanze. Im Vordergrund zwei sitzende Krieger, den Rücken dem Beschauer zugewandt. Weiter im Hintergrunde sieht man rechts die Krieger des Minos, links drei Frauen der Scylla. Letztere ist zweimal vertreten: wie sie von einem Turme aus Minos zuwinkt und wie sie, von einer Frau begleitet, ihrem Geliebten das Lebenshaar ihres Vaters Nisos zuträgt. Sämtliche Personen in antiker Gewandung. Im Hintergrunde Meer mit Delphinen und Schiffen, Architektur etc. Vorn unten auf der Platte befindet sich ein Baumstumpf mit der Inschrift: 1569 H G. Geflechtartige Umrahmung.

Das Vorbild zu dieser Darstellung finden wir in »Johan. Posthii Gernershemii tetrasticha in Ovidii metamor. lib. XV. quibus accesserunt Vergilii Solis figurae elegantiss. & iam primum in lucem editae. Frankfurt, Feyerabend. 1563. 8. S. 91. Die Scenerie ist hier allerdings bedeutend einfacher, da Solis den Gegenstand in zwei Holzschnitten behandelt. Solis ist aber auch nicht der Erfinder, sondern er hat fast sämtliche Abbildungen zu den Metamorphosen aus »La vita et metamorfoseo d'Ovidio, Figurato & abbreviato in forma d'epigrammi da M. Gabriello Symeoni. A Lione per Giouanni di Tornes. 1559. 8.« übernommen²⁾.

2) Die Holzschnitte in der Ausgabe des Posthii sind dieselben, wie die in der

Für die weitere Verbreitung und Benutzung der Plakette stehen mir zwei Beispiele zu Gebote. Erstens besitzt unsere Kupferstichsammlung unter Nr. 4015 eine Punzenarbeit (siehe die verkleinerte Abbild. im Text), die von einer nicht sehr geschickten Hand nach der Plakette gearbeitet wurde. Der Stich erscheint natür-



lich gegenseitig, die Perspektive mangelhaft, auffallend schlecht besonders in der Gruppe der Krieger, an die Stelle von Gräsern und Büschen hat der Copist häufig einfach Steine treten lassen. Monogramm und Jahreszahl auf dem Baumstumpf fehlen. Solcher Punzenarbeiten sind uns eine große Anzahl erhalten. Sie entstammen den Goldschmiedewerkstätten und dienten als Vorlagen für Treibarbeiten. Die Zeichnung wird auf die Kupferplatte übertragen und die Umrisslinien mit Punzen eingeschlagen. Die Linien bestehen daher aus einzelnen Punkten, und, um dem Treiber anzugeben, welche Partien höher und welche flacher

gleichfalls 1563 bei Feyerabend erschienenen Ausgabe der Metamorphosen, die Nagler, Monogr. III, N. 570, 5 citiert. Die Abbildungen des Virgil Solis sind im Vergleich zu der Lioner Ausgabe von 1559 gegenseitig, vergrößert und nur vereinzelt mit geringen Änderungen versehen. (Über die Offizin des Jean de Tournes in Lion cf. J. Reimers, Peter Flötner. 1890. S. 33 ff.). Solis hat aus der Lioner Ausgabe die Abbildungen S. 36, 43, 57, 67, 77, 80, 84, 85, 88, 101, 118, 127, 176, 181, 182, 186, 187 nicht übernommen. Entweder sind die betreffenden Szenen gar nicht, oder selbständig von Solis bearbeitet. Zu den letzteren, die also nicht auf die Lioner Ausgabe zurückzuführen sind, gehören in der Ausgabe des Posthius die Holzschnitte: S. 71, 72, 74, 83, 101, 109, 113, 117. — Holzschnitt S. 27 (bei Posthius) hat unten in der Mitte das Monogramm des Holzschneiders -BV- mit dem Schnitzmesser links, was bei Nagler, Monogr. I. N. 2096 nachzutragen ist. Ebenso gibt Nagler, Monogr. III, N. 570, 5 nur 6 Holzschnitte an mit dem Zeichen des Holzschneiders Φ . Dieses Zeichen findet sich indessen, in verschiedenen Größen, auch auf den Schnitten: Met. IV, 9 Perseus befreit Andromeda. V, 4 Pyreneus von den Musen gestraft. V, 7 Ceres verwandelt einen Knaben in eine Eidechse. IX, 7 Byblis verfolgt ihren Bruder. XII, 1 Opferung der Iphigenie. XIII, 10 Aeneas trägt seinen Vater aus dem brennenden Troia.

