

# BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER AUSSENMALEREI IN NÜRNBERG<sup>1)</sup>.

Von DR. FRITZ TRAU GOTT SCHULZ.

## Das XVI. Jahrhundert.

Wenn wir auch eine ganze Reihe von Beweisen dafür beizubringen vermochten, daß die Fassadenmalerei im 15. Jahrhundert in Nürnberg in Übung stand, so war es doch nicht möglich, daraus ein in sich abgerundetes Bild zu gewinnen. Mit einer starken Woge setzte sie zu seinem Beginn ein, um in seinem weiteren Verlauf wenig Aufsehen Erregendes mehr zu zeitigen. Soviel aber läßt sich sagen, sie entwickelte sich nach und nach zu einem Faktor, der im Leben der inneren Stadt eine kulturell wichtige Rolle spielte. Immer und immer wieder lenkten die Malereien am Rathause die Blicke auf sich und stärkten den Sinn für die Farbe als belebendes Element im Profanbau. So war dem kommenden Jahrhundert und den nachfolgenden Zeiten zur Genüge vorgearbeitet, um der begonnenen Entwicklung ein weiteres Fortschreiten zu sichern.

Wiederum ist es das Rathaus, mit dem wir uns zunächst zu beschäftigen haben, wenn wir der Fassadenmalerei im 16. Jahrhundert unser Augenmerk zuwenden wollen. Die Malereien des Meisters Berthold scheinen nicht von langer Dauer gewesen zu sein, schreibt doch schon Konrad Celtis in seiner 1497—1502 verfaßten Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg, daß das Rathaus ganz verrußt und vernachlässigt sei (*fulgine et pulvere obsita et neglecta*)<sup>2)</sup>. Ihre Leuchtkraft mag bald nachgelassen haben. Ein neues Zeitalter der Kunst war heraufgezogen. Man dachte in anderem Stil, in anderen Formen, aber man empfand auch in anderen Farben. Eine große Zahl bedeutender Meister, unter denen Dürer als der glänzendste hervorleuchtet, war vorhanden und die Liebe zur Kunst blühte als eine allgemeine. Der Boden war zur Genüge vorbereitet, um zu einer neuen Tat auch auf dem Gebiet der Fassadenmalerei zu schreiten. Die nähere Veranlassung dazu scheint der für das Jahr 1521 in Aussicht stehende Reichstag gegeben zu haben<sup>3)</sup>, der aber schließlich infolge des Ausbruchs einer Seuche in der Stadt nicht zustande kam. In eindrucksvollster Gestalt sollte sich der Saalbau des Rathauses, in dem sich derartige Verhandlungen abzuspielen pflegten, den Blicken des neugewählten Kaisers, der Fürsten und ihres Gefolges darbieten. Anfangs zögerte man, ob man nach dieser Richtung Größeres unternehmen sollte. Dann aber entschloß man sich zu einer durchgreifenden

1) Fortsetzung und Schluß des Aufsatzes in den Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum 1906, S. 141 ff., und 1908, S. 10 ff.

2) Albrecht Kurzweily, Forschungen zu Georg Pencz, 1895, S. 13.

3) Ernst Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, 1891, S. 89, und Albrecht Kurzweily a. a. O. S. 12.

Erneuerung des ganzen Baues, wobei dem Geist der Zeit entsprechend die Malerei ein gewichtiges Wort mitreden sollte. Wichtig war es zunächst, daß man das schmale Dächlein, das sich nach dem Rathausgäßlein über den Tuchschererläden hinzog und die harmonische Wirkung des Saalbaues beeinträchtigte, abbrechen ließ<sup>4)</sup>. Der Saalbau wurde dadurch nach außen vollkommen freigelegt und damit der Untergrund für die neue Bemalung beträchtlich vergrößert. Dann versah man das Innere mit dem noch heute vorhandenen mächtigen Holztonnengewölbe und erzielte hierdurch monumentale Verhältnisse und eine imposante Wirkung. Alles drängte förmlich dazu, diese durch Malereien noch zu steigern. Und das geschah auch. Der Rat war einsichtig genug, sich hierbei nicht auf ein doch immer fragwürdiges Probieren einzulassen, sondern gleich vor die richtige Schmiede zu gehen und sich an einen Künstler zu wenden, der alle zu einem wirklichen Gelingen erforderlichen Garantien bot. Das war *Albrecht Dürer*. Durch Ratsdekret vom 21. August 1521 wurde angeordnet, daß man nach Dürers Visier oder Zeichnung das Rathaus malen, die Kosten nach der Malertaxe berechnen, von Dürer ein Verzeichnis nehmen und bei den älteren Herren rätig werden solle, was man ihm für seine Mühe zu geben hätte<sup>5)</sup>. Im Jahre 1522 erhielt er 100 fl. für seine viele Mühe, die er mit Visierung des Rathauses gehabt. Es ist bekannt, daß die Innenbemalung des Rathaussaales nicht durch Dürer selbst erfolgte, sondern durch eine ganze Reihe von Künstlern, unter denen *Georg Pencz* an erster Stelle steht. Mit Recht weist Thausing darauf hin, daß der Mißgriff der Auseinanderzerrung der von Dürer so fein ersonnenen Komposition unter seinen Augen schwerlich hätte stattfinden können. Dürer lieferte also lediglich die Entwürfe, und auch diese nur zum Teil. Mit der Ausführung hatte er nichts zu tun.

Und nun kommen wir zu einem weiteren Ratsverlaß, nämlich demjenigen vom 14. September 1521, der uns für unser eigentliches Thema näher beschäftigen muß. Er lautet: „Furderlich ain visirung zum sal des rathaus ratschlagen und dann der mit schleunigem gemeld nachgeen und mit zweien oder dreien malern übersetzen, das es bei den wettertagen von statt gee“<sup>6)</sup>. Es fragt sich nun, war diese neue Visierung für das Saalinnere bestimmt oder war sie für das Saaläußere berechnet. Es ist schwer, hier volle Klarheit zu erlangen, da die aphoristische Kürze des Ratsverlasses allein eine positive Entscheidung nach der einen oder anderen Richtung kaum gestattet. Aber das muß doch hervorgehoben werden, die Ausmalung des Saalinneren nach Dürers Entwürfen war bereits durch Dekret vom 21. August genehmigt. So liegt es nahe, namentlich wenn man an die Eile denkt, mit der hier vorgegangen werden soll, diesen neuen Erlaß auf die Bemalung der Außenseiten des Saalbaues zu beziehen. Auch Mummenhoff, der beste Kenner der Geschichte des Rathauses, weist diese Möglichkeit nicht von der Hand, spricht er sich doch folgendermaßen über diesen neuen Entwurf aus: »War ferner diese neuere Visierung zur Ausführung im Saal bestimmt? Eine solche war ja längst durch Dürer entworfen und

4) Ernst Mummenhoff a. a. O. S. 90.

5) J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860, S. 8, und Ernst Mummenhoff a. a. O. S. 92.

6) Wörtlich nach Ernst Mummenhoff a. a. O. S. 322, Anm. 259, dem also das Vorrecht der ersten Bekanntgabe zukommt.

durch Ratsbeschluß vom 21. August zur Ausführung genehmigt worden. Oder aber —, es sollte vielleicht der neue Entwurf an der Außenseite des Saalbaues zur Ausführung gelangen. Die Außenwand war nämlich in früherer Zeit bemalt. Einige heutzutage (1891 !) noch sichtbare Spuren, verwaschene, kaum mehr erkennbare, viel weniger aber noch zu deutende große Flecken will man als die letzten Reste eines von Georg Penz ausgeführten Gemäldes erkannt haben. Als Beweis dafür wird ein späterer Zusatz zu Andreas Guldens Nachrichten angezogen: „Ao. 1521 hat er (G. Penz) das Rathaus renovirt, welches zuvor von Hans Graffen ao 1340 von neuem gemacht worden“<sup>7</sup>). Mit Recht bemerkt Mummenhoff, wofern man sich überhaupt ernstlich mit dieser Notiz beschäftigen will, daß von einer Renovation eigentlich nur bei dem Äußeren des Saalbaues die Rede sein könne, da im Saal ganz neue Compositionen zur Darstellung kamen. Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen entscheidet er sich dann aber doch dafür, den Ratsverlaß vom 14. September auf die Innenausmalung zu beziehen. Ja, er hält es sogar nicht für ausgeschlossen, daß auch dieser zweite Entwurf Dürer zum Urheber hatte. Auch Kurzwelly ist ganz und gar dagegen, den erwähnten Ratsverlaß auf eine Außenbemalung des Rathauses zu beziehen. Er weist (S. 16) darauf hin, daß in demselben ausdrücklich von einer „Visierung zum Saal des Rathauses“ gesprochen wird, und meint, daß sich mit dem Begriff „Saal“ nur die Vorstellung eines Innenraumes verbinden lasse. Dem ist entgegenzuhalten, daß man zwar im allgemeinen unter Saal ein großes und weites Gemach versteht, daß aber zufrühest damit der Begriff eines besonderen Prunkgebäudes, wesentlich aus einem weiten Raum bestehend, verknüpft ist. Später begreift man darunter den Teil eines Palastes oder Hauses<sup>8</sup>). Auf dem altgermanischen Hof war der Saal der große hallenartige Hauptraum. Er war ein abgesonderter Hallenbau, ein besonderes Gebäude neben dem Palas. Klar und deutlich lehrt dies folgende Stelle aus dem Nibelungenlied (966, 3): Daz von dem starken wuofe palas unde sal//und diu stat ze Wormze ze beiden sîten lûte erschalt<sup>9</sup>).

Wie dem auch sein mag, eine Klarstellung der Sachlage ist auf diesem Wege nicht zu gewinnen. Das Wichtigste für unsere Untersuchung ist, daß das Saaläußere ehemals bemalt war. Wir können hierfür keinen besseren und zuverlässigeren Zeugen namhaft machen als Georg Christian Wilder, einen Künstler, dessen Liebe zu den Kunstschätzen und Baudenkmalern seiner Vaterstadt jeden Zweifel an seiner Glaubwürdigkeit ausschließt. Von seiner Hand bewahrt die Städtische Kupferstichsammlung im Germanischen Museum eine Sepiazeichnung aus dem Jahre 1833, die folgende auch von ihm herrührende Unterschrift trägt: „Bey dem alten Rathhause zu Nürnberg. Die Wandgemälde sind von Georg Pencz“. Sie gewährt uns einen Einblick in die Rathausgasse von Süden her, und zwar so, daß vom alten Rathaus sowohl der Ostgiebel wie ein Stück der Südwand sichtbar sind (siehe Abb. 1). Das Merkwürdige nun ist, daß sowohl die Giebelfassade des Saalbaues, wie der in die Erscheinung tretende Teil der Südwand mit Malereien geschmückt sind, die — nach der Wiedergabe zu urteilen — damals noch leidlich gut erhalten waren. Der Unterbau des Rathauses

7) Ernst Mummenhoff a. a. O. S. 93. Siehe auch Neudörfer-Lochner, S. 137.

8) Vgl. Moritz Heyne, Deutsches Wörterbuch III, S. 185.

9) Vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch VIII, S. 1578.

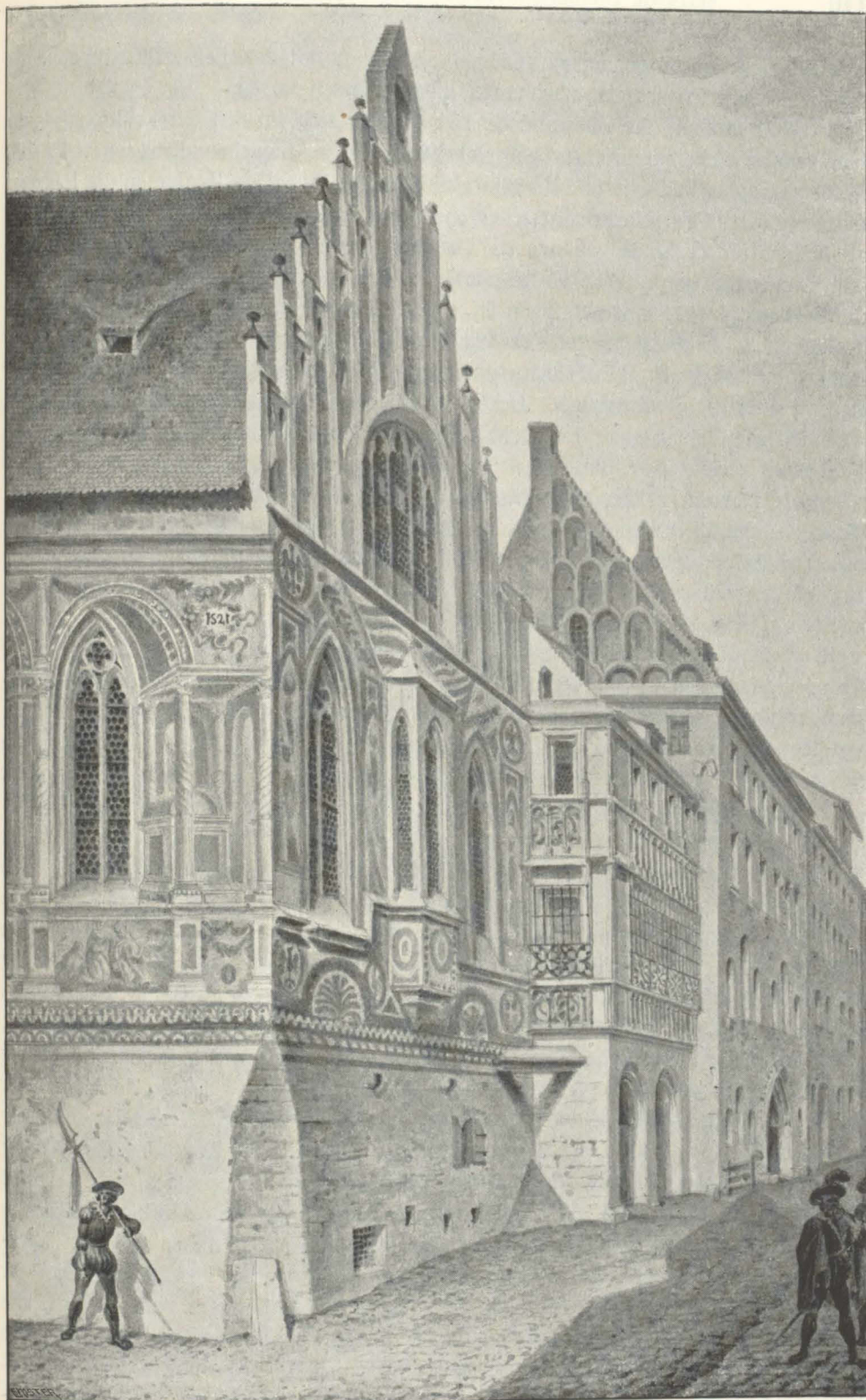


Abb. 1. Das Nürnberger Rathaus mit seiner früheren Bemalung.  
Nach einer Handzeichnung von Georg Christoph Wilder v. J. 1833.

war ohne Dekoration geblieben. Diese beginnt erst mit den Fensterbrüstungen, die durch mehrere Friesbänder nach unten abgeschlossen waren.

Die Bemalung der Südwand besteht in einer sich im Stil der Frührenaissance bewegenden Scheinarchitektur mit lebhaften perspektivischen Effekten. In der Mitte gewunden kannelierte Säulen mit kompositen Kapitälern flankieren die Fenster, die von Rundbögen überspannt scheinen. Sie wachsen nach oben hin fort, um hier als Träger für Girlandengehänge zu dienen. Rechts oben hängt von diesen eine von Bandwerk umflatterte Kartusche herab, in welche klar und deutlich lesbar die Jahreszahl 1521 eingeschrieben ist. Das kleine Wandfeld darunter ist in wohlgeglückter Scheinperspektive als ein von vier Säulen getragener, flach abgeschlossener Baldachin ausgemalt. Die Säulen ruhen auf schlichten Sockeln auf, zwischen denen figurale Szenen zu sehen sind. Leider ist ihr Inhalt nicht erkennbar. Wenigstens weiß ich mir das in einer Landschaft knieende Paar in dem einen nur sichtbaren Feld nicht recht zu deuten.

Die Dekoration der Giebelfassade ist aus der Wilderschen Zeichnung allein nicht zu charakterisieren. Da ist es denn als ein Glück zu bezeichnen, daß wir in unserem Bilderrepertorium zwei allerdings künstlerisch durchaus unbedeutende Blätter besitzen, welche diesen Mangel einigermaßen ausgleichen. Sie gehören der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an und sind, da damals die Malereien bereits stark verblaßt waren, natürlich mit einiger Vorsicht zu benutzen. Ihre Bedeutung für unsere Untersuchung ist lediglich darin zu erblicken, daß sie die Wildersche Zeichnung ergänzen, ohne sie jedoch zu ersetzen. Das eine von ihnen ist leicht in Farben angelegt und scheint von Gg. Eberlein herzurühren, von dessen Hand auch die schon erwähnten Aquarell-Kopien der Malereien des Augustinerklosters herstammten.

