

THOMAS ESER

*“Künstlich auf welsch und deutschen sitten”.*

Italianismus als Stilkriterium  
für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550

Die Diskussion darüber, ob es in der älteren bildenden Kunst “Nationalstile” gab, scheint heute mehr oder weniger obsolet. Zumindest, was die stilphänomenologische Interpretation der Kunst vor 1800 betrifft. Von Interesse ist somit weniger, wie und wann sie existierten, sondern wie und aus welchem Anlaß man von ihnen sprach. In der historischen Rückschau erweisen sich Nationalstile durchgehend als recht fiktive Konstrukte, mit dem Zweck einer kollektiven Identitätsstiftung. Die stilkritische Methodik der Kunstgeschichte hat ihnen immer dann eine intensivere Betrachtung gewidmet, wenn es galt, nationale Identität und damit verbundene politische Wertigkeit und nationale Würdigkeit durch “Kulturnationalismus”<sup>1</sup> zu konstruieren, zu bestätigen oder zu verteidigen. Für die deutschsprachige Stilkritik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts kennzeichnend war dabei ein latentes Konkurrenzempfinden gegenüber den romanischen, national konnotierten Stilen der Neuzeit, die als “Verhängnis der deutschen Kultur” dämonisiert wurden.<sup>2</sup> Italienische Renaissance und französischer Barock hatten angeblich der “Deutschen Gotik” den Untergang berei-

---

1 Von einem solchen sprechen zu können, erlaubt man sich nach Kallscheuer/ Leggewie erst seit dem späten 18. Jahrhundert (vgl. Otto Kallscheuer und Claus Leggewie: Deutsche Kulturnation versus französische Staatsnation? Eine ideengeschichtliche Stichprobe, in: Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit, Bd. 2, hrsg. von Helmut Berding, Frankfurt a.M. 1994, S. 112 – 162; hier S. 150). Als ausführlichsten jüngsten Beitrag zum Thema Kunst als Vehikel nationaler Identitätsstiftung im deutschsprachigen Raum vergleiche man die Beiträge des Kolloquiums “Le cadre national. Communications présentées au 19<sup>e</sup> colloque de l'Association Suisse des Historiens et Historiennes d'Art”, veröffentlicht in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53 (1996), S. 265 – 312; sowie Lars Olof Larsson: Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre, in: (Ders.): Wege nach Süden – Wege nach Norden: Aufsätze zu Kunst und Architektur, hrsg. von Adrian von Buttlar u. a., Kiel 1998, S. 391 – 409.

2 Richard Benz: Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Kultur, Jena 1915 (Blätter für deutsche Art und Kunst, 1).

tet. "... und welschen Dunst mit welschem Tand / sie pflanzen uns in deutsches Land; / was gut und echt, wüßt' keiner mehr, / lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'", läßt Richard Wagner seinen Hans Sachs im Schlußgesang der *Meistersinger von Nürnberg* deklamieren. "Mit der Gotik sinkt der letzte 'Stil' dahin", bedauert Wilhelm Worringer 1907 in seiner stilpsychologischen Studie *Abstraktion und Einfühlung*: "Bei aller Freude über die neuen Glücksmöglichkeiten, die die Renaissance schuf", müsse man sich "mit großer Trauer dessen bewußt bleiben, was mit diesem Siege des Organischen, des Natürlichen an großen durch eine ungeheure Tradition geweihten Werten auf immer verloren ging"<sup>3</sup>. Nachdem man um 1920 im Germanischen Nationalmuseum begonnen hatte, forciert Kunst und Kunsthandwerk des deutschen Barock zu sammeln, fühlte sich der verantwortliche Direktor Ernst Heinrich Zimmermann zu einer nationalen Rechtfertigung verpflichtet:

"... bis vor nicht allzu langer Zeit erblickte die kunstgeschichtliche Forschung im Mittelalter die Blüte der deutschen Geistesart. Erschien schon die Renaissance manchem als eine Überfremdung unserer heimischen Kunstsprache, so galt vollends der Barock und das Rokoko den meisten als eine unerträgliche Verwelschung und Verfälschung der germanischen Empfindung, als eine Modetorheit, die nur durch die unselige Sucht der Deutschen, fremdes Wesen nachzuäffen, bei uns Eingang finden konnte. ... Dann aber stellte man auf dem Wege der stilkritischen Sonderung fest, daß der deutsche Barock und das deutsche Rokoko eine Kunst sei, die sich von den italienischen und französischen gleichlaufenden Bestrebungen wesentlich unterscheidet; ... daß ein ganz bestimmter Zug des deutschen Wesens, nämlich der wagemutige Wille zu einer heroischen Tat, seine Wiederverkörperung in den Bauwerken und ihrem Schmuck gerade dieser einst als undeutsch verschrieenen Zeit gefunden habe."<sup>4</sup>

Wichtige Voraussetzung für Forschungsrelevanz und Sammlungswürdigkeit war also eine spezifisch deutsche Autochtonie, wobei hinsichtlich der Qualität "deutscher" Erzeugnisse angesichts der oft unzulänglichen formalen Bewältigung des von Italien und Frankreich Vorgegebenen häufig – auf wackeligem argumentativem Gerüst stehend – mit "wagemutigem Wille" und ähnlich Vagem argumentiert werden mußte. Ein solches latentes Bedürfnis nach Rechtfertigung all jener deutschen Maler, Bildhauer und Architekten, die seit etwa 1500

3 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, 2. Aufl., München 1981 [Diss. Bern 1907, Neuauflage 1948], S. 164 – 165.

4 Ernst Heinrich Zimmermann: 79. Tätigkeitsbericht des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1932, S. 2.

begannen, Italienisches zu rezipieren, läßt sich auch in weiten Bereichen der seriösen kunsthistorischen Literatur feststellen:

“Hieß das nicht sich selbst aufgeben? An der Tatsache, daß deutsche Künstler im 16. Jahrhundert sich an italienischer Kunst orientierten, ist nicht zu rütteln, und es fehlt auch nicht an einer Kritik, die dieses Vorgehen von vornherein als Abfall vom eigenen verurteilt. Aber es gibt doch zu denken, daß das Verlangen nach dem Süden, gleich als ob dort das Land der Verheißung für uns läge, gerade mit der Stunde der stärksten eigenen Schöpferkraft zusammenfällt” (Heinrich Wölfflin).<sup>5</sup>