im Relief gehalten werden sollen, werden die Punkte je nachdem tiefer oder flacher, dichter an einander, oder weiter von einander abstehend eingetrieben. Schattengebung ist für die Zwecke der Punzenarbeiten überflüssig, und erst, als auch diese Gattung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. sich zu selbständigen Kunstwerken ausgestaltete, finden wir auch den Schatten beigefügt. Bei unserem Stich, der nach der Art seiner Behandlung lediglich den Zweck einer Vorlage gehabt hat, ist auffallend die Ursache seines Entstehens. Wozu war ein Stich nötig, nachdem das Vorbild in Form einer Plakette, also eines brauchbareren und praktischeren Modells schon gegeben war? Es mag wohl der Grund darin zu suchen sein, daßs mit der Vervielfältigung einer Plakette immerhin manche Umständlichkeiten verknüpft waren, daßs ihre Aufbewahrung grössere Sorgfalt verlangte, wenn die Einzelheiten, Baumschlag, Gesichtszüge etc., nicht, wie wir es an vielen Beispielen in unsern modernen Sammlungen noch sehen können, gedrückt, abgerieben und unkenntlich gemacht werden sollten. Wir müssen annehmen, daßs die Goldschmiede der damaligen Zeit ausnahmslos gewandte Zeichner und geschickte Techniker waren, die Umsetzung einer Plakette in eine Zeichnung ging ihnen leicht von der Hand und das Arbeiten nach einem Stich bereitete ihnen keine Schwierigkeit. Es tritt uns häufig die Erscheinung entgegen, daßs plastische Arbeiten nach einer Plakette im Gegensinne erscheinen. Ich glaube, daßs wir in solchem Falle stets einen Stich als Zwischenglied anzunehmen haben. Auch nach unserer Plakette existiert eine Goldschmiedsarbeit im Gegensinne, zu der aber nicht die angeführte Punzenarbeit unserer Kupferstichsammlung die Vermittelung gewesen sein kann, sondern zu der wir einen anderen Stich als Vorlage voraussetzen müssen. Die Arbeit, eine silber-vergoldete Schale, befand sich im Besitze Spitzers, und ist abgebildet in »La collection Spitzer« III, orfèvrerie civile Pl. VIII. Die Beschreibung lautet dort (S. 25 Nr. 66): »A l'intérieur de la coupe est figurée la légende de Scylla. Nisus (?), vêtu en guerrier antique, monté sur un cheval au galop, occupe le centre de la composition. A droite et à gauche, des groupes de guerriers (!). Au fond, on aperçoit Scylla tenant à la main la mèche de cheveux qu'elle a coupée a son père; on la voit encore sur le haut d'une tour qui fait partie de l'enceinte d'une ville, au dernier plan: fond de paysage et de fabriques. Sur le bord de la coupe, à l'intérieur, est gravée l'inscription suivante qui explique le sujet: Quid non cogit amor testis Niseia virgo | ausa in purpurea regna pater³⁾ coma | fatali tondere manu quid moenibus hostem | arces. hoste magis nata timenda tibi est. Heu quanto stetit unius tonsura capilli Scylla tibi en tecum patria versa tua est nil agis at vobis male sit nox somne cupido quorum opera tantum suscipere ausa scelus. (?)

Sur le bord de la coupe, à l'intérieur, un poinçon: un écusson chargé d'un V.

In Bezug auf die Landschaft ist der Meister dieser Arbeit sehr selbstständig vorgegangen, sie hat durch seine vereinfachende Behandlungsweise

3) Auf der Platte steht deutlich und richtig *paterna*.

eher gewonnen, als verloren. Die manirierten Wolken sind verschwunden, die Architekturteile aber sind sehr mäfsig ausgefallen. Der linke Eckturm der Stadt im Vordergrunde ist völlig mifsraten. Scylla hat, in näherer Anlehnung an Solis, einen grofsen Busch Haare in der Rechten, damit an der Bedeutung ihrer Person kein Zweifel sein kann. Der Baumstumpf mit dem Monogramm und der Jahreszahl fehlt.

2) Verkleinerter Ausschnitt aus der unter 1) angeführten Darstellung von Scylla und Minos. Copie. K. P. 888. Kat. 531. $0,05 \times 0,45$ m. Bleigufs.

3) Eberjagd. K. P. 461. Kat. 530. Rund. Durchm. $0,17$ m. Arabaskenartige Umrahmung. Bleigufs.

Ein nach links gallopirender Reiter in antiker Gewandung, mit Federhut, in der Linken einen Jagdspeer schwingend und ein Jäger mit der Saufeder dringen auf einen von 4 Hunden angefallenen Eber ein. Im Vordergrunde rechts auf einem Baumstumpf 1570 H. G.

4) Tod des Adonis. Von Jagdscenen umgeben. K. P. 204. Kat. 605. Rund. Durchm. $0,159$ m. Bleigufs.