Halten wir die drei Zeichnungen gegeneinander, so ergibt sich folgendes Resultat. Die drei Lisenenfelder zu den Seiten der großen fünfteiligen Giebelöffnung waren mit aufstrebendem, fein gegliedertem Distelrankenwerk ausgemalt. Die Füllungsflächen oberhalb derselben scheinen ohne Schmuck geblieben zu sein. Die Giebelschrägen aber waren von einem Fries begleitet, dessen einfache Ornamentation sich im Charakter von eingelegten Möbelfüllungen bewegte. Der Schwerpunkt lag natürlich in der Dekoration der Giebelfassade, die in dem dreiseitig ausgebauten schlanken Chörlein einen gegebenen Mittelpunkt hatte. Es ist darum ganz natürlich, wenn wir dieses entsprechend markiert sehen. Und es konnte wohl kaum kräftiger hervorgehoben werden als durch die beiden nackten Putten oben zu den Seiten der Dachung, welche große, lebhaft flatternde, mit den Stadtfarben versehene Banner in den Händen schweben. Sie waren auf den ausladenden Kapitälern der Pilaster zu den Seiten des Körpers des Chörleins sitzend dargestellt, was sich recht originell ausgenommen haben muß. Auf den Kapitälern ruhten aber weiterhin kleine Säulchen mit hohen Kompositkapitälern auf, und der Raum zwischen diesen und der Dachbegründung war je mit dem schräg gelagerten Stadtwappen ausgefüllt. Die vier äußeren Ecken der Giebelfassade waren je durch den einköpfigen Adler betont, von denen der rechte untere skulptiert war und noch heute vorhanden ist. Sie hoben sich schwarz von gelbem Grunde ab. Einen besonders wichtigen Faktor in der Fassadendekoration bildeten die vier großen Einzelfiguren zu den Seiten der hohen Spitzbogenöffnungen. Eberlein hat seinerzeit deren nur noch zwei gesehen, nämlich die

beiden äußeren. Beide sind in einen weiten, in weichleuchtendem Rot erstrahlenden Mantel gehüllt, und es ist wohl kein Zufall, daß sie in ihrer ganzen Erscheinung den bekannten Gemälden Karls des Großen und Kaiser Sigismunds aus dem Jahre 1512 von Dürers Hand gleichen. Entschieden müssen diese dem Fassadenmaler als Prototyp gedient haben. Noch ist der Vollständigkeit halber zu erwähnen, daß die beiden Fensterbrüstungen mit einer fächerartigen Verzierung versehen und zu den Seiten des Unterbaues des Chörleins Medaillons mit figürlichen Szenen angebracht waren. Der Sinn dieser Darstellungen läßt sich heute an der Hand der vorliegenden Zeichnungen leider nicht mehr feststellen. In dem rechten Medaillon erkennen wir in schwachen Umrissen einen sitzenden Kaiser, vor dem ein Mann mit großem Schwert in den Händen steht. Man kann zu der Annahme neigen, daß es sich hier ursprünglich um eine Allegorie der Handelsbeziehungen zwischen Nürnberg und den Niederlanden gehandelt hat, dabei in Rücksicht ziehend, daß zur Zeit Eberleins der Erhaltungszustand der Giebelmalerei ein sehr schlechter war und vielleicht die Phantasie desselben das in Resten Geschaute weitergebildet hat. Man braucht nicht weit zu gehen, um dieser Annahme einen gewissen Halt zu geben, befindet sich doch auf der Innenseite der gleichen Wand das bekannte Steinrelief der Norimberga und Brabantia, das eben diesen Gegenstand behandelt<sup>10)</sup>.

Aber auch über die ehemalige Bemalung der 1619 zerstörten westlichen Giebelfront sind wir unterrichtet, nämlich durch eine in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrte Zeichnung, welche Hermann Egger in seinen architektonischen Handzeichnungen alter Meister, Bd. I, Tafel 7, abbildet. Aufmerksam gemacht wurde ich hierauf durch Herrn Dr. Heinrich Röttinger von der Albertina in Wien, dem ich dafür zu Dank verpflichtet bin. Egger hat durchaus Recht, wenn er aus der Unbeholfenheit und Derbheit der Zeichnung den Schluß zieht, daß wir es nicht mit einem Original, sondern mit einer Kopie zu tun haben. Der Habitus der Malerei entspricht demjenigen der Malerei an der südlichen Langseite und an der östlichen Giebelfront, nur daß die Zeichnung den Charakter derselben unverfälschter und treuer widerspiegelt, da sie weit älter ist als die Zeichnung von Wilder, der die Malerei nur noch in blassen Resten vor sich sah. Auch hier ist die Wandfläche mit einer schmucken Säulen- und Pilasterarchitektur überzogen. Nicht fehlt es auch hier an kühnen perspektivischen Kunststücken. Wiederum sind große Einzelfiguren zur Belebung des architektonischen Rahmens verwandt, und es ist merkwürdig, daß auch sie wieder an Dürer erinnern. Namentlich gilt dies von den Heiligen Petrus und Sebald, welche unter einem Scheingewölbe zu den Seiten des mittleren Spitzbogenfensters Platz gefunden haben. Weiter nach links und rechts bemerken wir in mächtigen Rundbogennischen die Heiligen Georg und Lorenz. Ganz harmoniert es auch mit der übrigen Bemalung, daß die Sockelfelder mit kleinen szenischen Darstellungen ausgemalt sind. Zum Gegenstand haben sie juristisch interessante und bekannte Entscheidungen aus alter Zeit. Namentlich fallen uns auf das Urteil Salomos und die den Gesta Romanorum entnommene Geschichte von den drei Söhnen, die nach der Leiche ihres Vaters schießen mußten, damit der echte von ihnen erkannt würde.

10) Abgebildet bei Ernst Mummenhoff a. a. O. S. 43.

Und nun zu dem Verfertiger der Malereien! Georg Christian Wilder hat auf seiner Zeichnung *Georg Pencz* als solchen bezeichnet. Wer Wilder näher studiert hat, weiß, daß dieser Künstler stets objektiv war, daß er die Sachen nahm, wie er sie fand, und daß er sich hütete, etwas hinzuzusetzen, was nicht vorhanden war. Ein quellenmäßiger Beleg dafür, daß Pencz der Urheber der Außenbemalung des Rathaussaales gewesen ist, fehlt. Wie kam also Wilder dazu, seinen Namen mit solcher Bestimmtheit zu nennen? Es ist nur eine Annahme möglich, um hierfür eine Erklärung zu geben. Hatte Wilder schon die Jahreszahl 1521 in seine Wiedergabe einfügen können, so muß er auch das Monogramm des Künstlers mit eigenen Augen gesehen haben. Es war aller Wahrscheinlichkeit nach am korrespondierenden Teil der Südwand, und zwar ebenfalls in einer Kartusche, angebracht.

Es ergibt sich nun von selbst die weitere Frage: Steht es fest, daß Georg Pencz sich auch sonst in der Fassadenmalerei oder überhaupt in der dekorativen Malerei selbständig betätigte? Bei Neudörfer<sup>11)</sup> erfahren wir nichts dergleichen, wenigstens nichts Bestimmtes. Nur eine Stelle könnte als in Betracht kommend herangezogen werden, nämlich der Satz „und in der Perspectiv (ist er) sehr erfahren“. Aber gerade hiermit können wir wenig anfangen, da der Ausdruck „Perspectiv“ sehr dehnbar ist und auch anders gedeutet werden kann. Im übrigen war Pencz nach Neudörfer vornehmlich als Kupferstecher und Porträtmaler tätig. Aber aus seiner Bestallungsurkunde als Stadtmaler vom 31. Mai 1532 geht hervor, daß Georg Pencz auch der Kunst des Visierens oblag, verpflichtete er sich darin doch ausdrücklich, dem Rat mit seiner Kunst zum Reißen, Malen, Visier zu machen und allem andern, wozu er imstande sein würde, zu dienen<sup>12)</sup>. Und hinzu kommt noch, daß er laut Ratsverlaß vom 1. September 1533 vier Gulden verehrt erhielt „für die gemachte visirung“<sup>13)</sup>. Gewiß kann diese Stelle nicht auf die Außenmalerei am Rathaus bezogen werden. Aber so viel läßt sich aus diesen Stellen doch entnehmen, daß Pencz anscheinend auch als Fassadenmaler tätig war. Als Wandmaler an und für sich ist er durch Kurzweily in die Kunstgeschichte eingeführt worden. Wir haben durch seine verdienstvollen Untersuchungen die Gewißheit, daß Pencz in hervorragendem Maße an der Ausführung der Wandgemälde im Nürnberger Rathaussaal beteiligt war. Der künstlerische Charakter des Pfeiferstuhles, der die Bedeutung des Raumes als Tanz- und Festsaal zum Ausdruck bringen soll, macht es sogar wahrscheinlich, daß er von Pencz nicht nur gemalt, sondern auch erfunden worden ist (S. 15). Pencz, darauf deutet vieles hin, stand an der Spitze derer, die damit betraut waren, diese umfangreichen und in den Dimensionen bedeutenden Monumentalmalereien in ein Paar Monaten herzustellen. Dies erforderte große technische Erfahrung und weist auf der anderen Seite darauf hin, daß Pencz, da er erst um 1500 geboren war, früh zu künstlerischer Reife gelangt sein muß. Weiterhin dürfen wir aus den Kurzweily'schen Darlegungen den Schluß ziehen, daß er in nahen Beziehungen zu Dürer gestanden hat, dessen Empfehlung er vielleicht sogar seine Mitwirkung an dieser ganzen Arbeit zu danken hatte<sup>14)</sup>.

11) Ausgabe von Lochner, S. 137.

12) Mummenhoff in den Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg VIII, S. 246.

13) Rathauswerk von Mummenhoff, S. 322, Anm. 261.

14) Albrecht Kurzweily a. a. O. S. 36.

Aber die Tätigkeit von Pencz hat sich nicht auf die Mitarbeit an der Bemalung der Nordwand beschränkt. Auch die Wandmalereien an der Südwand dürften, wie Kurzweily wahrscheinlich gemacht hat, zum Teil von ihm herrühren. Es ist kaum anzunehmen, daß alle zehn Medaillons bereits im Jahre 1521 gleichzeitig mit den Dürerschen Allegorien der Nordwand ausgeführt worden sind. Es liegt am nächsten<sup>15)</sup>, ihren Ursprung in den Anfang der dreißiger Jahre zu verlegen, zumal es (siehe oben) urkundlich verbürgt ist, daß Pencz seit dem Jahre 1532 in den Diensten des Rates stand. Vielleicht hatte er sogar seine Berufung als Ratsmaler hauptsächlich den von ihm geschaffenen Gemälden im Rathaussaal zu danken.

Nicht mehr erhalten ist leider die nach Sandrart ebenfalls von Pencz herührende Wandmalerei in „Volkamers Lustgarten“ in Nürnberg, die ein wahres Wunderwerk perspektivischer Kunst gewesen sein muß<sup>16)</sup>.

Pencz war also in umfassendem Maße als dekorativer Maler tätig. Zwar ließen sich bislang von ihm nur Innenmalereien nachweisen, aber damit ist noch nicht gesagt, daß er die Außenmalerei verschmähte. Es müßte kaum mit rechten Dingen zugehen, wenn ein solch unternehmungslustiger und dazu noch so vielseitiger Künstler in dieser Hinsicht einseitige Beschränkung geübt hätte. Ein urkundlicher Beweis liegt allerdings hierfür nicht vor. Ebensowenig aber kann er auf der anderen Seite für seine Mitwirkung an der Innenbemalung des Rathaussaales erbracht werden. Wenn auch die Erlanger Zeichnung der Gerichtsszene als ein Werk des Georg Pencz beglaubigt ist, so mag sie wohl ein wichtiges Unterlagematerial bei der Erforschung der Entstehungsgeschichte der Nürnberger Rathausgemälde abgeben. Ein strikter Beweis von urkundlichem Wert für die Mitarbeit des Georg Pencz ist damit nicht geliefert. Und so hindert mich auch nichts, wofern es sich stilistisch rechtfertigen läßt, an der Autorschaft des Georg Pencz für die Außenbemalung des Rathaussaales festzuhalten, zumal der Ratsverlaß vom 14. September 1521, wie ich oben ausführte, durchaus nicht dagegen spricht. Das angeordnete Nachgehen „mit schleunigem gemeld“, der Umstand, daß auf die gute Jahreszeit („das es bei den wettertagen von statt gee“) Rücksicht genommen werden soll, gibt meiner Annahme sogar einen leidlich gut fundierten Untergrund. Daß aber die Formensprache, wie sie aus der Wilderschen Zeichnung ersichtlich ist, die Urheberschaft des Georg Pencz ausschliesse, wird man kaum behaupten können. Die breite, flotte Technik, über welche Pencz nach Kurzweily (S. 21) verfügte, schimmert auch noch aus der Wiedergabe des 19. Jahrhunderts deutlich heraus. Und wenn man in den Stichen des Meisters Umschau hält, so wird man finden, daß er in der architektonischen Darstellung zeichnerisch stets präzise und korrekt ist. Es ist geradezu für ihn charakteristisch, daß er, wenn auch in der Regel das Figurale im Vordergrund steht, doch in der Architektur außerordentlich genau und bestimmt ist. Ich erinnere nur an seine Blätter B. 9, B. 12 (mit vortrefflicher Raumwiedergabe), B. 47 (man beachte das Kreuzgewölbe zur Linken der Darstellung), B. 55, B. 78 und B. 99. Nur ein in der Perspektive erfahrener Künstler, wie es Pencz war, konnte in diesem kleinen Format Innenräume so gut beobachtet wiedergeben. Und daneben muß darauf hingewiesen

15) Vgl. hierzu wiederum Albrecht Kurzweily a. a. O. S. 50.

16) Albrecht Kurzweily a. a. O. S. 53.



werden, daß er in der Profilbehandlung immer die größte Sorgfalt und Schärfe walten läßt. Und endlich wäre auch noch auf die lavierte Bisterzeichnung des Sturzes des Phaëton aus der Sammlung des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein aufmerksam zu machen, welche monogrammiert und in den Handzeichnungen aus der Albertina in einem Ausschnitt (Nr. 1247) abgebildet ist. Auch hier fällt uns die großzügige Behandlung des Architektonischen auf, das eben an der Rathausbemalung die Hauptrolle spielte und in Volkamers Lustgarten einen besonders glanzvollen Ausdruck gefunden zu haben scheint.

Neben Georg Pencz war noch ein anderer Dürer-Schüler als Außenmaler tätig, nämlich Hans von Kulmbach (1476—1522). An der Mauer des Hintergebäudes des ehemaligen Klaraklosters, von dem heute nur noch die Kirche steht, befand sich noch im Jahre 1855 ein nach Lochner von seiner Hand herrührendes Wandgemälde, das Christus und Magdalena in fast lebensgroßen Gestalten darstellte. Lochner erblickt (siehe Abzeichen, S. 79) in diesem Bilde eine Beziehung auf den St. Klaraorden, der aus dem Maria Magdalena-Orden der Reuerinnen hervorgegangen war. Dieser aber war ursprünglich für Büßende gestiftet.

Wohl ebenfalls in den Dürerschen Schulkreis gehört das lebensgroße Gemälde des heiligen Sebald, das noch im Jahre 1855 an dem Hause Rathausplatz 4 zu sehen war. Das in unserer Zeit durch einen Neubau ersetzte Haus war früher Eigentum der Stiebnerischen und ist jetzt Eigentum der Tümmelschen Buchdruckerei. Vom 15., vielleicht schon vom Ende des 14. Jahrhunderts bis in das 17. Jahrhundert hinein befand es sich im Besitz der Familie Grundherr (Lochner, Abzeichen, S. 17 f.).

In die dreißiger Jahre, nicht in das Ende der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts möchte ich die beiden Entwürfe setzen, welche Hermann Egger im 1. Band seiner architektonischen Handzeichnungen alter Meister auf Tafel 8 und 9 reproduziert und die ebenfalls in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt werden. Anscheinend sind sie für ein einziges Haus bestimmt, und zwar der eine Entwurf vielleicht für die Straßenfront, der andere für die Giebelwand des Vorderhauses oder die Schauseite eines rückwärtigen Gebäudes. Eine üppige, ja sogar etwas schwülstige Scheinarchitektur überwuchert die verfügbaren Flächen, ganz für sich in den Vordergrund tretend und die wirklich vorhandenen Architekturglieder vollkommen resorbierend. Mit Säulen, Pilastern, perspektivischen Kunststücken, Chorausbauten, vorgetäuschten Loggien, Arkaden und Baldachinen ist eine erstaunliche Verschwendung getrieben, und wir können nicht umhin, die Lebendigkeit der Erfindungsgabe, die hier und da zutage tritt, zu bewundern. Und dazwischen eingestreut finden wir Darstellungen von Löwen, von kämpfenden Centauren, von einem Ungeheuer, halb Mensch, halb Fisch, das einem Greifen eine Fahne in das Maul bohrt, von Simson, der den Löwen bezwingt, von Kaisern und Kaiserinnen, die mit den Gebärden der Unterhaltung lebhaft agieren, von Putten, welche auf Kugeln lagern, und endlich Medaillonporträts und Wappen. Die Entwürfe scheinen von ein und derselben Hand herzurühren. Eine starke Beeinflussung durch die Rathausbemalung ist nicht zu verkennen. Auch wissen wir, für wen die beiden Zeichnungen geschaffen wurden, nämlich für den Nürn-

berger Senator Ulrich Starck von Reckenhof, der sich am 7. Februar 1513 mit Katharina Imhof (geb. 7. April 1493) verheiratete und am 11. Juli 1549 starb. Ihre Wappen sind auf dem einen Entwurf links und rechts oben unterhalb des doppelköpfigen Reichsadlers angebracht. Nach unserer Topochronographia Reipublicae Norinbergensis hatten die Starcken ein eigenes Fideikommiss- oder Vorschickungshaus am Weinmarkt gegenüber der Sebalduskirche, in der sich eine ansehnliche Rüstkammer mit allerhand alten Rüstungen und Stechzeugen befand. Und zufälligerweise war es eben unser Ulrich Starck, der das Haus im Jahre 1526 zu einem solchen bestimmt hatte. Ob die Entwürfe an dem Hause zur Ausführung gelangten, wissen wir nicht. Jedenfalls ist es höchst unwahrscheinlich.