Inzwischen ist Wölfflins skrupulöses Ringen mit den Defiziten nationaler Identität pragmatischeren Bestandsaufnahmen gewichen. Vermutlich hat dazu nicht zuletzt die internationale Moderne unseres Jahrhunderts beigetragen, die einer heute selbstverständlichen Akzeptanz des Einflusses von Außen die Tür geöffnet hat. Mit dem Qualitätsetikett “Modern” läßt sich Italianismus – respektive “Renaissance” – als etwas Fortschrittliches klassifizieren. Diesem Vorgang der Progression hat sich die jüngere Kunstgeschichte in der Analyse der innovativen, italianisierenden Denkmäler und Künstleroeuvres des deutschsprachigen Raums gewidmet. Im Zentrum steht heute zunächst die sachliche, objektne Identifizierung von italienischen Vorlagen, von Vorbild-Nachbild-Verhältnissen. Begleitend, und möglichst quellengestützt, werden biographische Italienbeziehungen des jeweiligen deutschen Künstlers oder Auftraggebers rekonstruiert. Schließlich gilt die Analyse der mit “Italianismus” verbundenen, statussteigernden Intention des Auftraggebers, wobei sich zunehmend herausstellt, daß sich in “öffentlicher Renaissance” als politischem Stil ein Legitimierungs- und Etablierungsbedürfnis des Auftraggebers widerspiegelt<sup>6</sup>. Verbreitung und Instrumentalisierung von Italienischem als etwas positiv Konnotiertem lassen sich heute zunehmend differenzierter nachvollziehen. Als initiierende Faktoren wird interdisziplinär unter dem handlichen Begriff “Kulturtransfer” auf parallele Wirtschaftskontakte zwischen oberdeutschen Reichsstädten und italienischen Kunstzentren verwiesen, auf Italienreisen von Künstlern und Auftraggebern,

5 Heinrich Wölfflin: *Italien und das deutsche Formgefühl*, 2. Aufl., München 1964 [1. Aufl., 1931], S. 20. Vgl. grundlegend zum wissenschaftlichen Ringen um das Problem “Nationaler Charaktere” in der Kunstgeschichte Hubert Locher: *Stilgeschichte und die Frage der “nationalen Konstante”*, in: *Cadre national* (s. Anm. 1), S. 285 – 294.

6 Vgl. den Beitrag von Andreas Tönnemann im vorliegenden Band.

Patrizierausbildungen an italienischen Universitäten, auf Humanistenkontakte und auf die zunehmende Medienpräsenz internationaler Druckerzeugnisse. Aber diese belegen allenfalls mannigfache Wahrnehmungsmöglichkeiten, gewissermaßen die Wege, aber noch keinesfalls erschöpfend die Gründe für die aktive Rezeption. Bei aller positiven Resonanz, ästhetischen Akzeptanz und statussteigernden Instrumentierbarkeit bleibt nach wie vor offen, weswegen sich dieses Neue nördlich der Alpen zu diesen Zwecken eignete. Und in dieser Hinsicht hat Heinrich Wölfflin recht, wenn ihn dieses plötzliche, sich in rapidem Stilwandel manifestierende *“Verlangen nach dem Süden”* irritiert.

### *Veyt Pildhawers “welsche Sitten”*

Im folgenden soll eine Spurensuche nach frühen Äußerungen zum Einfluß Italiens auf die Kunst im deutschsprachigen Raum unternommen werden. Zu klären gilt es, wieweit es Hinweise dafür gibt, daß deutsche Bildhauer, Steinmetze, Bauplastiker und deren Auftraggeber in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen Diskurs darüber führten, daß sie in ihrer, modern gesprochen, gestalterischen Arbeit zunehmend Italienisches rezipierten. Eine solche Archäologie des ästhetischen Diskurses wird nach Text gewordener, verbalisierter Bewußtseinsäußerung graben müssen. Ein Ergebnis gleich vorweg: Stilchronologisch sind einschlägige Italianismen bereits seit 1500/1510 faßbar. Die schriftlich fixierten, das heißt öffentliche Akzeptanz belegenden Benennungen dieses deutschen Italianismus<sup>7</sup> setzen jedoch erst mit zeitlichem Verzug ein, und kulminieren erst ein halbes Jahrhundert später.

Anlaß für eine solche Suche nach Stilbewußtsein in einem traditionellen Handwerk, wie es etwa die Bildhauerei darstellt, bietet der Text auf einem Nürnberger Holzschnitt aus den Jahren um 1540/45. Dargestellt ist ein fescher, satt kolorierter Landsknechtsoffizier (Abb. 1, Abb. 2)<sup>7</sup>. Der beige-schriebene Text nennt seinen Namen *“Veyt [Vitus] Pildhawer”* und schildert in der Folge den beruflichen Werdegang des Protagonisten:

<sup>7</sup> Zu Technik, Datierung und Druckzuständen des Holzschnitts vgl. den Anhang zum vorliegenden Beitrag ab Anm. 80.

“Veyt Pildhauer.

Vil schöner Pild hab ich geschnitten	Die weren weyt in Marck vñ Stetten
Künstlich auff welsch und deutschen sitten	So aber ich das selb nit kan
Wiewol die Kunst yetz niñer gilt	Muß ich ein anders fahen an
Ich kündt daß schitzen schöne pilt	Vnd will mit meiner Hellenparten
Nacket vnd die doch leben thetten	Eyns großmächtigen Fürsten warten”

Eine Reihe damals aktueller, wirtschaftshistorischer, sozialhistorischer, kunsthistorischer Topoi klingen an: Es ist die Rede vom mangelnden Markt für traditionelle Produkte, von der Kunst, die jetzt nichts mehr gilt. Es sei denn, man mache Aktfiguren, mit besonders lebensnaher Erscheinung. Nur ein wahrer Pygmalion, der seinen Akten Leben einhauchen könnte, hätte noch sein Auskommen auf dem gegenwärtigen Kunstmarkt. Vitus muß seinen erlernten, zünftischen Beruf mangels Einkommen aufgeben und wird fortan mit seiner Hellebarde einem großmächtigen Fürsten dienen.

Der Entwerfer des Holzschnitts ist Peter Flötner.<sup>8</sup> Seine chiffrierte Signatur ist in Form eines Klöpfels und eines Balleisens rechts unten ins Bild gesetzt. Flötner hat dieses Signet häufig – auch in Kombination mit seinem Monogramm – zur Bezeichnung verwendet. Das Wasserzeichen des Blattes und die Lebensdaten Flötners – er stirbt 1546 – lassen eine Datierung und Lokalisierung nach Nürnberg um die Jahre 1535/1545 zu. Der Autor des Textes ist unbekannt, man hat ihn spekulativ mit dem schreibfreudigen Nürnberger Hans Sachs zu identifizieren versucht.<sup>9</sup> Angesichts der Berufsidentität von Dargestelltem und Holzschnittentwerfer – dem Bildhauer Vitus und dem Bildhauer Flötner – ist zudem über ein mögliches Selbstbildnis Flötners (der allerdings nie Landsknecht war) spekuliert worden.<sup>10</sup> Für die hier nachfolgenden Fragestellungen wird auf eine einschlägige Individualisierung verzichtet. Festzuhalten bleibt die Nürnberger Entstehung und die Datierung um 1540.