Adonis, nackt, liegt nach rechts im Schöfse der bekleideten Venus, von links beugt sich Amor zu ihm nieder, im Vordergrunde Schild, Horn, Jagdspeer und Mantel. Im Hintergrunde sieht man nach rechts den Eber enteilten. Durchm. des Mittelstücks incl. des umrahmenden Kranzes $0,065$ m. Der Rand ist in einer Breite von $0,042$ m von Jagdscenen bedeckt, unter denen sich die bei 3) aufgeführte mit geringen Änderungen rechts oberhalb der Venus wiederholt. Der Jäger steht nicht links, sondern rechts vom Eber und hat die Saufeder bereits dem Wild in die Seite gestofsen. Den Reiter sehen wir, etwas verändert, links von der Gruppe.

5) Der Angler. K. P. 205. Kat. 529. Durchm. $0,17$ m. Umrahmung wie bei 1). Bleigufs.

Im Vordergrunde links sitzt ein nach rechts gewandter Mann am Ufer eines Flusses und angelt. Ein Korb hängt über einem Zweige im Wasser, ein zweiter steht am Ufer. Der Fluß ist belebt durch Vögel, Fische und Kähne. In der reichausgestatteten Landschaft bemerkt man rechts eine Mühle, links antike Gebäudeteile. Rechts dem Angler gegenüber befindet sich auf einem Baumstumpf die Inschrift: 1570. H. G.

6) Vulcan und 3 Cyclophen mit schmieden beschäftigt. K. P. 202. Kat. 602. Rund. Durchm. $0,17$ m. Kranzartige Umrahmung. Bleigufs.

Vulcan, vor einem Ambos in offener Landschaft sitzend, und 3 stehende Cyclophen schmieden. Links die Feueresse, rechts Venus, die ihre rechte Hand auf Amors Haupt gelegt hat. Sämtliche Personen sind nackt.

7) Das Urteil Salomonis. K. P. 208. Kat. 603. Rund. Durchm. $0,17$ m. Umrahmung ähnlich wie bei 3). Bleigufs.

Salomo, bartlos, sitzend in freier Landschaft, mit Scepter in der Rechten, vor ihm ein Scherge, der in der linken Hand das lebende Kind am Bein, in der Rechten das Schwert hält. Im Vordergrunde die beiden klagenden Weiber, zwischen ihnen noch einmal das Kind, liegend. Im Hintergrunde

zwei bärtige Männer, deren einer das Liktoresbeil trägt. Rechts turmartiges Gebäude, von dessen Brüstung, ähnlich wie bei 1), ein Weib herunterschaut. Aus der Thüre, von der eine Treppe zum Erdboden führt, tritt eine Person mit einem Korbe in der Hand.

Schuchardt, Goethes Kunsts. II. S. 26 Nr. 74.

8) u. 9) Hirsch- und Eberjagd in der Art des H. G. K. P. 254 u. 253. Kat. 548. 549. 0,022 × 0,093 m. Bleigufs.

Ein Hirsch, nach links entfliehend, wird von Jägern und Hunden verfolgt. Ein Reiter mit Jagdhorn. Im Vordergrund links ein Kreuz.

In der Mitte ein Reiter mit Jagdspeer, rechts ein von Hunden angefallener Eber, links laufender Mann mit zwei Hunden.

Nagler, Monogr. III, Nr. 974 erwähnt: »In der fürstlichen Sammlung zu Wallerstein befindet sich ein Pulverhorn mit einer runden getriebenen und vergoldeten Platte, welche den Saturnus vorstellt, wie er die nackte Wahrheit der aufgehenden Sonne entgegenführt. Ein düsterer Dämon sucht sie vergebens wieder niederzuhalten, denn schon schwebt die Friedenstaube über dem Lande. Die Umschrift besagt: »Abstrusum Tenebris Tempus Me Educit In Auras. — H. G. 1570.«

Leider konnte mir eine Abbildung oder nähere Beschreibung dieses Pulverhorns nach gütiger Mitteilung des Herrn Bibliothekar Dr. Grupp augenblicklich nicht zur Verfügung gestellt werden, wohl aber ist mir durch die Liebenswürdigkeit der Verwaltung der archaeologischen Abteilung des Darmstädter Museums der Abgufs einer Plakette zugegangen, die zweifellos das Modell zu der Platte des Pulverhorns darstellt. Die Plakette, rund, hat einen Durchmesser von 0,083 m., ohne den mit der Inschrift versehenen Rand 0,063 m. Die Darstellung entspricht genau der Beschreibung Naglers. Aber das erste Wort der Umschrift lautet nicht »Abstrusum«, sondern ABSTRVSAM, außerdem steht noch in der inneren Platte mit kleineren Buchstaben: VERITAS·FILIA·TEMPORIS·. Wenn Nagler also richtig zitiert, so hätten wir hier einen Beweis dafür, dafs die Plakette nicht »als Andenken« von einer ausgeführten Treibarbeit abgossen ist, sondern dafs der Meister zunächst die Plakette herstellte, um nach ihr zu arbeiten, dann aber bei der Platte für das Pulverhorn den Fehler des Modells nicht nachahmte, sondern korrigierte. Ein zweites Exemplar dieser Plakette, weit besser erhalten als das Darmstädter, aber ohne Rand, also auch ohne das Monogramm, befindet sich in Kassel. Eine Photographie davon verdanke ich Herrn Prof. Dr. K. Lange. Es gehört dieses Stück zu den besten Arbeiten des Meisters H. G.