Von Interesse für unsere Zwecke sind auch zwei Ratsverlässe vom Jahre 1524. Unter dem 6. September dieses Jahres wird verfügt, daß des Stengels Gemälde an seinem Haus auf dem Neuenbau (jetzt Maximiliansplatz) besichtigt werden sollte<sup>17)</sup>. Und am 7. September heißt es dann: „Endressen Stengel auffm Neuenpau von rats wegen gepieten, das er das gemel an seinem pau lass enndern und die babstlichen cron am fuchs abthue“<sup>18)</sup>. Demnach handelte es sich hier um ein Fresko mit satirischem Beigeschmack.

Eine Außenbemalung war auch, wengleich nicht ganz streng in unserem Sinne, die Erneuerung des Schönen Brunnens in den Jahren 1540/41. Im Jahre 1540 ließ der Rat das schadhaft gewordene Steinwerk des Schönen Brunnens ausbessern. Diese Arbeit dauerte fast ein Jahr, da ein großer Teil der Steinbilder, und darunter auch die Statuen der Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg, herabgenommen werden mußten. Bei der Wiederaufstellung derselben im Herbst 1541 erließ der Rat folgenden Befehl: „die station der beiden churfürstenbilder Sachsen und Brandenburg, dieweil die jarzal am obern fänlein auf das jetzige jar gesetzt, und die bilder herabkommen und wieder aufgesetzt worden, soll man stellen wie itzt die session der churfürsten ist, daß Sachsen vor Brandenburg gestellt werde“. Auch befahl er den Stadtknechten und Marktmeistern, sie sollten verhüten, daß man an die Bilder werfe und das Gitter mit Vögeln behänge, oder daß die bösen Buben auf dasselbe steigen“<sup>19)</sup>. Es liegt auf der Hand, daß diese Arbeiten auch eine Neubemalung bzw. Neuvergoldung des ganzen Brunnens im Gefolge hatten. Maßgebend für dieselbe war anscheinend die von der Hand des Georg Pencz herrührende farbenprächtige Zeichnung, die jetzt im Kupferstichkabinett des Germanischen Museums aufbewahrt wird und auch der jüngsten Polychromierung des von Heinrich Wallraff neuhergestellten Brunnens zugrunde gelegt wurde<sup>20)</sup>. Also auch hier hatte Georg Pencz seine Hand mit im Spiele.

Lochner bringt in seinen Abzeichen (1855, S. VII f.) zum Hause Weinmarkt 11 folgende Notiz: „Am Weinmarkt war ein Wirtshaus, genannt zum Wildenmann, an welchem ein Wilder, mit der Keule in der Hand, angemalt war. Joachim Kläiber

17) Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 1459.

18) Ebendort Nr. 1460.

19) Jos. Baader, Kleine Nachträge zu den Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs, in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II (1869), S. 82.

20) Abgebildet in der Süddeutschen Bauzeitung 1904, S. 27.

Wirth zum Wildenmann starb 1543<sup>21</sup>. Es wird berichtet, daß Georg Stempel, Besitzer des Wirtshauses und Gasthofes zum Wildenmann, welcher 1609 starb, das Haus von Grund aus abbrechen, ein neues steinernes Haus mit großen Unkosten an seine Stelle setzen, aber doch zum Gedächtnis den wilden Mann wiederum an das neue Haus machen und malen ließ. Demgemäß haben wir es mit einem anscheinend schon recht alten Hauszeichen zu tun, dessen Aussehen in seiner neuen Gestalt aus dem Delsenbachschen Prospekt des alten Weinmarktes vom Jahre 1725 erhellt. Es war eine große Figur, die ihre Stelle zwischen den mittleren Fenstern des 1. Stockes hatte und noch in die Fensterreihe des 2. Stockes hineinreichte. Da ausdrücklich hervorgehoben wird, daß das neue Haus ein Steinbau war, so scheint das frühere Haus ein Fachwerkbau gewesen zu sein. Auf Grund einer Notiz vom Jahre 1630 kann man der Annahme zuneigen, daß späterhin zu der einen Figur noch weitere hinzutraten. Es heißt nämlich, daß Herzog Albrecht von Friedland, der Wallersteiner genannt, 1630 kurz nach Walburgis von Eger kommend mit einem ziemlichen Komitat eingezogen und bei den wilden Männern am alten Weinmarkt logiert habe. 1725 aber war an dem Haus nur eine Figur zu sehen.

Schon in dieser Zeit kam es in Sachen der Außenbemalung zwischen den Tünchern und Malern zu Zwistigkeiten, da erstere diesen in künstlerischen Dingen ins Handwerk pfuschten. Es geht dies aus einem Ratsverlaß vom 4. Juni 1544 hervor, der folgendermaßen lautet: „Den malern auf ir suplicirn sagen, daß man den tünchern das thüren, leden und dergleichen anstreichen als das zum malen nit gehörig nit wiss abzustellen, doch aber den tünchern auch sagen, den malern in ir hantwerck nit zu griffen“<sup>21</sup>).

Ähnlich wie im Sternhof war auch im vorderen Hof des Gasthauses zum Bitterholz ehemals ein Riese an die Wand gemalt, der nach Lochner (Abzeichen 1855, S. 67) dort noch bis auf Menschengedenken zu sehen war. Es war Anthoni Franck, aus dem Land zu Gellern gebürtig, seines Alters 14 Jahre und 3½ Ellen hoch, der im Jahre 1575 nach Nürnberg kam und sich hier für Geld sehen ließ. Wie er aussah, zeigt ein bei uns aufbewahrter Kupferstich, den wir in Abb. 2 reproduzieren.

Am 25. April 1579 starb Lucas Gemüntner, der sich als Freskomaler eines guten Rufes erfreute. Von ihm sagt Doppelmayr (S. 204), daß er sich wegen des Malens in Fresko, womit er zugleich hin und wieder seine Geschicklichkeit in der Perspektive stattlich gezeigt habe, bei allen Kunstergebenen in eine gute Reputation zu setzen verstanden. Er hatte seine Wohnung im Stöpselgäßlein und ist scheinbar identisch mit Laux Gminder von Ulm, den Robert Vischer schon zum Jahre 1512 in Augsburg erwähnt findet<sup>22</sup>).

Zum Jahre 1584 hören wir wiederum von beruflichen Zwistigkeiten zwischen den Malern und Tünchern. Wiederum sind es die Maler, die sich gezwungen sehen, beim Rat vorstellig zu werden. Und zwar beschwerten sie sich in aller Form wider

21) Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 2821.

22) Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 549.

das Handwerk der Tüncher wegen Eingriffs in ihre Arbeitssphäre. Aus dem Gegenbericht der Geschworenen des Tüncherhandwerks ist ersichtlich, daß sie selbst wegen solchen Eingriffs mit etlichen Meistern ihres Handwerks nicht zufrieden sind.



Abb. 2. Wandgemälde im Hof des Gasthauses zum Bitterholz in Nürnberg.  
Nach einem Kupferstich.

Durch Ratsverlaß wird darum verfügt, es solle nachgesucht werden, „was zwischen beden handwerken für unterschied und ordnung gegeben, und was den tünchern des malwerks halben erlaubt oder abgestrickt worden, und dann diejenigen tüncher,

die sich des geclagten eingriffs unterstehen, auch derwegen hören und alles widerpringen“<sup>23)</sup>.

Im Jahre 1587 gab der Rat Befehl, den Schönen Brunnen mit Gold und Farben zu belegen und zu malen. Der Maler Andreas Herneisen von Würzburg<sup>24)</sup> erhielt den Auftrag, eine Visierung dazu zu liefern. Als Entgelt für das Vergolden und Malen beanspruchte er die runde Summe von 1300 fl. und die Erteilung des Nürnberger Bürgerrechtes, das er früher schon besessen, aber aufgegeben hatte. Der Rat beschloß am 24. Mai 1587, ihm das Bürgerrecht zu schenken, weiterhin aber in Bezug auf die Entschädigung ein Übriges zu tun und dieselbe noch um 200 fl. zu erhöhen. Maßgebend für diesen Beschluß war die Erwägung, daß man mit der Vergoldung besser ansetzen müsse als bei der vorhergehenden Erneuerung, bei der des Goldes zu wenig gewesen<sup>25)</sup>.

Weiter ist auf die noch heute sichtbare Darstellung eines Hirsches aufmerksam zu machen, die sich an einem Hause in der Hirschelgasse befindet und mit dem Namen der Straße in Beziehung steht. Lochner spricht sich in seinen 1855 erschienenen Abzeichen (S. 62) über diese Malerei folgendermaßen aus: „Der Hirsch, laufend und gejagt. Gemalt als Medaillon mit der Umschrift: Der Hirsch ist munter auf dem Land: zur Hirschelgaß wirdss hier genannt 1597. an der Schmiedischen Bierbrauerei in der Hirschelgasse“.

Aus allen diesen Notizen, die auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen wollen und auch nicht können, geht zur Genüge hervor, daß die Außenmalerei in Nürnberg das ganze 16. Jahrhundert hindurch geübt wurde. Abgesehen von der Rathausbemalung scheint sie jedoch eine monumentale Form nur sehr vereinzelt angenommen zu haben. Das geschah in größerem Umfang erst am Ende dieses und am Anfang des folgenden Jahrhunderts. Und erfreulicher Weise können wir hier unsere Ausführungen durch Abbildungen erläutern. Auch werden mehrere Künstler mit Namen genannt, die sich in dieser Zeit in der Außenmalerei betätigten. So zunächst der aus München gebürtige *Thomas Oelgast*, von welchem Doppelmayr (S. 205) sagt: „War unter den Mählern sehr bekandt, da er sowohl mit Oel-Farben als in Fresco grau auf grau seine Kunst an den Wänden und Mauren vor andern stättlich anzubringen wußte, wovon er verschiedene schöne Proben, nachdem er sich gegen A. 1570. die Stadt Nürnberg zu seinem beständigen Wohnplatz ausersahen, auch allda hinterlassen. Starb den 24. Octobr: A. 1584“. Die Manier, grau auf grau in Fresco zu malen, wurde, wie ich schon früher erwähnte, in damaliger Zeit namentlich in Nürnberg geübt. Wir erfahren aber von Doppelmayr, daß diese Art zum öftesten gar zu bunt ausgefallen sei, daß sie also auch Mißgeburten zeitigte. *Thomas Oelgast* wohnte beim Sonnenbad. Daß er die Malereien an der Schau im Jahre 1579 erneuerte, wurde bereits an anderer Stelle gesagt. Nach einem hand-

23) Hampe, Ratsverlässe II, Nr. 742.

24) Vgl. über ihn Hans Stegmann in den Mitt. aus dem Germanischen Nationalmuseum 1900, S. 7 ff.

25) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgesch. Nürnbergs, in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft I (1868), S. 268.

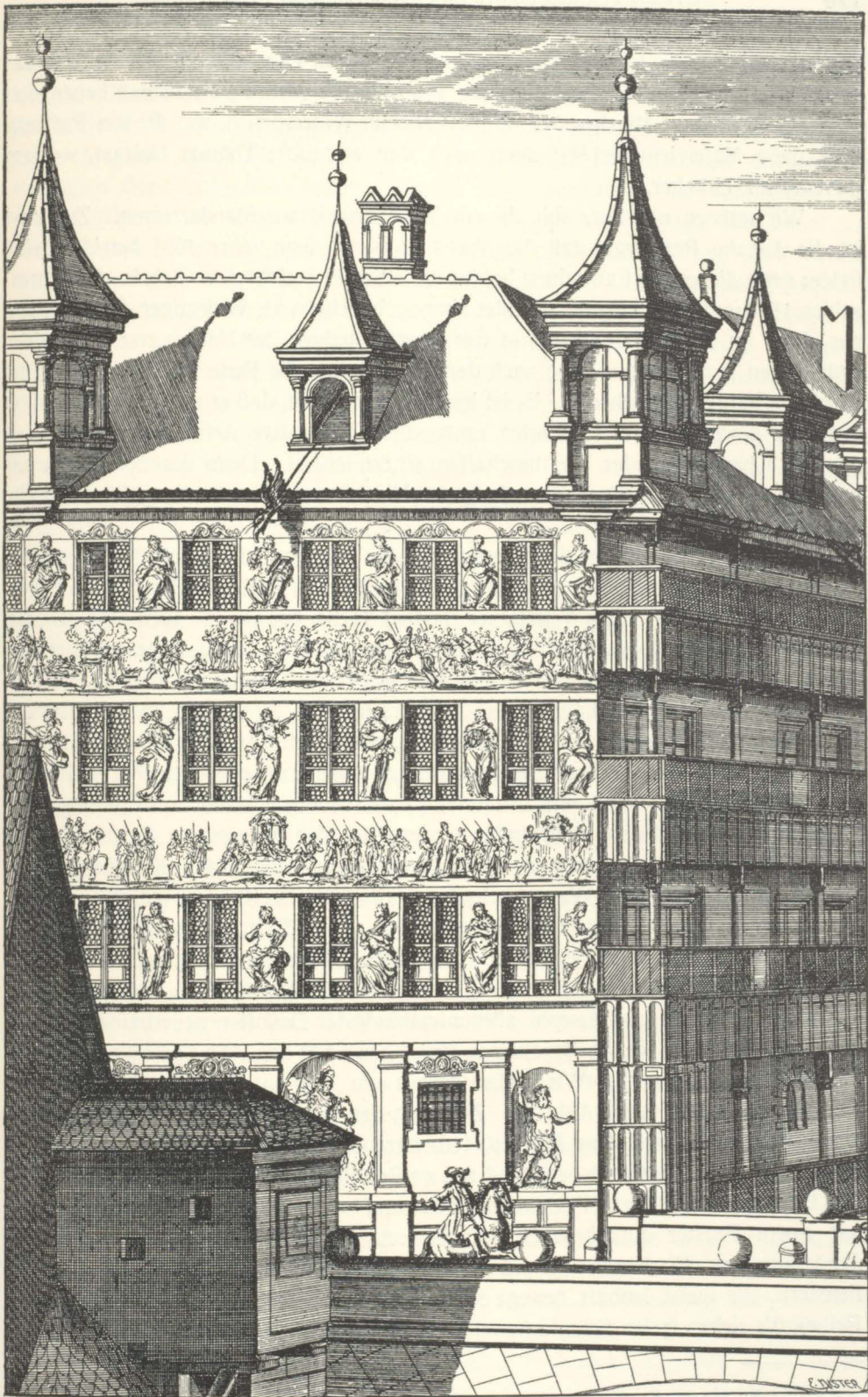


Abb. 3. Die Malereien am Viatishaus in Nürnberg.  
 Ausschnitt aus dem Kupferstich der Barfüsserbrücke von Graff-Kraus.

schriftlichen Zusatz in unserem Handexemplar von Doppelmayr soll er auch das große *Viatische Haus* an der *Barfüßerbücke* bemalt haben, und zwar mit Ölfarben. Mit dieser Notiz steht aber in Widerspruch, was R. von Rettberg über diese Malereien sagt<sup>26)</sup>; denn nach ihm war nicht Thomas Oelgast, sondern Juvenel ihr Urheber.

Wir müssen uns kurz mit diesem Widerspruch auseinandersetzen. Zunächst ist die Angabe Rettbergs, daß das *Viatis-Haus* aus dem Jahre 1605 herrühre, eine irrige; denn dieses trägt an seinen beiden nach Süden gerichteten Giebeln die Jahreszahlen 1578 und 1596. Damit scheidet aber auch Oelgast als Verfertiger der Malereien aus, da er im Jahre 1584 starb und von einer Bemalung des Hauses erst nach seiner endgültigen Fertigstellung, also nach dem Jahre 1596, die Rede sein kann. Juvenel wurde im Jahre 1579 geboren. Es ist kaum anzunehmen, daß er mit 17 Jahren schon imstande gewesen wäre, eine solch umfassende dekorative Arbeit, und noch dazu von solch hervorragender Wertbeschaffenheit, zu leisten. Denn darüber dürfen wir uns klar sein, daß die Freskobemalung des *Viatis-Hauses* eine achtbare künstlerische Tat war.