Wenn sich der fiktive Bildhauer Vitus zu Beginn seiner Vorstellung die Fähigkeit attestiert, “*künstlich auff welsch und deutschen sitten*”

8 Zum komplexen Oeuvre Peter Flötners vgl. die grundlegende, gegenwärtig im Druck befindliche Dissertation von Barbara Dienst: *Der Kosmos des Peter Flötner. Aspekte einer Bildwelt der Renaissance in Deutschland* (Ms. Diss. Universität Jena 1998), hier zitiert nach dem Manuskript, das mir die Autorin freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

9 Vgl. Anm. 83, 88.

10 Vgl. zu angeblichen Flötner-Selbstbildnissen Dienst (s. Anm. 8), S. 10.

Bilder, also Skulpturen, geschnitten zu haben, so stellen sich hierzu zwei Fragen: Was konkret kann der Bildhauer eigentlich mit "wel-schen Sitten" in der deutschen Skulptur um 1540 meinen? Und zum anderen: Wie originell ist eine solche stilkritische, mit nationalen Adjektiven versehene Werkcharakterisierung in jener Zeit?

*Italianismen in der deutschen Skulptur des frühen 16. Jahrhunderts*

Italienisches läßt sich in der deutschen Bildhauerei seit etwa 1510 in zunehmendem Maße fassen. Wagt man eine Rubrizierung, so lassen sich fünf Adaptionsebenen unterscheiden. Sie rangieren von rein formaler, zitathafter Ornamentübernahmen, über einen Wandel in der Bewertung des Reliefs, dem Aufkommen neuer Materialien bis zu Kanonisierungstendenzen von Aktfigur und Kontrapost. Offen bleiben muß zunächst, inwieweit diese Neuerungen von den Zeitgenossen als "italienisch" oder als "antik" – im Sinne eines humanistischen Renaissancebegriffs – interpretiert worden sind. Denn abgesehen von wenigen Ausnahmen rekurriert die "Deutsche Renaissance" mangels rezipierbarer originaler Antike auf moderne italienische Vorgaben, in denen sich Antikes lediglich mittelbar widerspiegelt.<sup>11</sup> Als Floskel fand der Antikenverweis gelegentlich Verwendung, wenn etwa der Ulmer Bildhauer Daniel Mauch um 1530 von einem Lütticher Benediktinermönch als Antikenüberwinder gefeiert wird,<sup>12</sup> oder der Italiener Antonio de Beatis 1517 in der Augsburger Fuggerkapelle feststellt, daß die dortigen Skulpturen der "tavola" des Altares "resemblano al antiquo grandimente".<sup>13</sup>

11 Hierzu jüngst: Christopher S. Wood: Germany's blind Renaissance, in: *Infinite Boundaries: Order, Disorder and Reorder in Early Modern German Culture*, hrsg. von Max Reinhart, Kirksville 1998 (Early modern German Studies, Bd. 1; Sixteenth Century Essays & Studies, Bd. 40), S. 225 – 243.

12 "Oh Altertum, was bewunderst du noch deinen Bildhauer Myron ... Fort mit den glänzenden Werken der Vergangenheit: sie alle sind nichts im Vergleich mit dem Werke Daniels" (Übersetzung nach der lateinischen Sockelinschrift zu Mauchs sog. "Berseliusmadonna"), vgl. Susanne Wagini: *Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477 – 1540)*, Ulm 1995, S. 42 – 47, Kat.-Nr. 57, Abb. 5 – 7.

13 Zit nach: *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517 – 1518*, beschrieben von Antonio de Beatis, in: *Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des Deutschen Volkes*, hrsg. von Ludwig Pastor, Bd. IV,4, Freiburg i. Br. 1905 (hier:

## I. Italienisches Ornament

Als primäres, am frühesten faßbares, italienisch beeinflusstes Novum finden sich seit etwa 1510 an ornamentalen Rahmungen von Altaraufsätzen, Epitaphien und kleinformatigen Reliefs Architektur- und Ornamentmotive italienischer Provenienz: antikisierende Säulen, Kapitelle, Karniesfriese und -rahmen, muschelgefüllte Lünetten, Fruchtgirlanden und vor allem symmetrisch angelegte Kandelaber mit vegetabilen Füllungen, mit Vasen, oder heraldischen Motiven. Die Skulptur respektive Bauplastik reagiert hier zeitverzögert auf Entwicklungen in der deutschen Druckgraphik, die bereits ein bis zwei Jahrzehnte früher begonnen hatte, mit solchen variabel einsetzbaren, hochmodischen Rahmenformen und -füllungen Titelblätter und Buchillustrationen zu schmücken. In gestalterischer Hinsicht setzt der Innovationsschub somit “von außen”, d.h. über jene, die eigentlichen “Bilder” einfassenden, gestaltungshierarchisch sekundären Rahmenbereiche ein, ohne zunächst die formal statischeren, eigentlichen Bildinhalte zu berühren.

Auch in größerformatigen Handwerkserzeugnissen, wie der Bauplastik, ist diese Adaptionenform nachzuweisen. Als Beispiel seien die Fenstergewände des Mortuariums im Regensburger Domkreuzgang genannt, die 1517/18 modernisiert wurden (Abb. 4).<sup>14</sup> Sie zeigen sich als eine Melange aus bunt übereinandergesetzten, in der Binnenform modernen Stützenmotiven. Die architektonische Gesamtanlage des Gewändes freilich steht mit großer Selbstverständlichkeit in der Jahrhunderte alten Tradition des romanischen, gotischen Stufenportals, mit eng gestaffelten Pfeilerreihen, die in Bogenläufe übergehen, mit eingestellten Nischenfiguren auf Konsolen und unter Maßwerkbaldachinen. Ein traditionelles Gerüst dient als Setzkasten für die ornamentalen, neuen, italienischen Architekturmotive. Bei der Suche nach den formalen Quellen entscheidet die jeweilige Blickrichtung über das Ergebnis. Einerseits mögen graphische Vorlagen wie etwa die Rahmung eines Holzschnitts des Nürnberger Dürerschülers Hans Springinklee

---

Anhang, S. 96); vgl. auch Hildebrand Dussler: *Reisen und Reisende in Bayerisch Schwaben*, Bd. 1, Weißenhorn 1968, S. 72.