Von den Nachfolgern Flötners steht unserem Plakettisten in der Behandlung von figürlichen Darstellungen der durch eine grofse Reihe von Punzenarbeiten bekannte Meister J. S. am nächsten. Was A. Winkler im Jahrbuch der kgl. preufs. Kunstsammlungen Bd. XIII, S. 100 von diesem schreibt: »Besonders charakteristisch ist die Behandlung der Landschaft, zumeist eine Verbindung deutscher Flufs-, Dorf- und Städtelandschaft mit antik-römischen Reminiscenzen« paßt ebenso auf Flötner und H. G. Auch die Wassermühle, die übrigens auch Jost Amman gern verwendet, ist ein bevorzugtes Motiv

beider. Endlich erinnere ich noch an die Ähnlichkeit der Wolkenbehandlung zwischen H. G. und I. S. Lauter ähnliche Motive, die doch von jedem einzelnen Meister in origineller Weise wieder durchgebildet sind, die aber auf eine gemeinsame Schule schliessen lassen, welche von Flötner ausgegangen ist.

Nürnberg.

Dr. F. Fuhse.

Oswald und Kaspar Krell.

(Vergl. Dürers Porträt Oswalds in der Münchener Alten Pinakothek.)

Wie bei jedem Kunstwerk das Verständnis des Gegenstandes, des Inhalts, dessen, was der Künstler hat ausdrücken wollen, eine der Hauptbedingungen des künstlerischen Genusses ist, so auch beim Porträt: richtig beurteilen und voll würdigen können wir eine Leistung auf diesem Gebiete erst, wenn wir mit dem Gegenstande — hier also der Persönlichkeit des Dargestellten — bekannt gemacht sind. Aus diesem Grunde werden auch einige Aufschlüsse über Oswald Krell, die sich mir bei Gelegenheit anderer Studien in den hiesigen Archiven ergeben haben, vielleicht um so mehr willkommen sein, als bisher über diesen Mann nichts weiter bekannt war, als dafs Dürer im Jahre 1499 sein Bildnis gemalt hat¹⁾. Wohl mit Recht vermutet Thausing (Dürer I, 193), dafs es das erste Porträt war, das von dem jugendlichen Meister auf ausdrückliche Bestellung gemalt wurde, denn schon das Aussehen des Mannes ist nicht der Art, dafs man sich dadurch hätte angezogen fühlen können. »Es ist keine einnehmende Persönlichkeit«, sagt Thausing, »die hier in aller Herbigkeit ihrer Erscheinung dargestellt ist. Der knochige, bartlose Kopf des jungen Mannes ist etwas nach links gewandt, und ernst, fast mürrisch, blicken die Augen aus den äufsersten Winkeln heraus.« Diese von dem in der königl. Pinakothek zu München befindlichen Bilde abgelesene kurze Charakteristik wird durch einen Blick auf die Thatsachen, die wir aus dem Leben Oswald Krells und über seine Familienverhältnisse beibringen können, im wesentlichen bestätigt — gewifs ein Zeichen für die hohe Kunststufe, welche Dürer als Porträtist bereits zu Ausgang des 15. Jahrhunderts erreicht hatte.

Das Geschlecht der Krell oder Kreel gehört zu den Nürnberger Ehrenbaren Familien. In einer Urkunde vom 16. August 1490 kommt ein Franz Krell mit dem Zusatz der »Erbar« als Mitglied des gröfseren Rates vor²⁾. Oswald erscheint in den im Kreisarchiv Nürnberg verwahrten Ratsprotokollen zuerst im Jahre 1497, wo über ihn und Wolf Ketzler vom Rat eine Strafe verhängt wird, weil sie einen ehrsamen Bürger³⁾, den Hans Zamasser, in einem

1) Vgl. T. de Wyzewa in der Gazette des Beaux-Arts 1890, 1. August: »Oswald Krell réalise l'idéal de l'obscurité et du peu d'importance; on n'a pu découvrir ni d'où il venait, ni qui il était, et rien ne nous est resté de lui, à part son nom et son image.«

2) Freiherrl. von Holzschuhersches Archiv (im Germanischen Museum) Perg.-Urk. vom 16. Aug. 1490.

3) Nach Aufzeichnungen Lochners im Nürnberger Stadtarchiv, deren genauere Be-