Erbaut wurde das an der Museumsbrücke gelegene, sich nach der Pegnitz in malerischen Holzgalerien öffnende und mit einer reichen Zahl von Erkern und Erkerchen belebte Haus von dem Venetianer Barthel Viatis, der am 18. April 1538 geboren wurde und am 18. November 1624 starb. Im 14. Jahrhundert gehörte das Anwesen den Weigeln, einer zu den ratsfähigen Geschlechtern gehörenden Familie. Gegen Ende des Jahrhunderts kauften es die Hirschvogel, die es bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein besaßen. Daß diese, eine kaufmännische Familie, mit derjenigen der Glasmaler nur den Namen gemein hat, soll nur nebenbei bemerkt werden<sup>27)</sup>.

Leider besitzen wir keine Darstellung, welche die ehemals am *Viatis-Haus* angebracht gewesene Malerei vollständig wiedergibt. Wir müssen uns darum mit dem Graff-Krausschen Stich begnügen, der, entstanden zu Anfang des 18. Jahrhunderts, wenigstens die nach dem Wasser gelegene Hälfte der Breitfront, und zwar in sehr sorgfältiger Zeichnung, zur Anschauung bringt. Das Blatt, das von Joh. Andreas Graff nach der Natur gezeichnet und von Joh. Ulrich Kraus reproduziert wurde, trägt folgende Überschrift: „Die A. C. 1700. zu ihrer keyserlichen und königlichen Majestäten Leopoldi und Josephi allerunterthänigster Devotion neuerbaute Brucken, wie solche gegen der Fleisch-Brucken u. a. m. gemahlten *Viatischen Hauses* in Nürnberg zu sehen“. Wir bilden daraus nur den mit Malereien geschmückten Teil des Hauses ab (siehe Abb. 3). Zwischen den Fenstern der drei Obergeschosse sehen wir einzelne weibliche Figuren, teils sitzend, teils stehend. Die breiten Friesbänder zwischen den Geschossen sind mit großen figürlichen Kompositionen bedeckt. Das Erdgeschoß war durch Pilaster gegliedert und in den Zwischenfeldern abwechselnd mit einem Fenster durchbrochen und abwechselnd mit einer figürlichen Einzeldarstellung vor Nischenuntergrund belebt. Die weiblichen Figuren zwischen den Fenstern, die meist lebhaft bewegt sind, werden wir als die neun Musen (oberste Reihe), die sieben freien Künste (mittlere Reihe) und die Tugenden zu deuten haben.

26) Nürnbergs Kunstleben, S. 171.

27) Vgl. Lochner, Abzeichen, S. 62—63.

Allegorische Darstellungen dieser Art entsprechen ja auch ganz dem Geist der Zeit. Die Gestalt mit den ausgebreiteten Armen ist wohl die Rhetorik, diejenige mit der Laute die Musik, diejenige mit der Himmelskugel die Astronomie, diejenige mit dem aufgeschlagenen Buch die Grammatik. Die szenischen Darstellungen scheinen der römischen Geschichte entnommen. Unten rechts finden wir in schreitender Bewegung Neptun mit dem Dreizack. Das Nischenfeld weiter links läßt einen auf feurigem Roß einhersprengenden römischen Krieger erkennen. Es war wohl Markus Curtius, der sich, den Zorn der Götter zu sühnen, in den gähnenden Abgrund stürzte. Wenigstens sind rechts vor dem Reiter unten am Boden emporzüngelnde Flammen zu sehen. Lochner spricht in seinen 1855 erschienenen Abzeichen (S. V f.) davon, daß sich die Älteren wohl noch der Malereien am Viatis-Riemannischen Hause erinnern würden, welche sich auf griechische und römische Geschichte bezogen und auch in künstlerischer Hinsicht nicht wertlos waren. Und außerdem sagt er in seinem Kommentar zu Neudörfer (S. 200), daß die äußeren al fresco gemalten Bilder an unserem Hause in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch z. T., z. B. Curtius sich in den Abgrund stürzend, zu sehen oder wenigstens zu erraten gewesen wären. Und von Rettberg (S. 171) erfahren wir noch, daß auch das Innere mit Deckengemälden nach dem Geschmack der Zeit aus der griechischen Götter- und der römischen Volksgeschichte ausgestattet gewesen war. Aber es war nicht nur die Breitfront, sondern es waren auch die nach Süden gerichteten Giebelfronten ehemals bemalt. Dies läßt der Delsenbachsche Prospekt der Barfüsser-Kirche vom Jahre 1716 erkennen, ohne uns aber näheren Aufschluß über die Darstellungsobjekte zu geben.

Wir haben es demnach beim Viatishaus mit einer dekorativen Arbeit großen Stils zu tun, die sich in gleicher Weise auf das Äußere und das Innere ausdehnte.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß die ganze mit Malereien bedeckte Breitfront auf dem Delsenbachschen Stich der Königsbrücke vom Jahre 1715, allerdings nur in andeutender Art, zu sehen ist. Einzelheiten sind nicht zu erkennen.

Die Ausschmückung der Schmalflächen zwischen den Fenstern durch große Einzelfiguren, wie wir sie am Viatishaus finden, kommt auch sonst in Nürnberg vor. So z. B. an dem ehemals Roscher-Hammerbacherischen Haus (S. 875), das die Westecke der südlichen Häuserreihe am Hauptmarkt einnimmt und durch seine stattliche Größe gleich ins Auge fällt. Lochner schreibt in seinen Abzeichen (S. V—VI): „Wie das Roscher-Hammerbacherische Haus am Herrenmarkt S. 875. ehemals auf der nach dem Markt hin schauenden Südseite mit lebensgroßen Gestalten von Kaisern und andern fürstlichen Personen bemalt war, wissen sich ältere — die Abzeichen sind 1855 erschienen — vielleicht noch ebenso gut zu erinnern, wie der Malereien am Viatis-Riemannischen L. 6. a., welche sich auf griechische und römische Geschichte bezogen und auch in künstlerischer Hinsicht nicht wertlos waren“. Die Malereien sind heute nicht mehr vorhanden. Wir sind darum zur Feststellung ihres früheren Aussehens auf ältere Abbildungen angewiesen. Von diesen kommt namentlich die große Kupferstichansicht des Hauptmarktes von Lucas Schnitzer vom Jahre 1671 in Betracht. Ihr genauerer Titel lautet: „Eigentliche Abbildung dess Markts der Löblichen Kais-Reichs Statt Nürnberg mit all desselben gelegenheit, wie der



selbe gegen dem Mittag anzusehen ist. 1671“. Danach waren die Fenster der beiden Obergeschosse von einer Rustikamalerei eingefaßt. Auch die Ecken waren in Scheinmalerei rustiziert (siehe Abb. 4). Kräftig markierte Eierstabfriese schlossen die Geschosse in Form von Gurtgesimsen nach unten hin ab. Zwischen den Fenstern aber sehen wir große Einzelgestalten römischer Kaiser, teils stehend, teils in schreitender Bewegung. Soweit der natürlich in den Details etwas aphoristisch verfahrenende Kupferstich erkennen läßt, müssen es martialisch aussehende Gestalten gewesen sein, die der leider dem Namen nach unbekannte Maler in breitflächigem Vortrag auf die Wand gebracht hatte. In der Figur links unten mit dem langen Malerkittel dürfen wir vielleicht eine scherzhafte Anspielung auf den Künstler selbst sehen. Über den Köpfen der Figuren der unteren Reihe schweben Medaillons mit lebensgroßen Porträtbüsten, die aber zu wenig kenntlich gemacht sind, um über ihre Bedeutung etwas sagen zu können. Ich bilde das Haus in einem Ausschnitt ab, dabei gleich die sich ostwärts anreihenden übrigen Häuser der südlichen Marktseite anschließend, um zu zeigen, daß von ihnen das eine mit einer wenig geschmackvollen Quaderimitation und das andere mit Girlanden, Maßwerkfriesen und einer Ballustradenarchitektur, die einen Balkon vortäuschen sollte, bemalt war. Es muß ein farbenprächtiges Bild gewesen sein, wenn vor unserem Hause in früheren Jahrhunderten der „Lehnstuhl“ aufgerichtet war, von dem aus seit Kaiser Sigismunds Zeiten der Kaiser bei Gelegenheit des Reichstags die Kurfürsten und anderen Fürsten, die ihre Regalien noch nicht empfangen, belehnte. Eine ungefähre Vorstellung von dem festlichen Gepränge, das an solchen Tagen unser Haus umflutete, gibt uns die kleine Kupferstichansicht in Johann Jakob Fuggers „Spiegel der Ehren des Höchstlößlichen Kayser- und Königlichen Ertzhauses Österreich“, den Sigmund von Birken im Jahre 1668 auf kaiserlichen Befehl herausgab (siehe S. 974). Einen wirkungsvolleren Hintergrund für eine solch feierliche Begebenheit als die stattliche Front dieses Hauses mit seinen überlebensgroß gemalten Kaisergestalten kann man sich kaum denken. Und es ist wohl die Vermutung gerechtfertigt, daß die an ihm angebrachte Malerei der geschichtlichen Begebenheit ihre Entstehung zu verdanken hat. „Bey den Belehnungen“, heißt es in dem Fuggerschen Spiegel, „hat man aus diesem Haus, wie darinnen der augenschein annoch zuerkennen gibet, eine Thür gebrochen, durch welche der Keyser und die Churfürsten in ihren Pontificalien, welche sie in damahliger Capelle dieser Behausung anzuthun pflagen, auf den Lehenstul gegangen. Die Inwohnere dieser Behausung haben mit alter gewonheit hergebracht, daß die Röm. Keysere bey denen neubelehnten Fürsten vor sie die erste bitt eingelegt: welche ihnen dann zuweilen ein Lehen geschenkt oder eine Lehenbeschweris nachgelassen oder sonst eine Gnade und Wolthat erwiesen. Wie dann solcher ersten Bitte halber Keys. Sigmund und Keys. Friderich denen Innhabern dieses Hauses besondere Freyungsbrieve und Reversales gegeben, welche auch annoch vorhanden sind“. Das Haus gehörte in älteren Zeiten den Tocklern von Bamberg, dann der Familie Beheim, von welcher es an die Rieter kam. Späterhin werden die Torsiggiani und Giorgini von Florenz als Hausinhaber genannt. Dann hatten es lange Zeit hindurch die Fürer von Haimendorf in Besitz.

Auch das südwärts an das Rathaus anschließende, jetzt Heimeransche Haus (Rathausgasse Nr. 7), das früher oben ein Zinnenkranz zierte, war ehemals an der nach Norden gerichteten Frontseite mit überlebensgroßen Kaiserfiguren bemalt.

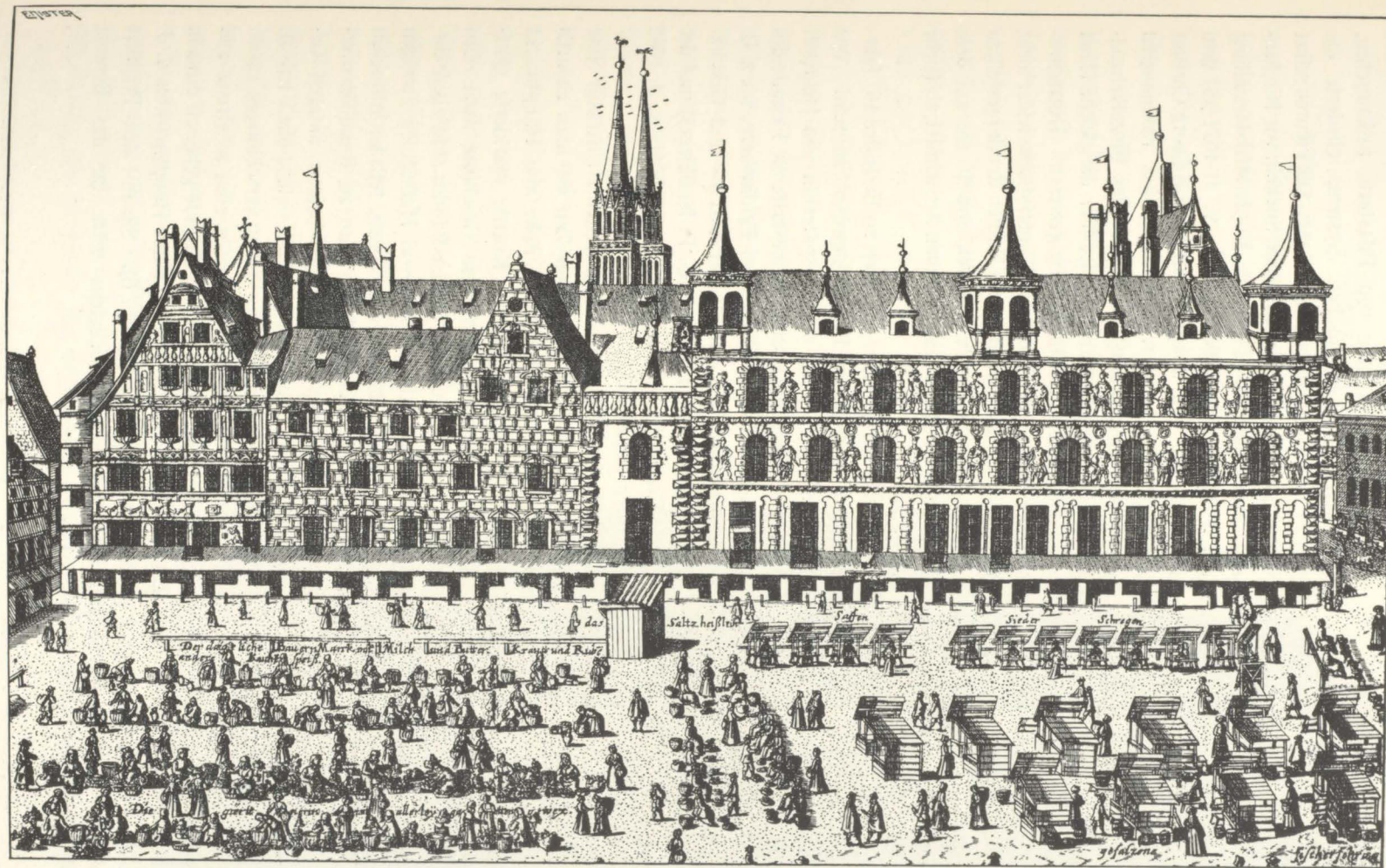


Abb. 4. Südliche Häuserreihe des Hauptmarktes in Nürnberg. Ausschnitt aus dem großen Kupferstich von Lucas Schnitzer v. J. 1671.



Abb. 5. Malerei am Hause Rat-  
hausgasse Nr. 7 in Nürnberg.  
Ausschnitt aus einem Kupfer-  
stich v. J. 1671.

Eine Scheinarchitektur von Pilastern toskanischen, jonischen und korinthischen Systems gliederte die Geschosse in aufsteigender Richtung. Die Figuren selbst waren über verschieden geformten Sockeln vor Nischenuntergrund gestellt. Die große Kupferstichdarstellung der Parade beim Stückschießen v. J. 1671 auf dem Herrenmarkt von Jakob Sandrart und Georg Christof Eimmart erweckt den Eindruck einer monumental angelegten Dekoration von kraftvoller Einzelbehandlung. Es scheint sogar, als wäre hier die gleiche Hand wie beim Fürerschen Hause tätig gewesen. Überschriften, die sich an der Hand des Kupferstiches leider nicht entziffern lassen, nannten die Namen der dargestellten Kaiser. Ich bilde die Malerei, soweit sie auf dem Kupferstich sichtbar ist, in einem Ausschnitt ab (siehe Abb. 5).

Nischenmalereien scheinen zu Ende des 16. Jahrhunderts auch sonst beliebt gewesen zu sein. Wir finden sie auch oben an der späterhin von Heideloff im Sinne seiner Auffassung umgestalteten Fassade des ehemals Imhöffischen Hauses am Egidienberg, wie z. B. das Sandrartische Gemälde der Safran- und Gewürzschau (gestochen 1783 von G. P. Nußbiegel) und der Graff-Kraussche Prospekt des Dillinghofes v. J. 1682 erkennen lassen.

Als Beispiel einer reinen Scheinarchitektur ohne figürliches Beiwerk aus dieser Zeit ist das ehemals Harsdörfersche Haus an der Ecke von Hauptmarkt und Tuchgasse zu nennen. Kräftig markierte Gurtbänder grenzen die einzelnen Geschosse nach oben und unten hin ab. Die oberen Bänder sind als Architravbalken gedacht, welche von Halbsäulen getragen werden. Diese sind teils jonischen, teils korinthischen Systems. Die Fenster hatte man zu Rundbögen erweitert und diese dann in den beiden unteren Geschossen mit Bändern eingefast, welche oben teils zu Voluten abgebogen, teils zu Ringen verschlungen waren.