14 Zu den Fenstergewänden vgl. Peter Morsbach: *Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte des Regensburger Domkreuzganges*, in: *Der Dom zu Regensburg. Ausgrabungen, Restaurierung, Forschung*, hrsg. von Peter Morsbach, München/Zürich 1989, S. 25 – 40 (hier S. 35 – 37).

aus dem Jahr 1516 benutzt worden sein (Abb. 6)<sup>15</sup>, womit die Rezeption einer regionalen Quelle vorläge. Blickt man nach Italien, so ließen sich insbesondere die von additiv gestaffelten Stützenmotiven bestimmten, lombardischen Fassaden der Certosa di Pavia (1491 – 1499) oder der Cappella Colleoni in Bergamo (1472 – ca. 1480) mit vergleichbarer atektonischer Architekturprache als einschlägige Vorbilder nennen (Abb. 5).<sup>16</sup> Im deutschen Sprachraum entwickelte sich Italiensches somit zunächst als ornamentale Option im Bereich der Rahmenarchitektur, die sich gemäß dem spätgotischen Bedürfnis nach Variation der Architekturglieder als originelles Binnenformenreperoire mühelos adaptieren ließ<sup>17</sup>.

## 2. Raumillusion im Relief

Einen erheblich größeren Bruch mit traditionellen Qualitätskriterien brachte die aufkommende Wertschätzung des illusionistischen Flachreliefs mit sich. Reliefierte Skulptur galt dem Auftraggeber wie dem Bildhauer im frühen 16. Jahrhundert zunächst als preiswerter, freilich auch minderwertigerer Ersatz für Vollplastik. Der Wert eines Reliefs bemaß sich demgemäß an seiner Tiefe: je tiefer gearbeitet, also je größer der Bearbeitungsaufwand war, desto höher der Preis.<sup>18</sup> Ent-

15 Aus: Hortulus anim[a]e cum alijs [quam] plurimis orationibus, Lyon (Johann Clein [für Johann Koberger, Nürnberg]), 1516; vgl.: The Illustrated Bartsch, hrsg. von Walter L. Strauss, Bd. 12, New York 1981, Nr. 14 (325).

16 Vgl. Dietrich Erben: Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento, Sigmaringen 1996, S. 105 – 114 (zur Fassade der Cappella Colleoni). Als Vehikel für den Formimport ließen sich auch transportable italienische Plaketten und deren Rahmungen anführen, vgl. etwa die Plakette einer Florentinischen Thronenden Madonna im Exemplar des Grassimuseums, Leipzig (Gerd Bekker: Europäische Plaketten und Medaillen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Bestands- und Verlustkatalog der Sammlung des Grassimuseums Leipzig, Leipzig 1998, Nr. 8, S. 20).

17 In seiner formanalytisch trefflichen, interpretatorisch jedoch tendenziös "völkischen" Dissertation zur "Deutschen Sondergotik" hat Kurt Gerstenberg 1912 von der Qualität des Irrationalen solcher spätgotischen Pfeiler gesprochen. Georg Dehio zitierend, sei "die ganze sogenannte deutsche Renaissance eher noch zur letzten Gotik" zu rechnen; vgl. Kurt Gerstenberg: Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter, 2. Aufl., Darmstadt 1969 (1. Aufl., 1913; Diss. Berlin 1912), S. 9 und 53.

18 Der Augsburgs Bildhauer Adolf Daucher sandte 1519 Herzog Georg von Sachsen eine Preisliste für den Annaberger Hochaltar zu: "*pilder ... zwaier finger dick*" kosten 700 Gulden, "*ainer span*" bzw. "*ainer zwerchhand dick*" 1000

sprechend groß dürfte das nordische Staunen gewesen sein, das durch italienische illusionistische Flachreliefs hervorgerufen wurde. Nicht mehr der handwerkliche Aufwand, sondern die Beherrschung perspektivischer Raumberechnung und Raffinesse in der Oberflächenbearbeitung wurden Wertkriterium. Nicht die schiere haptische, dreidimensionale Räumlichkeit, sondern die raumsuggestierende zentralperspektivische Konstruktion begann die Qualität eines Reliefs zu bestimmen.<sup>19</sup> Neben diesem geometrischen Entwurfsprinzip der Zentralperspektive läßt sich an zahlreichen Beispielen ein ebenfalls neuer, italienischer Trick zur Verräumlichung des Reliefraums fassen, das “rilievo stacciato”. Tilman Riemenschneider – wahrlich kein Renaissancebildhauer – hat auf einem Relief mit dem Hofstaat Kaiser Heinrichs II. im Bamberger Dom (aufgestellt im September 1513) im Hintergrund einen extrem flach gehaltenen, ins strenge Profil gerückten Männerkopf dargestellt (Abb. 7). Mit der distanzierten Sachlichkeit eines modernen Medaillenbildnisses blickt der Profilkopf unbeteiligt nach rechts in die Ferne. Als irritierender Fremdkörper hinter einer Gruppe vollplastisch in den Raum ragender, am Reliefgrund abgeschnittener Vordergrundfiguren zeigt er als gewagtes formales Experiment eben jenen ersten, tastenden Umgang mit dem “rilievo stacciato”, das den Prinzipien der gängigen deutschen Reliefkunst völlig fremd war.<sup>20</sup>

---

Gulden. Er traue sich aber auch zu, “*sy auch zu machen, das ich wollt 1500 gulden daran vordienen*”; vgl. Thomas Eser; Hans Daucher. Augsburgs Kleinplastik der Renaissance, München 1996, S. 75; vgl. ebd., S. 55 – 56. Vgl. auch die vertraglich fixierten Angaben zur Relieftiefe an Tilmann Riemenschneiders Münnerstädter Altar, zit. bei Hans Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, 2. Aufl., Darmstadt 1967, S. 119.

19 Als beliebige, frühe Beispiele mit zentralperspektivisch konstruiertem Reliefraum genannt seien das bronzene Epitaph des Propstes Anton Kress von Peter Vischer dem Jüngeren, Nürnberg, 1513 (vgl. den Katalogbeitrag von Frank Matthias Kammel im Ausst.-Kat. “Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock”, hrsg. von Volker Krahn, Berlin 1995, Kat.-Nr. 49) oder Hans Dauchers Marienreliefs von 1518 und 1520 in Wien und Augsburg, vgl. Eser (s. Anm. 18), Kat.-Nr. 1 – 4.