Nur wenige Fassadenbemalungen sind so streng und schematisch durchgeführt gewesen wie diese. Aus diesem Grunde gebe ich diese in einem Ausschnitt aus dem Lorenz Strauchschen Prospekt des Hauptmarktes v. J. 1599, welcher sie am besten erkennen läßt, wieder (Abb. 6). Sie mit dem Prädikat „schön“ belegen zu wollen, liegt mir fern. Höchstens wäre ihr das Beiwort „originell“ zu geben.

## Das XVII. Jahrhundert.

Das beginnende 17. Jahrhundert steht dem endenden 16. Jahrhundert in der zunehmenden Monumentalisierung der Fassadenmalerei keineswegs nach. In der Frische der Auffassung und in der Lebendigkeit der Darstellung ist sogar eine Steigerung zu konstatieren. Dieser Fortschritt scheint mit einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit in Zusammenhang zu bringen zu sein, nämlich mit Paul Juvenell.

Von ihm sagt Andreas Gulden in seiner Fortsetzung von Johann Neudörfer<sup>28)</sup>: „Paulus Juvenell ist von guter Invention und auf Gemäuer wolgeübt, sonderlich aber ein trefflicher Perspectiv-Maler gewesen, dass ihn darinnen keiner allhie übertraffen. Ist von ihm allhie noch viel zu sehen“.

Paul Juvenell wurde 1579 als Sohn des aus den Niederlanden eingewanderten Nicolaus Juvenell geboren. Schon von seinem Vater wird gesagt, daß er sich zuletzt auf das Perspektivmalen von Tempeln und Kirchen verlegt habe. Kein Wunder, wenn auch sein Sohn, der den ersten Unterricht von ihm empfing, im übrigen aber Schüler von Adam Elsheimer war, ähnliche Bahnen einschlug. Wir wissen, daß er einer der besten Kopisten Dürerischer Tafeln war, daß er den Plafond im Prunksaal des Wolffschen Rathausbaues malte und auch an der Restaurierung des großen Rathaussaales in hervorragendem Maße beteiligt war. Auch als Porträtmaler war er tätig. 1638 verließ er Nürnberg, ging nach Wien und von da nach Preßburg, wo er i. J. 1643 starb. Doppelmayr berichtet von ihm (S. 223): „Er war auf dem Gemäuer zu mahlen gleichfalls trefflich geübet, davon man in Nürnberg noch ein und anderes Denckmahl findet“. Und ebendort wird gesagt, daß er auch den Plafond im kleinen Rathaussaal malte, der „jederzeit von jederman wegen seiner Vortrefflichkeit admiriret worden“.

Paul Juvenell hatte einen Sohn, Friedrich mit Namen, der gleichfalls der architektoni-

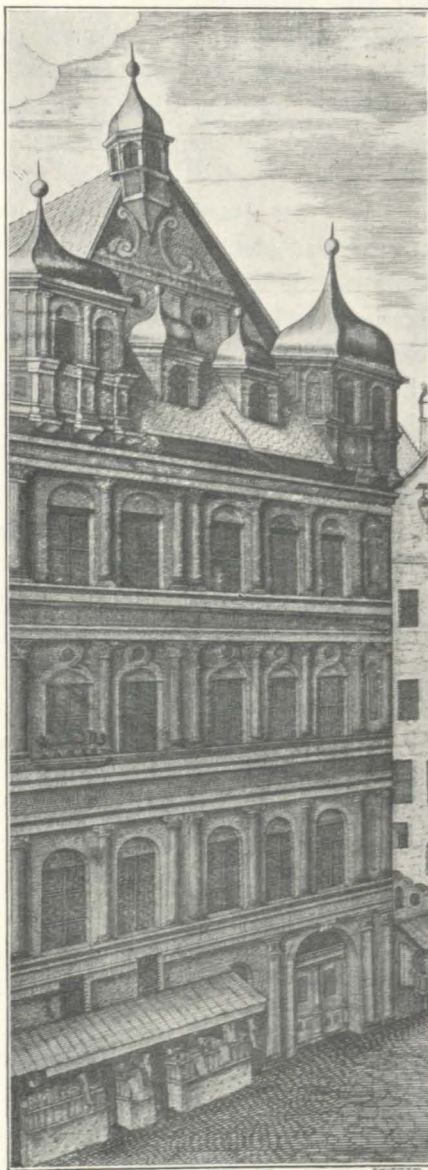


Abb. 6. Haus am Hauptmarkt in Nürnberg mit Scheinarchitektur.

Ausschnitt aus einem Kupferstich v. J. 1599.

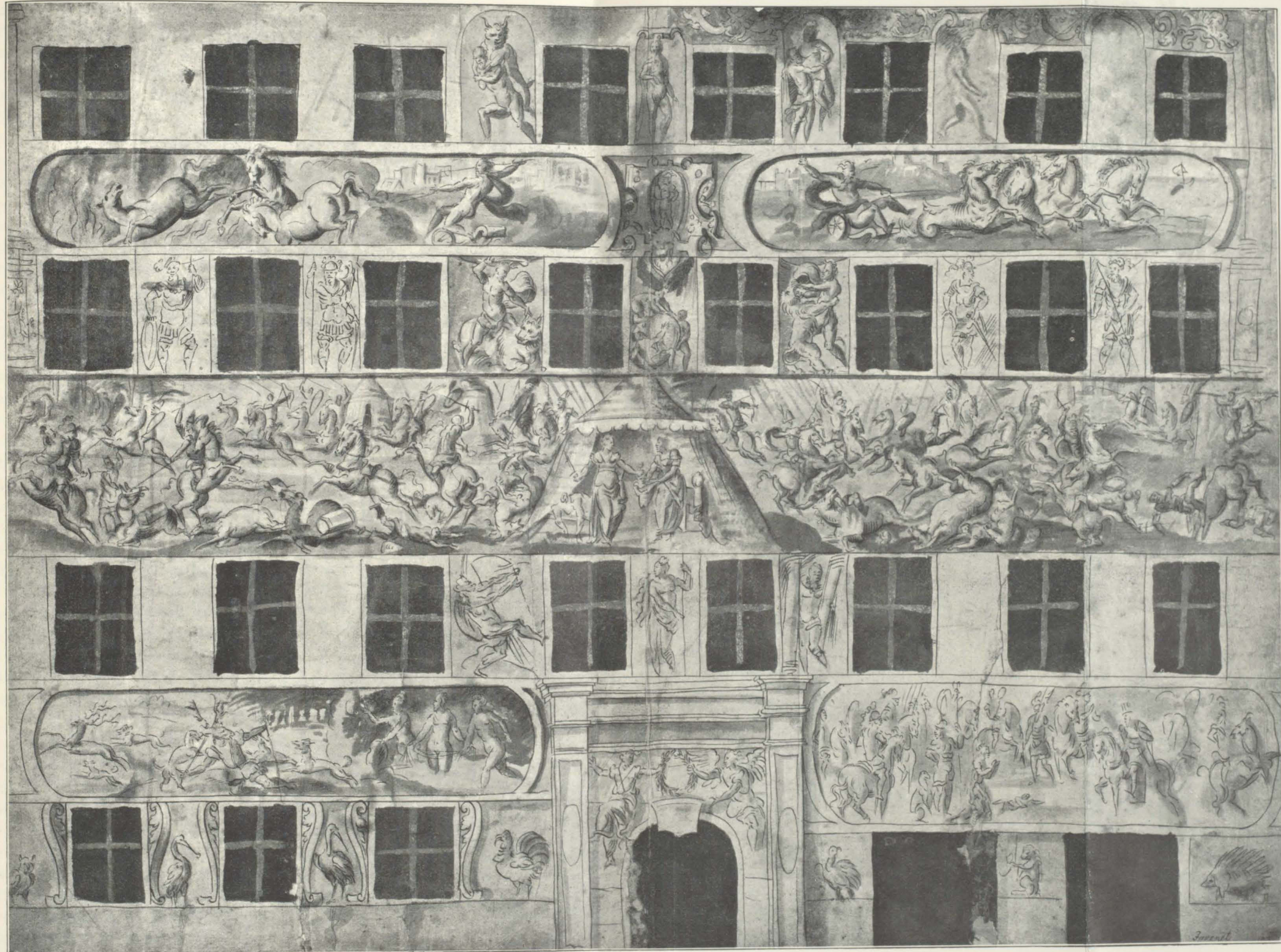
28) Ausgabe von Lochner S. 199.

schen Malerei oblag. Andreas Gulden spricht sich folgendermaßen über ihn aus: „hat den Vater in der Perspectiv zwar nachgefolgt, ist aber demselben nicht gleich worden“<sup>29)</sup>. Er wurde i. J. 1609 geboren, war ein Schüler und vielleicht auch Gehilfe seines Vaters und starb am 2. März 1647. Doppelmayr meint im Gegensatz zu Gulden, daß er seinem Vater, von dem er die Fundamente zur Kunst empfangen, bei deren weiterer Ausübung, „absonderlich was zur Perspectiv-Mahlerey gehörte“, sehr nahe gekommen wäre (S. 224). Offenbar arbeitete er ganz in des Vaters Art, heißt es doch in einem handschriftlichen Zusatz des in unserem Besitz befindlichen Handexemplares von Doppelmayr: „Dieser Friderich Juvenell hat Ao. 1644 im Julio das Sählein auf dem Schwabenberg in meinem Haus gemahlet, hat dafür 48 fl. und einen Gulden Leyhkauff bekommen. Herr M. Johann Michael Dilherr hat solches Sählein das Uranium benennet, andere haben es die Engelburg geheißten“.

Von der Hand des Paul Juvenell nun besitzen wir einen großen Entwurf zu einer Fassadenbemalung, der uns besser, als Worte es vermögen, über die Kompositionsweise und die Darstellungsart dieses Meisters unterrichtet (Taf. I). Er ist mit der Feder und Tusche auf Papier gebracht und in einzelnen Teilen leicht farbig angelegt. Seine Höhe beträgt 43 cm, seine Länge 58 cm. Rechts unten der Name: „Juvenel“. Der Künstler scheint eine Breitfront von regelmäßiger Anlage vor sich gehabt zu haben. So legte er dem kompositionellen Aufbau das Prinzip der Symmetrie, das auch das gegebene war, zugrunde. Aber welches Leben wußte er innerhalb des starren architektonischen Rahmens zu entwickeln! Einzelne Kriegerfiguren, Vögel verschiedenster Art, ein Affe, ein Stachelschwein, Simson mit den Toren von Gaza und den Säulen, die Taten des Herkules, der Sturz des Phaëton, Neptun auf seinem von vier Seepferden gezogenen Wagen, die Verwandlung des Aktäon in einen Hirsch, Judith im Zelte des Holofernes, den sie eben erschlagen, während draußen ein wilder Reiterkampf zwischen den Babyloniern und Juden tobt, eine Frau, die über ihren erschlagenen Knaben beim römischen Feldherrn Klage führt, kurzum ein buntes Darstellungsgemisch stürmt auf uns ein und blendet uns durch die Verve des Vortrags. Erinnerungen verschiedenster Art werden in uns geweckt, die antike Sage, die frühe römische Geschichte, die Erzählungen des alten Testaments nehmen vor uns bildliche Form an und allerhand Tiere werden uns zu Trägern von menschlichen Torheiten und Eigenschaften. So beschaffen war die Denkart eines tüchtigen Freskomalers dieser Zeit und so lebendig wußte er seinen Ideen Ausdruck zu geben. Eine frohe, schaffensheitere Künstlernatur spricht aus diesem Entwurf zu uns, der damit für uns zu einem wichtigen Zeitdokument wird.

Noch ein zweiter Entwurf zu einer Fassadenbemalung befindet sich in unserem Besitz, der Paul Juvenell zugeschrieben werden darf (siehe Taf. II). Zwar ist er nicht signiert, doch trägt er derart deutlich die Eigenart des Künstlers zur Schau, daß ein Zweifel an seiner Autorschaft unbegründet erscheinen müßte. Und weiterhin hat er vor dem vorigen das voraus, daß wir bestimmt wissen, an welchem Hause er zur Ausführung gelangte. Es war das vormals Hammerbachsche, dann Engelhardsche, jetzt Meyersche Haus, dessen breite Hauptfront fast die ganze Nordseite des Hauptmarktes einnimmt und dessen Gesamtbild in maßgebender Art mitbestimmt. Große Flächen standen

29) Lochner, Ausgabe von Neudörfer, S. 200



Entwurf zu einer Fassadenbemalung von Paul Juvenell.



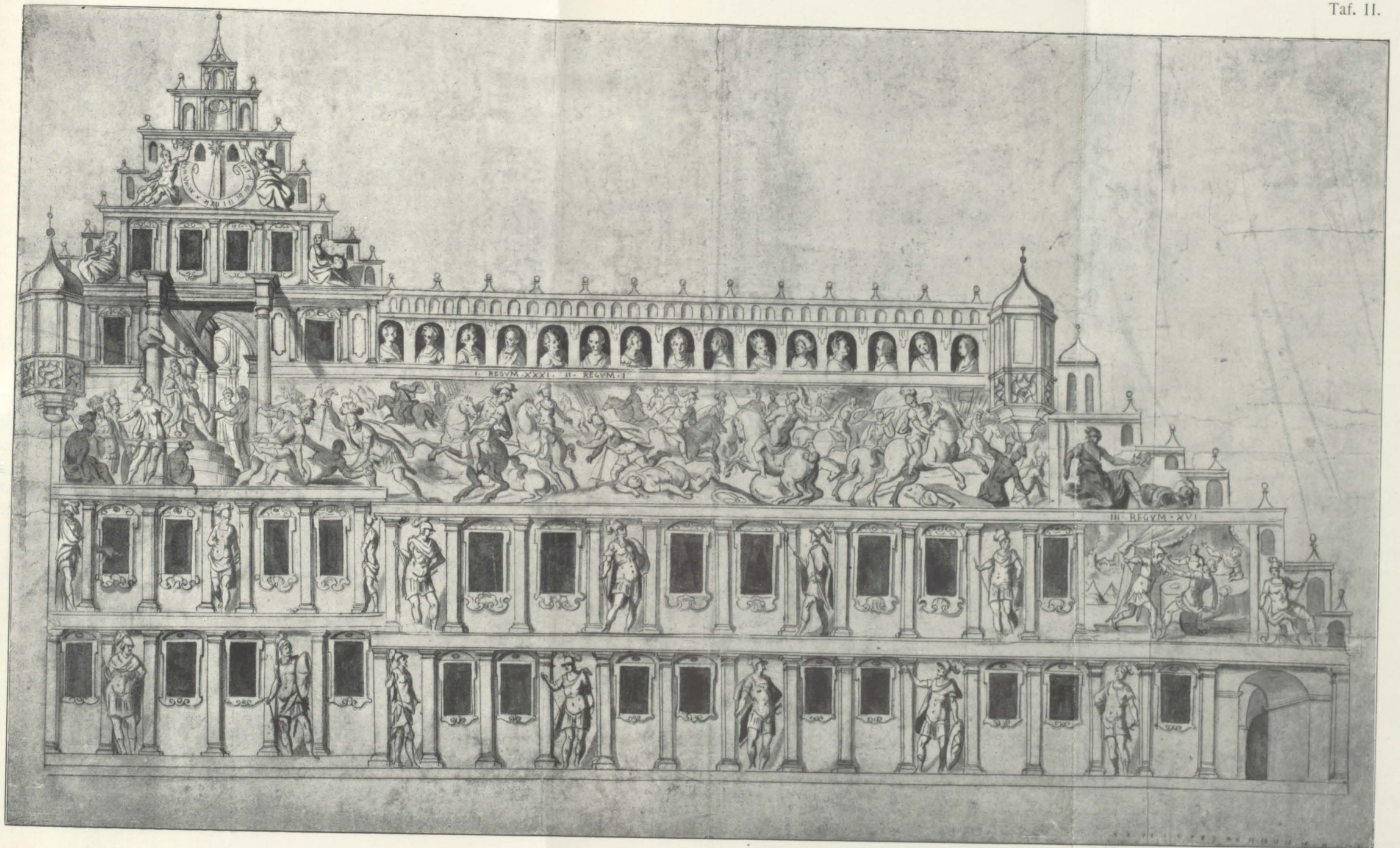
hier zur Verfügung, sie mußten förmlich zur Ausmalung einladen. Der Entwurf für das Meyersche Haus bezeichnet gegenüber dem vorigen einen sehr wesentlichen Fortschritt. Er ist ruhiger und abgeklärter, ja vornehmer in seiner Gesamthaltung. Noch zuckt das stürmisch aufbrausende Temperament Juvenells durch die im allgemeinen gemäßigte Komposition durch. Aber im ganzen befließigt er sich einer kühleren Abwägung, einer stärkeren Konzentrierung auf das Wesentliche, vor allem jedoch einer vernunftmäßigen Anpassung an die durch den architektonischen Rahmen gezogenen Grenzen. Die beiden unteren Geschosse sind einfacher gehalten. Hier überwiegt die Scheinarchitektur. Rahmen mit Ohren umfassen die Fenster, unter denen in den Motiven wechselndes Volutenwerk angebracht ist. Zu ihren Seiten bis zu den breiten Gurtgesimsen aufsteigende Pilaster toskanischen Systems, welche mit kräftigen Schlagschatten plastisch herausgesetzt sind. Krieger in antiker Gewandung, bald schreitend, bald stehend, bald in ruhiger Haltung, bald mit lebhafteren Bewegungen und Gebärden, füllen die Zwischenflächen. Rechts unten in Scheinmalerei ein massives Rundbogenportal, das zu einem kreuzgewölbten Raum führt. Die Natürlichkeit erscheint täuschend nachgeahmt. Darüber ein sitzender Krieger mit Schild und kurzem Speer und ein etwas größeres Feld, auf dem die Ermordung eines babylonischen oder assyrischen Feldherrn dargestellt ist, worauf die turbanartige Kopfbedeckung hinweist. Die Überschrift: „III· REGVM· XVI“ will wohl nur andeuten, daß es sich um ein biblisches Thema handelt, was auch bei der großen Darstellung des darüber befindlichen breiten Friesbandes der Fall ist. Ein drittes Buch der Könige gibt es jedenfalls nicht. Auch bei der Hauptdarstellung sind die Überschriften („I· REGVM· XXXI· II· REGVM· I“) dazu angetan, irre zu führen. Denn in Wirklichkeit handelt es sich um das 1. Buch Samuel Kapitel 31 und das 2. Buch Samuel Kapitel 1, nicht aber um ein Buch der Könige. Schon die Überschriften wollen erkennen lassen, daß auf dem Bilde zwei Vorgänge vereinigt sind, und so ist es auch in Wirklichkeit. Sehen wir ab von dem Gewirr der wild einhersprengenden Reiter zur Rechten, so löst sich hier als Mittelpunkt die liegende Gestalt eines toten Königs ab. Es ist Saul, der sich, im Kampfe mit den Philistern schwer verwundet, selbst in sein Schwert gestürzt, nachdem sich sein Waffenträger geweigert, ihn seinem Wunsche gemäß zu erstechen, damit er nicht in die Hand seiner Feinde falle. „Da nun sein Waffenträger sah, daß Saul tot war, fiel er auch in sein Schwert und starb mit ihm“. Damit haben wir auch die Deutung für den sich neben dem toten König in sein Schwert stürzenden Krieger. Am dritten Tage nach der Schlacht kam ein Mann aus dem Heer des Saul zu David, um ihm die Meldung zu überbringen, daß er den von seinen Feinden bedrängten Saul auf seinen Wunsch getötet und ihm alsdann die Krone vom Haupte und das Geschmeide von seinem Arm genommen habe, die er dem David nunmehr übergeben wolle. David faßte seine Kleider, als er das hörte, und zerriß sie. Den Jüngling aber, der die Hand an den Gesalbten des Herrn gelegt, ließ er töten. So etwa lautet der Begleittext zu der Szene zur Linken. Hier sehen wir auf hohem Stufenthron unter einem säulengetragenen Baldachin David, wie er seine Kleider zerreißt, während der Überbringer der erdichteten Botschaft von zwei Kriegern zu Boden geworfen und getötet wird. War schon der Dreieckswinkel unter den Giebelstufen des 2. Geschosses mit einer sitzenden Figur ausgefüllt, so hat der Künstler das gleiche Prinzip der Raumaussmittelung auch in dem 3. Obergeschoß anwenden