20 An Vergleichbarem zu Riemenschneiders Rilievo-stacciato-Kopf seien als Beispiel die Hintergrundfiguren der Fassadenreliefs der Scuola di San Marco in Venedig genannt. Aus der Werkstatt der Lombardi stammend, um 1485/90 entstanden, weisen sie entsprechende, flachst gehaltene Hintergrundfiguren im Profil auf, die der Steigerung der räumlichen Wirkung dienen (vgl. Norbert Huse und Wolfgang Wolters: Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei. 1460 – 1590, München 1986, Abb. 126).

### 3. Italienische Bildaufgaben

Auf einer dritten Innovationsebene stellten sich einem deutschen Bildhauer zunehmend völlig neue Figuren- und Motivaufgaben. Das neumodischste figürliche Motiv ist dabei sicher der "Putto". Putten – Figuren nackter Kleinkinder, die als figürliches Ornament eingesetzt werden, häufig ohne direkt Handlungsträger zu sein – hatten in der Kunst nördlich der Alpen keine Tradition und wurden entsprechend "wahlhische kindlein" genannt<sup>21</sup>. Eine weitere neue Bildaufgabe stellten plastische Portraits dar: Von der Medaille über die Portraitbüste, bis hin zu Projekten zum großformatigen Reiterdenkmal. In Italien um 1450 entwickelt, setzt sich die Bildnismedaille im deutschen Sprachraum erst 70 Jahre später, dann jedoch schlagartig, auf dem Augsburger Reichstag von 1518 durch, als Dutzende von Reichstagsteilnehmer ihr Medaillenportrait anfertigen ließen. Die Pioniere der deutschen Medaillenkunst – Hans Schwarz, Christoph Weiditz oder Hans Kels – waren ursprünglich in traditionellen Handwerksberufen als Bildhauer oder Goldschmiede ausgebildet, und widmeten sich nun exklusiv dem neuen, lukrativen Metier.<sup>22</sup>

### 4. Neue Materialien

Neben solchen Wandlungen der Bildinhalte und Bildgattungen sah sich die Zunft mit neuen Bearbeitungsmaterialien konfrontiert. Die gängigen Materialien für einen oberdeutschen Bildhauer um 1500 waren Holz und Sandstein, gelegentlich noch der teure und harte, gesprenkelte Rotmarmor. Bereits seit 1490/1500 läßt sich dann stetig steigend die Verwendung von Jurakalkstein bemerken,<sup>23</sup> der in der zeitgenössischen Terminologie als "marbelstain", also Marmor, be-

21 Vgl. Anm. 32.

22 Hierzu zusammenfassend der Ausstellungskatalog "The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance", hrsg. von Stephen K. Scher, New York 1994, S. 23 – 24 und 201 – 304; vgl. auch Peter Volz: Conrad Peutinger und das Entstehen der deutschen Medaillensitte zu Augsburg 1518, Heidelberg 1972; sowie Jeffrey Chipps Smith: German Sculpture of the Later Renaissance. C. 1520 – 1580. Art in an Age of Uncertainty, Princeton 1994, S. 317 – 357.

23 Vgl. hierzu den materialstatistisch aufschlußreichen Wandel bei großen Epitaphienkomplexen, z. B. in den Mortuarien und Domkreuzgängen in Eichstätt und Augsburg, wo sich um 1510/20 unvermittelt die Präferenz des sog. "Solenhofener" Kalksteins gegenüber dem Sandstein durchsetzt. Zur "welschen" Konnotation des "marbelstein" vgl. das Zitat von Anm. 45.

zeichnet wird. Die materialästhetische Präferenz des Marmor hat ihre Gründe in der über den italienischen Gebrauch vermittelten, antiken Konnotation des Materials. Für den Bildhauer brachte seine Verwendung sicher eine gewisse Umstellung mit sich, was die handwerkliche Alltagsarbeit betrifft. Ein zunehmender Markt entwickelte sich für in Bronze bzw. Messing gegossene Plaketten, Kleinplastiken, und Grabmäler. Ein Materialtrend, der seine Anregung – neben der wiederum “klassischen”, antiken Materialikonographie – sicher den Meisterleistungen italienischer Bildhauer und Bronzegießer von Ghibertis Florentiner Baptisteriumstür (1401 – 1424) bis zu Donatellos Paduaner Gattamelata-Monument (1447 – 1453) verdankt. Die zum Bronzeuß nötige Herstellung von Holz- und Wachsmodellen sowie keramischer Formen und die Beherrschung des Gußvorganges setzten arbeitsteilige Planung und komplizierte technische Kenntnisse voraus. Spezialisierte Unternehmen wie die Nürnberger Gießfamilie Vischer gossen mit hoher Produktivität von der kleinen Plakette bis zum großen Grabmal. Und mit seinem gigantischen Grabmalprojekt, das nicht weniger als 40 überlebensgroße Bronzefiguren, 34 Büsten und etwa 100 kleinplastische Statuetten umfassen sollte, formulierte Kaiser Maximilian I. seit 1508 ein lokales (deutsches), latent mit italienischem Technologievorsprung konkurrierendes Bestreben nach gleichwertiger technischer Fertigkeit im Bronzeuß: Bezeichnenderweise verzichtete der Kaiser nämlich auf das südlich der Alpen (sowie in Augsburg, Landshut oder Nürnberg) zur Verfügung stehende Guß-Knowhow und hielt lange hartnäckig an einer lokalen Tiroler Gießhütte fest, die sich mit dem Auftrag über vierzig Jahre quälte und sichtlich überfordert war.<sup>24</sup>

##### 5. “Gelydmasiert auff welschen siten”. Proportion und Kontrapost

Maximilians Enkel, Erzherzog Ferdinand, führte nach dem Tod des Kaisers das Grabmalprojekt fort. Gewissermaßen als Nebenprodukt dieser Tiroler Gußhütte entstand die heute in Graz aufbewahrte Figur eines “Nackten Kriegers” (Abb. 8).<sup>25</sup> Stellvertretend für die letzte

24 Zum Forschungsstand siehe Smith (s. Anm. 22), S. 185 – 192, sowie den Ausst.-Kat. “Ruhm und Sinnlichkeit, Innsbrucker Bronzeuß. 1500 – 1650. Von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl”, hrsg. vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1996.

25 Graz, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Inv.-Nr. P120 (Höhe: 53,5 cm); vgl. den Katalogartikel von: Manfred Leithe-Jasper in “Ruhm und Sinnlichkeit” (s. Anm. 24), Kat.-Nr. 61.

Facette der "Italianisierung" deutscher Skulptur zeigt sie den kunsthistorisch vielleicht anspruchsvollsten deutschen Reflex auf "welsche Sitten": Die Genese der autonomen Kleinplastik. Die Entstehungsgeschichte des Grazer Kriegers ist in einem aufschlußreichen Quellentext dokumentiert. 1525 schloß Erzherzog Ferdinand von Tirol in Augsburg mit dortigen Bürgern eine Wette ab, in der er behauptet, in Tirol den besten Bronzegießer Deutschlands zu besitzen. Der Gießer Stefan Godl bekam daraufhin am 9. Dezember 1525 den Auftrag für ein "*ganze[s] mannspildnuss, naket, steend, in ainem geschickten possen nach dem artlichisten vnd vleissigisten proportionirt, aines ellenbogen hoch formirt*".<sup>26</sup> Das fertige "Mannsbild", das vermutlich einen Türken zeigt,<sup>27</sup> wurde dem Erzherzog am 26. Februar 1526 nach Augsburg zugesandt. Autonome Posenstudien, wie in Antonio Pollaiuolos Kupferstich des "Kampfes nackter Männer" von etwa 1470 (Abb. 9) mögen dabei Pate gestanden haben. Freilich reflektiert die Rückansicht (Abb. 10) des türkischen Kriegers auch deutlich auf eine in ebenso "geschickter Pose" entworfene Figurenerfindung Albrecht Dürers: den dominant im Vordergrund stehenden Scharfrichter auf dem Holzschnitt der "Enthauptung der Hl. Katharina" (Abb. 11), entstanden um 1496, dessen Aktion mit dem zum Streich erhobenen Richtschwert identisch ist. Wiederum läßt sich auf Vorlagen sowohl aus dem "national"-regionalen Bereich wie aus dem Italienischen verweisen. Die Rückseite des Grazer Kriegers zitiert den Deutschen Dürer, die Vorderseite das Thema des Italieners Pollaiuolo. Vielleicht meinte Veit Bildhauer mit seinen schönen Bildern, die er auf welsche und deutsche Sitten geschnitten habe, nichts anderes als eine solche *ars combinandi* italienischer und deutscher Vorlagen.<sup>28</sup> Als "welsches"

26 Vgl. die Quelle zur "Wette" bei Vinzenz Oberhammer: Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmals in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck 1935, S. 116; sowie die Quelle zum Auftrag bei David Schönherr: Urkunden und Regesten aus dem k.k. Statthaltereiarchiv in Innsbruck (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses [in Wien], Bd. 2, 1884, Teilband 2), S. 114, Nr. 1610 und S. 116, Nr. 1634.

27 Bei der gebogenen, mit einseitiger Klinge versehenen Waffe handelt es sich nicht (wie bisher beschrieben) um ein "Schwert", sondern um ein im damaligen Abendland ungebräuchliches, exotisch morgenländisches Kriegerattribut, das samt seiner Scheide an türkische Säbel erinnert.

28 Vgl. eine ähnliche Kombination (dort einer Dürervorlagen mit einer solchen Raffaels) auf einem Relief Hans Dauchers aus dem Jahr 1518 (hierzu Eser [s. Anm. 18], S. 57 – 58 und 84 – 85).

Moment wird man zudem die Nacktheit des Kriegers interpretieren dürfen. In Veits Eigenrede werden solche Aktfiguren als gängiger Kundenwunsch beschrieben, wenn er von den “schöne[n] Pilt” spricht, “nacket und die doch leben thetten”, die in “Marck un[d] Stetten” gesucht seien. Bemerkenswert an dem glücklicherweise erhaltenen Auftrag für den Grazer Krieger ist die Auftraggeberintention. Sie erschöpft sich in der künstlerischen Qualität der geschickten Pose – der Körperhaltung, des Kontrapost – und der optimalen Proportionierung. Auf die Vorgabe eines konkreten Bildthemas hat der Erzherzog verzichtet. Die Wahl des Darstellungsthemas bleibt dem Bildhauer überlassen, und somit sekundär. Die Erfüllung kunsttheoretischer Normen wird zum Hauptzweck der Skulptur.

Für die Konnotation von “Porportionsbewußstein” als einem italienischen Stilmoment findet sich ein zeitgenössischer Beleg. Bei einschlägigen Recherchen in den Landsknechtsblättern stößt man neben der Figur Veyt Pildhawers bald auf einen weiteren Protagonisten, der sich ebenfalls als “Pyldschnitzer” vorstellt (Abb. 3) und von “welschen siten” spricht, wobei er diese noch präzisiert.<sup>29</sup> Die ersten Zeilen des dort beigeschriebenen Textes lauten

“Pyldschnitzer

Ich hab mách künstlich pild geschnité  
 Gelydmasiert auff welschen siten  
 Nun hat ein haubtman mich bestellt,  
 Dem wil ich dienen als ein hellt ...”

“*Gelydmasiert auff welschen siten*”, also “gegliedmasiert”, proportioniert auf italienische Art, bringt hier nichts anderes als jenes moderne Bedürfnis nach Beherrschung der Proportionierung menschlicher Figurerdarstellung zum Ausdruck, dem etwa Albrecht Dürer in seinen *Vier*

29 Abbildung nach dem Exemplar im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Graphische Sammlung (Inv.-Nr. H 7480, Kapsel 44), kolorierter Holzschnitt, Blattmaße 28,3 x 19,4; unten ligiertes Verlegermonogramm “NM” (Niclas Meldemann); vgl. Breuner-Enkevoerth (s. Anm. 81), Nr. I, 6 (“Pyldschnitzer”, mit Verlegeradresse “Nicklas Meldemann zu Nürnberg bey der Langen Brucken); The Illustrated Bartsch, Bd. 13 (s. Anm. 80), S. 594, 598; zu Meldemann (tätig zwischen etwa 1520 und seinem Tod 1552) und zu einer möglicherweise frühen Datierung von dessen Landsknechtsholzschnitten in die 1520er Jahre vgl. Ursula Timann: Untersuchungen zu Nürnberger Holzschnitt und Briefmalerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung von Hans Guldenmund und Niclas Meldemann, Münster/Hamburg 1993, hier S. 115.

*Bücher[n] von menschlicher Proportion* ausführlich Rechnung trug.<sup>30</sup> Und dieses "Gelydmasieren" ist expressis verbis eine "welsche Site".