zu müssen geglaubt. Hier stand ihm eine größere Fläche zur Verfügung und er füllte sie, indem er in dieselbe eine Allegorie des Sieges in Gestalt einer sitzenden Frauengestalt einkomponierte, welche einen Palmzweig und einen Lorbeerkranz in den Händen hält, während vor ihr am Boden eine Rüstung liegt. Vortrefflich ist der obere Abschluß des geraden Teiles der Hauptdarstellung. Flachbogige Nischen ziehen sich hier in langer Reihe hin und über ihnen lagert ein kleinerer Rundbogenfries. Juvenell übte auch hier eine weise Selbstbeherrschung, indem er die untere Nischenreihe über schwarzem Grunde mit männlichen und weiblichen Brustbildern ausmalte, in denen wir berühmte Männer und Frauen aus der antiken Sage, aus der Geschichte und dem alten Testament zu sehen haben werden. Das ganze Streben der vorliegenden Fassadendekoration geht nach links, um mit dem Giebel in wohliger Harmonie auszuklingen. Eine einfache Pilasterdekoration verstärkt die Richtung nach oben. Eine zierliche Spitze krönt den Aufbau. Wohl zu beachten ist, wie wenig die vier allegorischen Figuren, die wir hier finden, den Rhythmus des architektonischen Systems stören, wie innig sie mit den Architekturgliedern zu einer Einheit zusammengestimmt sind. Den zusammenfassenden Mittelpunkt der Giebeldekoration bildet eine von einem Stern überstrahlte Sonnenuhr, zu deren Seite als allegorische Gestalten Mond und Sonne lagern. Nicht vergessen dürfen wir bei alledem, daß vormals die Giebelstufen wie auch der gerade obere Abschluß mit Kugelaufsätzen bekrönt waren, die im Einklang mit der Bemalung gedacht waren und die Lebendigkeit des Gesamtbildes nicht unwesentlich erhöhten.

Die Bemalung des Meyerschen Hauses bezeichnet einen besonderen Hochstand in der Entwicklung der Nürnberger Fassadenmalerei. Abgeklärteste Ruhe ist ihr Hauptkennzeichen und Architektur wie Figuralmalerei sind auf das Glücklichste miteinander vereint. Schon aus diesem Grunde muß es auf das Schmerzliche bedauert werden, daß gerade dieser einst so glanzvolle Schmuck dem Wandel der Zeiten nicht standgehalten hat und daß veränderte Anschauungen einer späteren Epoche das Interesse an seiner Erhaltung vollkommen zum Schwinden gebracht haben. Und fast klingt die Bleistiftnotiz auf der Rückseite der 81 : 46 cm messenden Tuschzeichnung „Tellement était peinte autrefois la maison des Hammerbacher (actuellement [1878] des Engelhard), place du Marché à Nuremberg“ wie ein leiser Hohn.

Es ist noch die Frage offen: In welche Zeit haben wir die Ausführung des Juvenellschen Entwurfes zu setzen? Daß er später ist als der zuvor behandelte, darüber besteht wohl kein Zweifel. Darauf weist allein schon der rein künstlerische Fortschritt hin. Jener ist eine Jugendarbeit, dieser ist eine Schöpfung des in seinen Erfahrungen gereiften Künstlers, der mit mehr Überlegung wie früher an seine Aufgaben herantritt. Die mir im Original vorgelegenen Kaufbriefe, deren ältester aus dem Jahre 1344 datiert ist, geben natürlich über die Bemalung des Hauses keinerlei Auskunft. Aber auch sonst fehlt es an Nachrichten darüber. Nur so viel bin ich festzustellen in der Lage, daß das Haus i. J. 1614 noch nicht bemalt war. Wir besitzen einen Akt, betitelt „Wechsel sampt den krämen under denn Saltzern“, der in der Schrift der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Vidimus der das Haus betreffenden Originalurkunden bis zum Jahre 1557 enthält. Und diesem ist am Schluß eine aquarellierte Darstellung der nördlichen Häuserreihe des Hauptmarktes angefügt, welche auf der Rückseite den Vermerk trägt: „1614. Abriß wegen der wechsel“. Das Meyersche Haus ist



Entwurf zur Fassadenbemalung des Meyerschen Hauses in Nürnberg von Paul Juvenell.



hier noch ohne Malerei. Als einzigen Schmuck besitzt es oben an dem geraden Teil seiner Front eine gemalte Sonnenuhr. Im Innern derselben findet sich eine Kartusche mit der Jahreszahl 1565. Und darunter steht in arabischer Schrift die Jahreszahl 1613. Viel später aber dürfen wir auf der anderen Seite die Malerei auch nicht ansetzen. Die äußerste Grenze wäre nach meinem Dafürhalten das Jahr 1630.

Die ungünstigen Witterungsverhältnisse in Nürnberg führten einen raschen Verfall dieser Malerei herbei. Aber es müssen noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts Spuren davon vorhanden gewesen sein. Als Domenico Quaglio i. J. 1819 seine große Lithographie des Nürnberger Marktplatzes schuf, hat er nicht versäumt, das Meyersche Haus mit Malereien zu versehen, und zwar nicht nur an seiner nach dem Markt gerichteten Breitfront, sondern auch an seiner schmälern Westfront. Was die Hauptfassade betrifft, so scheint der Juvenellsche Entwurf in den wichtigsten Teilen seiner Komposition aus den dürftigen Überresten noch herauszuschimmern. Hinsichtlich der Darstellungen an der Westfassade (knieende Figur, antiker Fußkampf), welche Quaglio zeigt, fehlt mir jedoch jedwede Kontrolle, um deren Zuverlässigkeit zu erhärten. In der lokalen Tradition aber hat sich bis auf den heutigen Tag die Tatsache als feststehend erhalten, daß das Meyersche Haus ehemals (selbstredend von Albrecht Dürer!) auf das Prachtigste bemalt war.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts kam es wieder einmal zu Berufsreibereien zwischen den Malern und Tünchern, von denen letztere den ersteren scheinbar gerne ins Handwerk pfuschten. Wer wollte auch hier eine scharfe Grenze zu ziehen in der Lage sein! Aber die Maler fühlten sich als Künstler und jene galten in ihren Augen als Handwerker. Einschlägig ist hier ein Ratsverlaß vom 7. Oktober 1609, der folgendermaßen lautet: „Der flach- und etzmalter supplication und beschwerung wider Sebald Denner, tüncher, das er ihnen an ihrer arbeit eintrag thue, und desselben gegenbericht sollen die rugsherren zu sich nemen, die partheyen ferner mündlich gegen einander hören und wo muglich mitt einander vergleichen“<sup>30)</sup>. Und den gleichen Gegenstand betrifft ein Ratsverlaß vom 30. Juli 1610, welcher zeigt, daß der Streit noch nicht geschlichtet war. „Der geschwornen mahler beschwerung wieder etliche hiesige tüncher soll man den herren an der rueg zuestellen, bedacht zu sein, wie beide partheyen zu verabschieden sein mögen“<sup>31)</sup>.

Auch an Wandmalereien mit satirischen Anspielungen auf diese und jene Persönlichkeit scheint es in jener Zeit nicht gefehlt zu haben. Einschlägig ist hierfür ein Ratsverlaß vom 14. Mai 1612: „Hansen Geigers, malers, entschuldigung, das mitt dem gemäl, so er Jobst Rotgeb an sein haus gemalet, Jeremias Griessbacher und sein weib nitt gemaint gewest, soll man dissmal dabey bleiben lassen, ime aber, sowol auch dem Rotgeb anzeigen, Meine Herren können mitt ihrer entschuldigung nitt allerdings zufriden sein, sie sollen mitt dergleichen sachen nitt widerkommen, man werde ihnen sonst eins zum andern geben“<sup>32)</sup>.

30) Th. Hampe, Ratsverlässe II, Nr. 2303.

31) Ebendort Nr. 2343.

32) Ebendort Nr. 2480.

Am 12. Juni 1660 starb im 74. Jahre der Maler J o h a n n H a u e r. Er war ein Schüler Hochheimers und malte architektonische Verzierungen und Interieurs, wobei ihm sein genaues Studium der Perspektive sehr wohl zustatten kam<sup>33</sup>). Er verstand auch optische Gläser zu schleifen und diese „zur Beförderung der Zeichen- und Mahler-Kunst trefflich zu gebrauchen“, indem er mit ihrer Hilfe *Cameras obscuras* herstellte und auf diese Weise einen großen Teil der Gebäude der Stadt auf ein weißes *Excipiens* projizierte und alsdann gar leicht und nett nachzuzeichnen wußte. „Dieser Methode gemäs hat er das perspectivische Zeichnen und Mahlen seinen Untergebenen mit grosen Nutzen beygebracht“<sup>34</sup>). Allerdings ist damit nicht gesagt, daß er selbst auch Freskomaler war. Da er gleichzeitig radierte, kann er diese Kunst vielleicht mehr nach dieser Richtung geübt haben.

Ums Jahr 1650 kam der um 1610 zu Oels in Schlesien geborene B a r t h o l o m ä u s W i t t i g nach Nürnberg, woselbst er sich als Maler habilitierte und auch einen Teil der Rathausfassade gemalt haben soll<sup>35</sup>). Im übrigen malte er historische und religiöse Darstellungen und Genrebilder, besonders Nachtstücke von täuschender Lichtwirkung. Die städtische Kunstsammlung besitzt von ihm ein großes Gemälde, das das Nürnberger Rathaus zur Zeit der Friedensfeierlichkeiten i. J. 1649 darstellt.

Im Jahre 1688 wurde das Kupferschmied Harscherische Haus in der äußeren Laufergasse mit einer interessanten, auf das Gewerbe des Kupferschmieds bezüglichen Darstellung bemalt, die angeblich von S a n d r a r t hergerührt haben soll<sup>36</sup>). Sie ist uns in einem Aquarell erhalten, das Georg Christian Wilder im August des Jahres 1836 mit größter Sorgfalt herstellte. Wir erkennen, daß das Fresko in kunstgeschichtlicher Beziehung nicht ohne Wert war. Seine Hauptbedeutung aber liegt auf kulturgeschichtlichem Gebiet. Wir gewinnen einen Einblick in die Werkstatt eines Kupferschmieds aus der Blütezeit des Handwerks, wie wir ihn uns nicht besser denken können. So ziemlich sämtliche Geräte, welche damals in Kupfer hergestellt wurden, lernen wir kennen. Wir sehen da einen Springbrunnen, der sich in annehmbaren Formen aufbaut, Kesselpauken, Butten verschiedenster Art, Brotkessel, Fischkessel, Kannen, Wasserbehälter, große Waschkessel, Backformen und noch manches andere mehr, und das noch dazu auf das Feinste getrieben und ornamentiert. Linker Hand aber sind die Gesellen bei der Arbeit und bringt ein Bauersmann einen beschädigten Topf zum Flicker. So finden wir in diesem Bilde Kunst und Absicht in wohlgefälliger Art vereint, ohne daß beide sich gegenseitig beeinträchtigen. Zugrunde liegt der Darstellung der Zweck der Reklame, aber die kunstvolle Ausführung läßt diesen keineswegs in unangenehmer Form in den Vordergrund treten<sup>37</sup>). Wir bilden sie nach einer von der Hand Wilders herrührenden Pause ab (siehe Abb. 7 unten).

Berufsmäßige Reklamedarstellungen kommen auch sonst im alten Nürnberg vor. So läßt der Delsenbachsche Prospekt des Platzes beim Frauentor v. J. 1716 erkennen, daß an einem Haus der Königstraße schräg gegenüber der Klarakirche

33) Nagler, Künstler-Lexikon VI, S. 5.

34) Doppelmayr, S. 227 f.

35) Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 10. Heft, S. 64.

36) Lochner, Abzeichen, S. 78.

37) Abgebildet bei Hugo Barbeck, Alt-Nürnberg, Die Handwerker, Blatt 1 und 2.

zwischen dem 1. und 2. Stock ein Fries mit Darstellungen, auf die Tätigkeit des Großschlächters bezüglich, angemalt war. In der Mitte des Frieses befand sich ein Kranz mit einem Kreuz darin. An dem ehemaligen Zeltschneidershaus im Prechtelsgäßchen war eine breitgestellte, seitlich von Figuren gehaltene Kartusche angebracht, die in einfacher Landschaft ein großes Zelt mit den drei Stadtwappen und mehrere kleinere Zelte zeigte. Am Eingang des großen Zeltens stand eine Figur. Eine anscheinend von der Hand Wilders herrührende, im Mai 1839 angefertigte farbige Skizze, die sich in der Norica-Sammlung der Stadt Nürnberg im Germanischen Museum (Nr. 753) befindet, hat uns das frühere Aussehen dieses Bildes überliefert<sup>38)</sup>. Auf dem Prospekt des Deutschordenshauses mit dem Weißen Turm und der Jakobskirche von Joh. Andr. Graff v. J. 1681 zeigt ein Haus ostwärts der Kirche zwischen dem 1. und 2. Stock ein großes rechteckiges Gemälde mit einem schreitenden Soldaten in der Tracht des 30 jährigen Krieges und neben diesem wiederum ein Zelt. Auch diese Darstellung scheint sich auf das Handwerk des Zeltschneiders zu beziehen. Nicht viel später mag auch die Darstellung eines Pfragners mit einem Schaff auf der Achsel gewesen sein, die wir auf dem Delsenbachschen Prospekt des Heumarktes v. J. 1725 am Pfragner Dietrichschen Hause (jetzt Theresienplatz Nr. 13) sehen<sup>39)</sup>. Sie war eine vortreffliche Anspielung auf das im Erdgeschoß unter einem besonderen Schutzdach betriebene Gewerbe. Ein Pfragner mit einem Sack befand sich an einem Pfragnerhaus (Nr. 16) am äußeren Lauferplatz<sup>40)</sup>. Und Pfragner, die einander Salzscheiben zureichen, waren am Pfragner Rothischen Hause in der Königstraße (Nr. 50) zu sehen<sup>41)</sup>. Eine sehr interessante Friesdarstellung befand sich früher am ehemaligen Goldenen Reichsadler in der Adlerstraße, und zwar nahm sie den ganzen Raum zwischen Erdgeschoß und 1. Stockwerk ein. Ob sie einen Bezug auf das in dem Haus betriebene Gewerbe hatte, vermag ich nicht zu sagen, da die aus der Zeit um 1700 herrührende Kupferstichwiedergabe von Böner den Sinn des Bildes nicht erkennen läßt. Aber sie ist uns wichtig für die Art des Zusammenwirkens von bildlicher Darstellung und Scheinarchitektur, welch letztere wir an den sämtlichen Fenstern der drei Obergeschosse bemerken, und aus diesem Grunde reproduzieren wir das Haus (Abb. 8). Auch wohl noch dem 17. Jahrhundert mag die umfangreiche Malerei an dem nordöstlichen Eckhaus des Spitalplatzes angehört haben, die uns der Delsenbachsche Prospekt des Spitalkirchhofs v. J. 1725, allerdings nur in andeutender Form, zeigt. Ihre Bedeutung und ihren Inhalt vermögen wir wegen der Undeutlichkeit und Kleinheit der Wiedergabe leider nicht zu erkennen. Zwischen den drei Geschossen befanden sich lange figurliche Friese. Die Mauerteile zwischen den Fenstern aber waren mit einzelnen Figuren geschmückt.

Im übrigen blühte auch das ganze 17. Jahrhundert hindurch die rein ornamentale und architektonische Dekoration. Und es fehlte auch auf diesem Gebiet keineswegs an tüchtigen Leistungen. Ich verweise hierfür zunächst auf den gefälligen Schmuck, den wir an dem damals noch freiliegenden Giebel eines Hauses auf der

38) Abgebildet ebendort, Blatt 7 Nr. 2.

39) Vgl. auch Lochner, Abzeichen, S. 76.

40) Ebendort S. 78.

41) Ebendort S. 79.



Abb. 7. Berufsmäßige Darstellungen am Stadtschlosser Fischerschen und Kupferschmied Harscherischen Hause in Nürnberg.

Südseite der Kaiserstraße bemerken<sup>42)</sup>. Eine einfache Pilaster- und Nischenarchitektur entwickelte sich auf der mit breiten Fenstern versehenen Front. Die Fensterbrüstungen aber waren mit ovalen Kartuschen bemalt, die mit allerhand Fruchtwerk gefüllt waren. Später ist die Fassadendekoration der Herberge der Bäcker und Müller auf dem Most<sup>43)</sup>, die uns Böner durch einen 1701 datierten Stich im Bilde bewahrt hat (Abb. 10). Sie gehört der Zeit des ausgesprochenen Ohrmuschelstils an. Unter den Fenstern laufen Dockenbrüstungen hin. Die Schmalflächen zwischen ihnen waren durch aufsteigendes Rankenornament belebt und über den Fenstern des 1. Stockes schwebten Blumen- und Fruchtfestons. Alles das war anscheinend in Malerei ausgeführt. Auch mit den beiden ruhenden Hirschen am Eck scheint dies der Fall gewesen zu sein. Nur das Geweih des gemeinsamen Kopfes — eine damals beliebte Spielerei — war plastisch und vielleicht sogar in natura aufgesetzt.

### Das XVIII. Jahrhundert.

Den Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert bewerkstelligen wir am besten durch einige den Maler J o h a n n A n d r e a s G e b h a r d betreffende Mitteilungen. Gebhard, der ein Schüler von Johann Müncken war, wurde am 1. Februar 1656 in Nürnberg geboren und starb dort am 23. August 1725. Von ihm sagt Doppelmayr (S. 280): „Indeme aber selbiger das Fresco-mahlen absonderlich liebte, und sich vornemlich darauf applicirte, so liese er auch jederzeit hernach seine meinste Beschäftigung dahin abgehen, bey welchen er in Nürnberg einer zimlichen Anzahl der Häuser, nachdeme er sich mit seinen wohl angegebenen artigen Inventionen und beykommender sehr fertigen und schönen Art zu mahlen

42) Siehe den Bönerschen Stich „Prospekt, unter dem Huttern, bey der Seegmühl“, den wir in Abb. 9 in einem Ausschnitt wiedergeben.

43) Eine Gasse beim deutschen Haus, vom Jakobsmarkt auf die Stadtmauer am Spittler-tor zu.

überall trefflich recommendirt gemacht, durch seine Geschicklichkeit eine grose Zierde gegeben, und zugleich das Andencken an ihn dadurch rühmlich befördert“.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts und auch später hören wir abermals, und zwar wiederholt, von Reibereien zwischen den Tünchern und Malern. Der Eingriffe, welche sich jene diesen gegenüber ständig erlaubten, waren doch schließlich gar zu viele geworden. So beschwerten sich die Maler über die Tüncher beim Rat. Und dieser bestimmte durch Verlaß vom 20. April 1703, es sei den Tünchern zu bedeuten, »daß sie mit Übertünchung der Häuser ohne einig Hauptgesims und Einfassung der Fenster auf welsche Art sich vergnügen lassen und weiter nicht greifen, die Häuser hingegen mit Ordnungen der schön gemachten fünf Hauptseulen mit allerhand Gefriesen, Engelsköpfen, Larfen und Fratzen gesichtern, item Verzierung der Häuser mit allerhand Laub und künstlichen Füllungen . . . . denen Malern allein überlassen, endlich ihren Erbieten nach alles Verguldens, desgleichen der Sonnenuhren

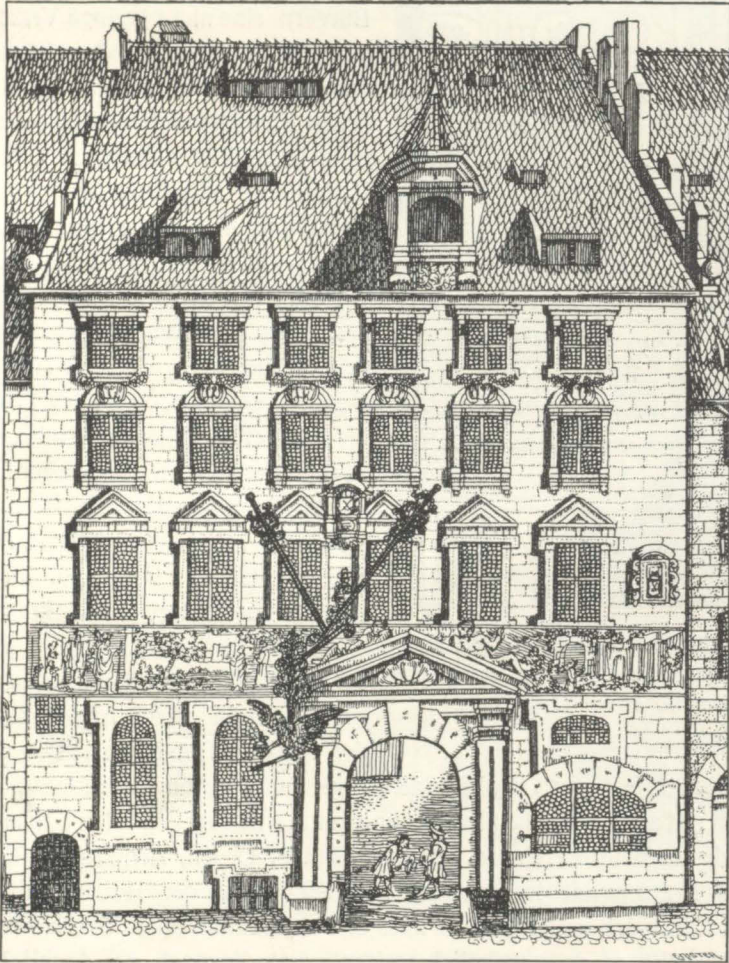


Abb. 8. Malerei am Goldenen Reichsadler in Nürnberg nach einem Kupferstich von Böner um 1700.



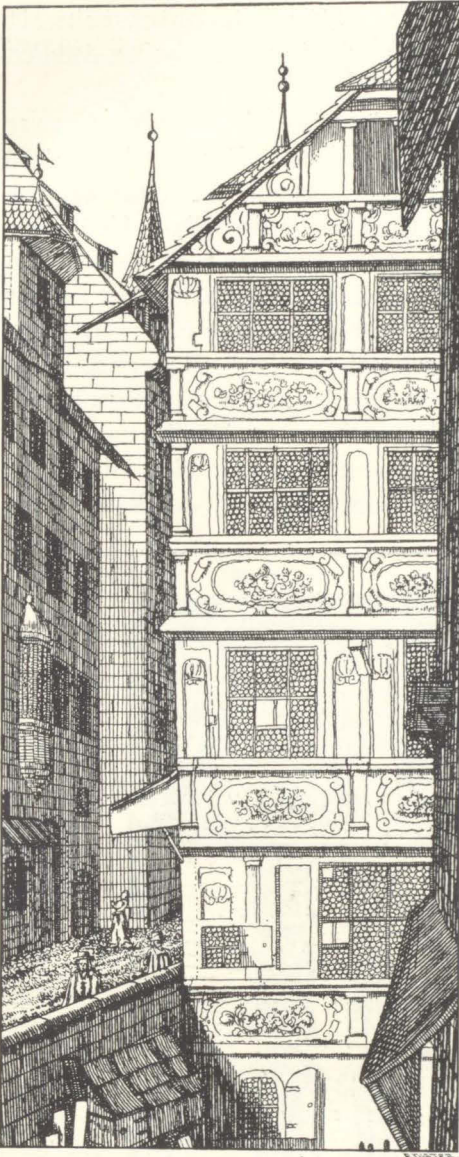


Abb. 9. Bemalte Giebfassade in der Kaiserstraße zu Nürnberg. Ausschnitt aus einem Stich von Böner um 1700.

sich enthalten; denen Malern aber anzeigen, sich wegen kostbarer Mahlung der Häuser dem am 22. Aug. 1695 ergangenen Verlaß gemäs sich zubezeigen und mit Forderung des Lohns die Bürgerschaft nicht zu übernehmen“ (wörtlich nach Mummehoff, Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. St. Nürnberg, X. Heft, S. 275). Das ist eine sehr interessante Verordnung, da sie uns einerseits lehrt, wie sich die Tätigkeit der an der Außenbemalung wirksamen Kräfte gegenseitig abgrenzte bzw. abgrenzen sollte, und auf der anderen Seite klar und deutlich ausspricht, daß die Fassadenmalerei damals in Nürnberg allgemein blühte, ja, daß sogar nach dieser Richtung von den Bürgern eine nicht geringe Verschwendung getrieben wurde. Und weiterhin werden uns die Hauptelemente der damals üblichen Fassadenmalerei direkt genannt, was ganz besonders wichtig ist. Im weiteren Verlauf der Streitigkeiten zwischen Tünchern und Malern begegnet uns auch der schon erwähnte Johann Andreas Gebhard, der, wie wir bereits hörten, in besonders umfassendem Maße als Freskomaler tätig war. Er muß sich in seinem Beruf, der sich auch auf die Renovierung der Häuser ausdehnte, durch die Tüncher in erhöhtem Grade beeinträchtigt gefühlt haben, kam es doch zwischen ihm und diesen zu einer eigenen Streitsache, mit der sich ein Ratsverlaß vom 17. Juni 1722 eingehend beschäftigt. Abermals wird den Tünchern bedeutet, über die ihnen gezogenen Grenzen nicht hinauszugehen. Sie sollen sich bei ihrer Arbeit nach den bei den Akten befindlichen Rissen richten und

sich bei einer Strafe von 25 Gulden der runden und gewundenen, absonderlich der freistehenden mit allerlei frischen Farben und auf Marmorart gemalten Säulen, weiterhin der künstlich ausgezierten Friese, antiken Gefäße, Urnen, Armaturen, Engelsköpfe, Larven und Fratzensgesichter, endlich der Verzierung der Häuser mit allerhand künstlichem Laubwerk enthalten und alles dies den Malern allein überlassen. „Jedoch würde man“, heißt es dann wörtlich weiter, „was die nach der Architektur aufgezogene platten Säulen (später „Glattsäulen“) oder Pilaster samt deren Hauptgesimse

anlangt, wofern sie Tüncher solche nur mit ihren Erdfarben verfertigen und denen Malern ihre Inventiones nicht sogleich nachmalen würden, es eben so genau nicht nehmen“ (nach Mummenhoff a. a. O. S. 276). Fast gleichen Inhalts ist auch ein Ratsverlaß vom 28. Januar 1750, der sich hauptsächlich gegen den Tünchermeister Joh. Friedr. Walcher richtet, über den sich die Maler in corpore beschwert hatten (siehe Mummenhoff a. a. O. S. 277).

Die Fassadenmalerei blühte also bis weit in das 18. Jahrhundert hinein. Allerdings war ihre große Zeit vorüber. Schon bald nach den künstlerischen Taten eines Paul Juvenell hatte sich ihr Verfall angebahnt. Monumentale Äußerungen der Fassadenkunst finden sich seitdem nur in beschränktem Maße. Und wenn wir in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ein leichtes Wiederaufflammen des in dem Zeitraum vorher nur verhalten knisternden Feuers wahrnehmen, so liegt dies an der auf das Erhabene gerichteten Stimmung der Zeit, die allenthalben nach Ausdruck rang. Das mußte naturgemäß auch der Freskomalerei zugute kommen. Es geschah zu Anfang des 18. Jahrhunderts außerordentlich viel nach dieser Richtung auch in Nürnberg. Ich beschränke mich wie immer auf das Herausheben einiger weniger typischer Fälle. So ist zunächst auf die ehemals an dem Giebel eines Hauses in der äußeren Laufergasse angebrachte Malerei aufmerksam zu machen, deren Aus-

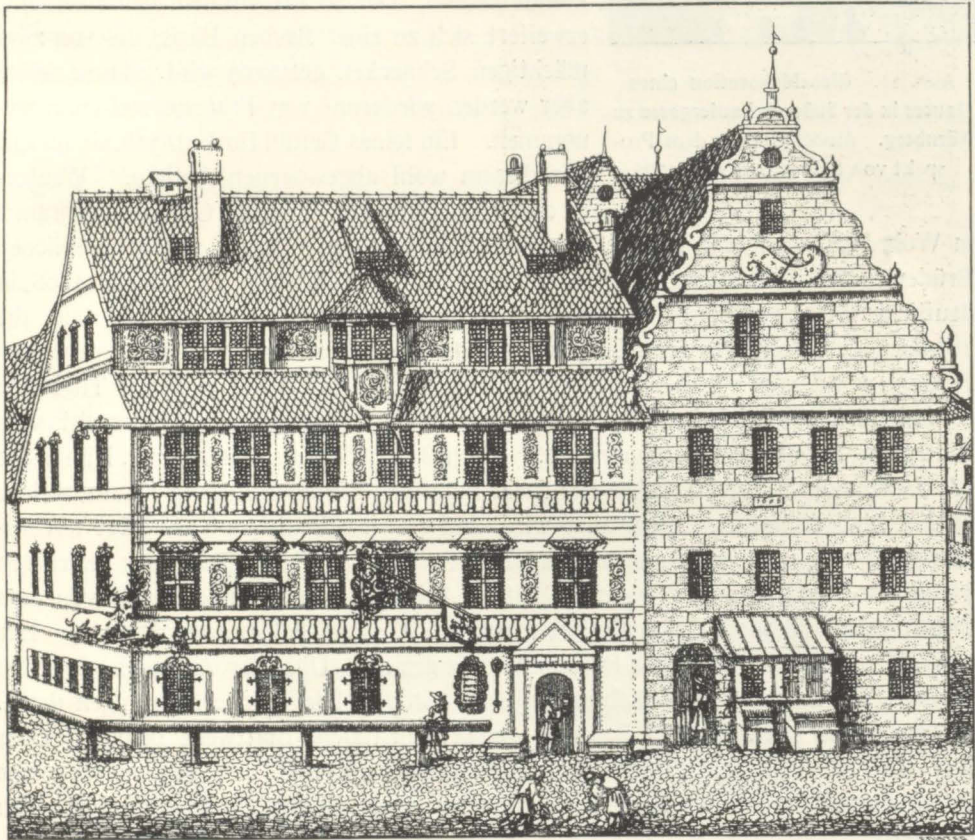


Abb. 10. Die Herberge der Bäcker und Müller auf dem Most in Nürnberg.

Ausschnitt aus einem Kupferstich von Böner v. J. 1701.