Zusammenfassend lassen sich als italienisch beeinflusste Innovationen in der deutschen Skulptur seit etwa 1510 fünf Komplexe fassen: eine neue, vorwiegend architekturgebundene Ornamentik, eine neue raumillusionistische Reliefstruktur, neue Bildaufgaben wie Putto und Medaille, neue Materialien wie Kalkstein und Bronze, und die Begegnung mit der normierenden Proportionstheorie. Zu letzteren Naturalismustendenzen ist dabei sicher auch das "kennerschaftlich" relevante Moment eines neuen Faltenstils mit antikisierendem, parallelem Faltenverlauf zu rechnen, der den traditionellen Zacken- und Hakenfaltenstil ersetzt. All dies mag Veyt Pildhawer meinen, wenn er von sich sagt, auf italienische Sitten gearbeitet zu haben. In seiner fiktiven Eigenrede behauptet er darüber hinaus, daß es in der deutschen Skulptur seiner Zeit, also um 1540 zwei "Sitten" gibt: nämlich eine "welsche" und eine "deutsche". Zudem wird vom Textautor dem Landsknecht attestiert, daß Veit über beide Stile aktiv verfügt habe, er habe "auf welsch und deutschen sitten" Bilder geschnitten. Hier klingt ein Modusproblem an. Als drittes Phänomen gilt es festzuhalten, daß diese offensichtlich distinguierbaren Sitten mit nationalen Adjektiven versehen sind, womit mittelbar die These von der Existenz zweier unterscheidbarer Nationalstile vertreten wird.

*"Welsch" als verbalisiertes Stilkriterium zwischen 1500 und 1550.*

*Die Quellen in chronologischer Folge*

Die Beurteilung der Originalität einer solchen Stilbeschreibung um 1540 setzt eine Chronologie des Wörtchens "welsch" in seiner spezifischen Anwendung auf die Kunst der Zeit voraus.<sup>31</sup> Wie sich zeigen

30 Albrecht Dürer: Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion etc., Nürnberg 1528.

31 Zunächst auf sämtliche romanische Sprachregionen (also auch Frankreich und Spanien) bezogen, wird mit der Wortgruppe "wälsch", "wehlisch", "Walchen" etc. seit etwa der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausschließlich Italienisches bezeichnet; zur historischen Wortverwendung vgl. die zahlreichen Beispiele in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 13, bearb. von Karl von Bahder, Leipzig 1922, Sp. 1327 – 1359 ("wälsch"); als etymologische Studie zur Genese des Begriffs im westgermanischen Sprachgebrauch vgl. Leo Weisgerber: *Walhisk. Die geschichtliche Leistung des Wortes Welsch*, in: Rheinische Vierteljahrsblätter 13 (1948), S. 87 – 146.

wird, findet das alte Adjektiv für “italienisch” vorwiegend Anwendung im Kontext von Beschreibungen architektonischer Ornamentik. Es tritt in den Jahrzehnten zwischen 1510 und 1540 eher sporadisch auf, um sich in der Entstehungszeit des Flötnerschen Veit-Pilhawer-Holzschnitts zu einem allgemein verbreiteten Schlagwort zu entwickeln.

Nach bisherigem Kenntnisstand stammt die älteste derartige Beschreibung einer deutschen Plastik als “welsch” aus dem Jahr 1515. Anfang Dezember, am Samstag nach “Andreae”, erhielt der Augsburger Bildhauer Jörg Muskat vier Gulden “von den [= für die] *Walhischen kindlein in der neuen ratsstuben*”.<sup>32</sup> Der Eintrag in die Zahlungsliste bezieht sich auf hölzerne Puttenfiguren, bestimmt für die Modernisierung des damaligen Augsburger Rathausbaues, der somit der erste Ort ist, für den eine als “welsch” bezeichnete deutsche Skulptur dokumentiert ist. Leider finden sich im erhaltene Modell dieses gotischen Rathauses (das im 17. Jahrhundert durch den heutigen Elias-Holl-Bau ersetzt wurde) keine weiteren Details zum Aussehen dieser Inkunabeln deutscher Renaissanceskulptur.<sup>33</sup> Als Stilbezeichnung im engeren Sinn ist das Adjektiv “walhisch” hier noch nicht verwendet. Mangels eines spezifischen Begriffs für das moderne Motiv des Putto zog man wohl die fremdländische Herkunft zur Namensgebung heran, vergleichbar mit der “Wälschnuß” (Walnuß) in der botanischen Terminologie, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Kulturpflanze aus Italien importiert, auf deutschen Plantagen angebaut wurde, und deren Holz sich für Zimmervertäfelungen steigender Beliebtheit erfreute.<sup>34</sup>

---

Für wertvolle Hinweise auf einzelne der nachfolgend angeführten, relevanten Quellen danke ich insbesondere Dietrich Erben und Christof Metzger (Augsburg) sowie Ulrich Söding (München).

32 “Sab[bat]. p[ost]. Andr[ae].” ... “*It. 4 fl. von den Walhischen kindlein in der neuen ratsstuben dem Muschgat zeschneiden*”; Augsburg, Stadtarchiv, Baumeisterbuch 1515, p. 63a (zit. nach Adolf Buff: Augsburg in der Renaissancezeit, Bamberg 1893, S. 130, Anm. 35).

33 Zum Modell vgl. Hans Reuther und Ekhart Berckenhagen: Deutsche Architekturmodelle. Projekthilfe zwischen 1500 und 1900, Berlin 1994, S. 39 – 40; zu Jörg Muskat (tätig zwischen ca. 1490 und 1527, nach der Lehrlingszahl zu urteilen Inhaber einer der größten Augsburger Bildhauerwerkstätten), vgl. Eser (s. Anm. 18), S. 41.

34 Hierzu Dieter Büchner: Materialikonographie in der süddeutschen Schreinerkunst des Manierismus, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1995, S. 169 – 185, hier S. 175.

Zwei Jahre später trifft man am selben Ort Augsburg auf eine ebenfalls relevante Beschreibung. Nun freilich aus der Feder eines Italieners, der in einer deutschen Reichsstadt zu seiner Überraschung eine italienische Innenarchitektur und Raumdekoration vorfindet. Auf seiner Diplomatenreise in die Niederlande machte Luigi d'Aragona, Kardinal von Otranto und Sta. Maria in Cosmedin, im Mai 1517 mehrtägig Station in Augsburg. Sein Sekretär Antonio de Beatis verfaßte einen Reisebericht. Anlässlich der Besichtigung des großen "Palazzo" der Fugger am Weinmarkt vermerkt der Sekretär, im Inneren fänden sich einige "*appartimenti a la italiana bellissimi et assai bene intesi*".<sup>35</sup> Also nicht nur "schönstens auf italienische Weise", sondern auch "mit sehr gutem Verständnis [für das Italienische]" angefertigt, was den Schluß zuläßt, daß dem Italiener auf den vorangegangenen Stationen seiner Reise bereits einiges an weniger gut gelungenen deutschen Adaptionen italienischer Renaissance begegnet war.