Abb. 11. Giebeldekoration eines Hauses in der äußeren Laufergasse zu Nürnberg. Ausschnitt aus dem Prospekt von Delsenbach v. J. 1725.

sehen aus dem Delsenbachschen Prospekt der äußeren Laufergasse v. J. 1725 ersichtlich ist (Abb. 11). Eine groß angelegte Balkon-, Baldachin-, Pilaster- und Girlanden-Dekoration war hier mit figürlichen Einzeldarstellungen zu einem imposanten Ganzen verbunden. Oben im Giebel das Auge Gottes. Ganz in der gleichen Auffassung bewegt sich der Giebelschmuck des großen Hauses auf dem J. G. Puschnerschen Stich des Umzugs der löblichen Bruderschaft des Tuchmacherhandwerks nach Wöhrd am 12. Januar 1722 (Abb. 12). Man darf wohl sagen, daß sich gerade in dieser Malerei ein erstaunliches Maß freier und ungebundener Gestaltung kundgibt. Das Hauptstück bildet hier der von zwei Frauengestalten in bewegter Gewandung getragene Baldachin, den eine allegorische Figur krönt. Diese steht mit ausgebreiteten Armen und flatterndem Gewand da, anscheinend den Einziehenden den Willkomm bietend. Der Sockel, auf dem sie sich erhebt, erweitert sich zu einer flachen Basis, die von zwei mächtigen Schnecken getragen wird. Diese selbst aber werden wiederum von Frauengestalten aufgenommen. Ein feines Gefühl für Eurhythmie spricht aus diesem wohl abgewogenen Aufbau. Weniger ist dies von der breiten Front der Goldenen Schranne

in Wöhrd zu sagen, die uns die „Abbildung des schönen Umzugs von der Löblichen Bruderschaft des Tuchmacher-Handwerks“ nach Wöhrd am 11. Januar 1768 in deutlicher Wiedergabe vor Augen führt (Abb. 14). Das Wichtigste sind hier die zwischen den Fenstern des Obergeschosses auf Sockeln stehenden neun allegorischen Figuren, von denen wir die sieben Frauengestalten in der Mitte wohl als Tugenden deuten dürfen. Reich bemalt war ehemals auch die Fassade des Hauses rechts vom Luftsprung am unteren Bergauerplatz. Wir ersehen dies aus einer der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörenden Handzeichnung von Christian Ludwig Kauliz, welche in der Stadtbibliothek aufbewahrt wird und den umfänglichen Titel trägt „Wahrhaftige Contrafactur und Prospect des Neuen Spittals zum Heil. Geist auch desjenigen Theils der Stadt Nürnberg, welcher Mittag- Abend- und Mitternachtwärts von dem Thurn derer Männer Eisen Gefängnissen ins Gesicht sich praesentiret“<sup>44)</sup>. Der große Eingang war mit einer Pilasterstellung geziert. Über der Archivolte lagerten Figuren, ein damals sehr beliebtes Schmuckmittel. Die Fensterbrüstungen des 1. Stockes waren mit Putten in Rahmen von ornamentalem Blattwerk bemalt. Über den übrigen Teil der Front breitete sich eine auch in den Farben wirksame Scheinarchitektur mit Dockenballustraden und Einzelfiguren zwischen den Fenstern.

44) Abgebildet bei Hugo Barbeck, Alt-Nürnberg, Von Thor zu Thor, Blatt 4.

Auch ein gutes Beispiel von berufsmäßiger Reklamemalerei aus dieser Zeit können wir anführen. Ich meine die hübsche Friesmalerei, welche bis zum Jahre 1835 an dem Stadtschlosser Fischerschen Hause (Peter Vischerstraße) zwischen Erdgeschoß und 1. Stock angebracht war, aber bei dessen Veränderung im März genannten Jahres vernichtet wurde. Wiederum ist es der unermüdliche Wilder gewesen, der dieses Bild rasch noch zuvor zu Papier brachte (siehe Abb. 7 oben und Abb. 13). Und wir müssen ihm dafür dankbar sein, da auch dieses Gemälde kulturgeschichtlich von größter Wichtigkeit ist. Datiert ist es vom Jahre 1724<sup>45)</sup>. Wir sehen die Gesellen bei der Arbeit und gewinnen damit einen Einblick in den Werkstattbetrieb, wie er damals geübt wurde. Wir sehen sie Bandeisen an Lafetten für Geschützrohre und Böller anschmieden und das Eisen im Feuer zum Glühen bringen. Ringsherum aber hängen, liegen und stehen Wagen mannigfachster Art, Waffen, Schlösser und Schlüssel, eine eisenbeschlagene Truhe und manches andere mehr. Prachtvoll muß sich ehemals diese Malerei mit dem früher freiliegenden Fachwerk an diesem exponiert im Straßenbilde stehenden Hause ausgenommen haben.

Ich bin am Ende meiner Ausführungen. Sie hatten mit einem durchaus unzulänglichen Material zu rechnen. Denn von all den schönen Wandmalereien, welche einst die Häuser Nürnbergs in solch großer Zahl schmückten, hat sich kein Beispiel in unsere Zeit herübergerettet. Sie alle sind von der Ungunst der Witterung unbarmherzig zugrunde gerichtet oder von künstlerischem Unverstand mit Stumpf und Stiel hinweggetilgt worden. Nur in Abbildungen ist ihr Andenken erhalten und gerade

45) Möglicherweise bezeichnet diese Jahrzahl auch nur eine in diesem Jahr vorgenommene Auffrischung eines älteren Bildes unter teilweiser Umsetzung in den Stil der Zeit.

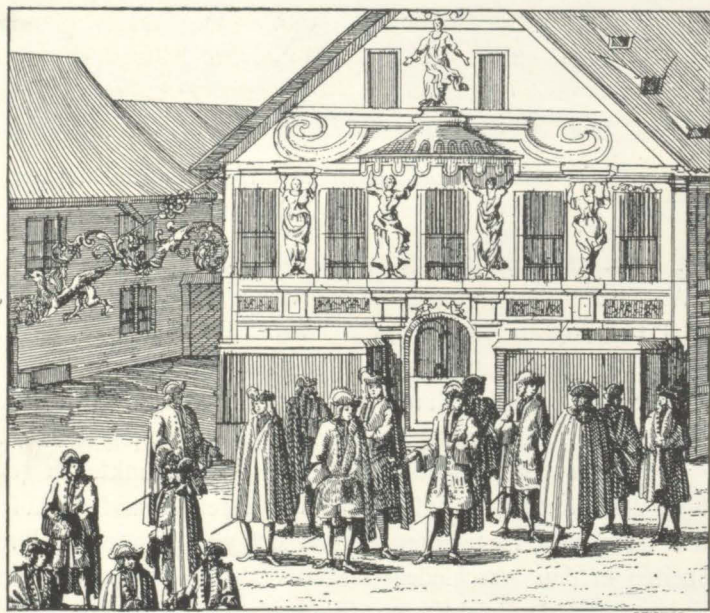


Abb. 12. Ausschnitt aus einem Kupferstich von J. G. Puschner v. J. 1722.

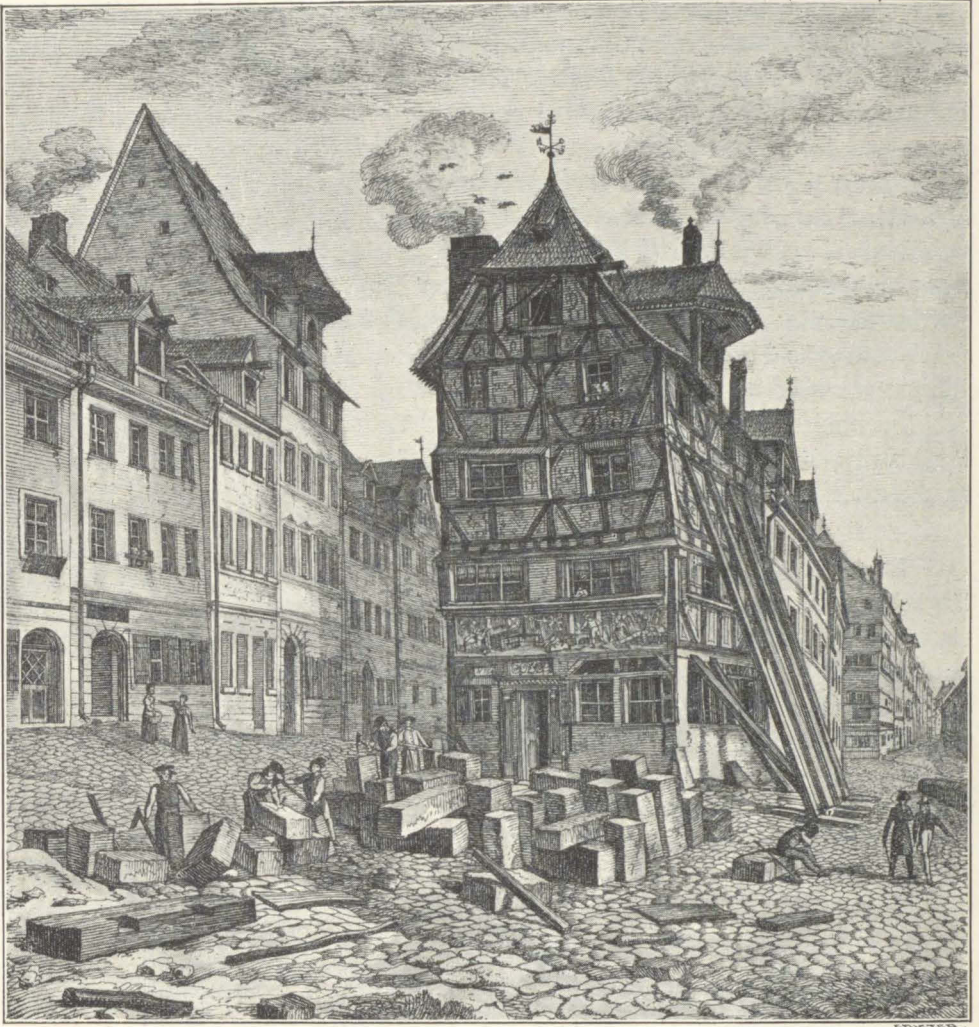


Abb. 13. Das ehemals Stadtschlosser Fischersche Haus in Nürnberg.  
Ausschnitt aus einer Radierung von Wilder.

diese sind oft recht fragwürdiger Natur. Die Künstler, welche sie schufen, trugen, mit Ausnahme des gewissenhaften Wilder, bewußt oder unbewußt in die szenischen Darstellungen den Stil und die Auffassungsart ihrer Zeit hinein und verdunkelten so deren Kunstwert, wie sie auf der anderen Seite vielfach, ja man kann ruhig sagen, zumeist durch zu kleinen Maßstab ihre Bedeutung und ihren Sinn verwischten. Auf einer so gearteten Grundlage hatte ich aufzubauen. Dennoch ist es gelungen, die erforderlichen festen Stützpunkte zu gewinnen, um die Entwicklung der Nürnberger Außenmalerei in ihrem lebhaften Auf und Nieder überblicken, um ihre Höhepunkte erkennen und sich eine Vorstellung ihrer typischen Eigentümlichkeiten in den verschiedenen Stilperioden bilden zu können. Mit der Außenmalerei ist eines der wichtigsten Glieder aus dem inneren Stadtbilde Alt-Nürnbergs dahingeschwunden. Andere sind ihr gefolgt, und schon jetzt sind wir

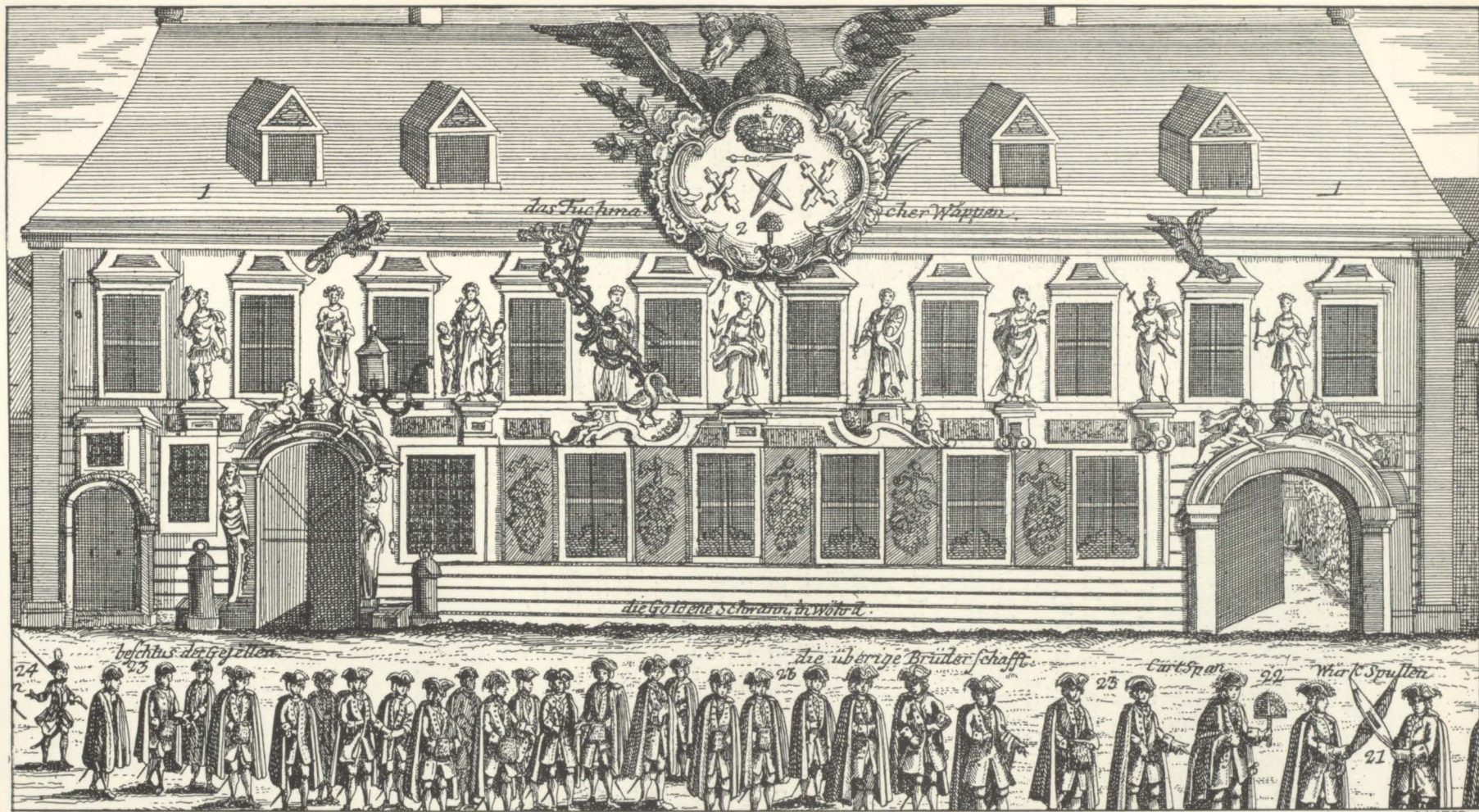


Abb. 14. Die Front der Goldenen Schranne in Wöhrd. Ausschnitt aus einem Kupferstich v. J. 1768.

soweit, um bezüglich der Erhaltung des einst so glanzvollen Altstadtcharakters der deutschesten unter den deutschen Städten mit größter Besorgnis in die Zukunft zu schauen.

Zum Schluß möchte ich noch einige Wandmalereien aufzählen, die ebenfalls nicht mehr vorhanden sind, über deren Entstehungszeit sich aber keinerlei Anhaltspunkte gewinnen ließen.

An der Gartenmauer eines nun eingegangenen Wirtshauses der Mostgasse<sup>46)</sup> waren früher Wandgemälde zu sehen, die sich auf die bekannte Sage des durch die Sensenschmiede an den beiden jungen Burggrafen angeblich verübten Mordes bezogen. Lochner meint<sup>47)</sup>, daß sie ein erst hinterdrein, wahrscheinlich erst vor ein Paar 100 Jahren oder noch neuer gemachtes Zeugnis für diese Begebenheit, deren Schauplatz hier zu suchen sein soll, gewesen seien.

An einem Pfragnerhaus am Tiergärtnerort, jetzt Bergstraße 25, waren ehemals Szenen aus dem alten Testament angebracht<sup>48)</sup>. Die Front eines Töpferhauses am äußeren Lauferplatz (jetzt Nr. 10) zeigte ein Gemälde, welches Christus und die Töpferei zum Gegenstand hatte<sup>49)</sup>. Über dem Eingang der Findel befanden sich zwei Gemälde. Das eine zeigte den Findelvater und die Findelmutter mit den teils beim Essen sitzenden, teils im Kreise knieend das Tischgebet hersagenden Kindern, das andere den Findelpfarrer bei den teils im Kreise knieenden und betenden, teils am Schultisch sitzenden Kindern. Zwischen den Gemälden waren die drei Stadtwappen zu sehen<sup>50)</sup>. Am sogenannten Schwedenkrug am oberen Bergauerplatz war eine Schlacht zwischen Schweden und Polen oder Russen dargestellt. Sie soll sich auf einen früheren Besitzer bezogen haben, der unter Karl XII. gedient hatte. Übrigens ist der Name „Schwedenkrug“, wie Lochner bemerkt, eine erst witzweise in der Mitte der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts aufgekommene Benennung. Vorher hieß das Haus zur Ente, auch wohl zur goldenen Ente. Früher war auch eine Seeschlacht über der Türe an der Seite in der Pfarrgasse angemalt<sup>51)</sup>.

46) Vgl. Anm. 43.

47) Nürnbergs Gedenkbuch I, S. 24.

48) Lochner, Abzeichen 1855, S. 76.

49) Ebendort S. 78.

50) Ebendort.

51) Ebendort.