Chronologisch folgt auf diese beiden Zitate zu "welscher" Motivik und Ausstattung aus den Jahren 1515/1517 eine größere Lücke. Für die 1520er Jahre sind zwei Verwendungen des Begriffes eruierbar. Sie beziehen sich konkret auf Ornamentik und Architekturformen. In das sogenannten "Karlsruher Skizzenbuch" Hans Baldung Griens ist ein Scheibenriß – der Entwurf für eine Glasmalerei – eingebunden, der das Wappen des Reichkanzlers Nicolaus Ziegler in einer repräsentativen architektonischen Rahmung entwirft. Baldung hat darauf, wie bei Entwürfen üblich, handschriftliche Eintragungen zur Farbgebung gemacht. In zwei oberen Seitenfeldern des Rahmens lauten sie: "*blaw und graw welsch ding gemalt*" sowie darunter "*blaw welsch ding gemalt*".<sup>36</sup> Der um 1522 zu datierende Eintrag meint vermutlich typisch italienische Füllungsmotive, wie Akanthusvoluten, Delphine, Füllhörner oder Ziervasen. Über die Ausführung dieses Entwurfes ist

35 "*Li se vedde el palazo de Li Fucchari chi è de li belli de la Magna, ornato assai die pietre marme et mischie ...*" er besitze Räume "*tra gli vi sonno alcuni appartamenti a la italiana bellissimi et assai bene intesi*"; der in mäßig apulischem Dialekt verfaßte Text zit. nach de Beatis, ed. Pastor (s. Anm. 13), S. 96; vgl. auch Dussler (s. Anm. 13), S. 72. Zu den fast gänzlich zerstörten Fuggerischen Appartimenti vgl. Norbert Lieb: Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Gotik und frühen Renaissance, München 1952, S. 92 – 120 und 358 – 368.

36 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. VIII 1062, fol. 56v. Abgebildet und kommentiert bei Carl Koch: Die Zeichnungen Hans Baldung Griens, Berlin 1941, Nr. 144; sowie in: Sizenbuch des Hans Baldung Grien. Karlsruher Skizzenbuch, hrsg. von Kurt Martin, 2 Bde., Basel 1950, Textband S. 68 – 69.

nichts bekannt, über den Wortsinn von Baldungs “welsch ding” kann somit nur spekuliert werden. Deutlicher wird eine wenig jüngere, bayerische Quelle. 1526 gab der Propst des Augustinerchorherrenstifts Polling bei Weilheim in Oberbayern einen neuen Choralter für die dortige Pfarrkirche in Auftrag, der im folgenden Jahr installiert wird. Im erhaltene Vertragstext fordert Propst Johannes Vendt II. vom beauftragten Bad Tölzer Kunstschreiner Hans Bockschütz den Altarschrein “mit ausgeschnitten colonnen und welschen symsen nach dem pesten” zu versehen. Die äußeren Achsen der Altararchitektur sollten oben mit “zwen welsch porten” abgeschlossen werden.<sup>37</sup> Welsch sind somit Simse – d.h. horizontale Gliederungen mit getrepptem Querschnitt oder Karniesprofil – sowie “Porten”, worunter portalartige, säulengerahmte Felderungen oder Nischen zu verstehen sind.<sup>38</sup> Propst Vendt war sich der Modernität seines Auftrags bewußt. In seinen Memoiren vermerkt er wenige Jahre später nicht ohne Stolz “1527 han ich ain schön ney Tafel auf die welsch Art in Unser Frauen Kirche ... lassen machen”. Erstmals findet hier die “welsche Art” im Sinn einer allgemeinen, Qualität definierenden Stilbeschreibung Anwendung auf ein Werk der bildenden Kunst.

Weder die Augsburgs Rathausputten und Fuggerappartements, noch Baldungs “welsche ding” oder der Pollinger Altarschrein haben sich erhalten. Bei der Analyse der Wortbedeutung ist man für diese vier frühen Quellen jeweils auf das vergleichende Heranziehen ähnlicher, aber nicht identischer Realien angewiesen. Dieser unbefriedigende Überlieferungszustand ändert sich erstmals für ein als “italienisch” bezeichnetes Objekt aus den späten 1530er Jahren, das nun nicht nur durch seine bis in die Gegenwart reichende Präsenz, sondern in seiner schier Dimension und Komplexität der Ausstattung zur Interpretation der wortgewordenen Italianità herausfordert: der sogenannte “Welsche Bau” der Landshuter Stadtresidenz.<sup>39</sup>

37 Zit. nach Georg Lill: Hans Leinberger. Der Bildschnitzer von Landshut. Welt und Umwelt des Künstlers, München 1942, S. 311 – 312.

38 Vgl. solche “Porten” am Altar der Augsburgs Herwarth-Kapelle zu St. Georg (um 1520 oder etwas früher; Abb. bei Bruno Bushart: Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg, München 1994, Abb. 208); oder am Triumphbogen für Karl V. (Abb. 12, 13 des vorliegenden Beitrags).

39 Vgl. hierzu jüngst und ausführlichst: Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, hrsg. von Iris Lauterbach, Klaus Endemann und Christoph Luitpold Frommel, München 1998. Vgl. auch den Beitrag von Andreas Tönnemann im vorliegenden Band.

1536 hatte Herzog Ludwig X. von Bayern soeben mit der Errichtung seiner neuen Landshuter Stadtresidenz begonnen, als er sich unvermittelt in politisch-militärischer Mission nach Italien begeben mußte. Auf den Stationen der Reise sieht er zahlreiche neue Residenzbauten und berichtet darüber in Briefform nach Hause. Über den Mantuaner Palazzo Te schreibt er, daß *“kain sollicher gesehen worden an köstlichen gemachen und gepei [Gebäuden]”*.<sup>40</sup> Dermaßen von italienischen Alternativen zum eigenen Projekt beeindruckt, ändert er prompt seine eigenen Planungen, und läßt in Landshut einen Bau errichten, für den noch während der Bauzeit die dazu herangezogenen italienischen Bauleute namensgebend werden. Anschaulich machen diesen Vorgang der Italienrezeption eben jene Selbstäußerungen des Bauherrn: Das unmittelbare Sehen des Neuen, hier offensichtlich auch *“Fremden”*, erweist sich in Ludwigs Kommentaren und schriftlichen Anweisungen als Voraussetzung für Innovation. Der Dreischritt Sehen, Staunen, Rezipieren ist hier in seltener Authentizität unmittelbarer Motor für das Handeln des Auftraggebers. Bereits zu Beginn des Jahres 1537 trifft ein italienischer Bauleiter, Meister *“Sigmund Walch”*, in Landshut ein. Man fordert *“wälsche Maurer”* an, später kommen *“wälsche”* Steinmetze, Schreiner, und *“welsche Drucker”*, also Stukkateure hinzu.<sup>41</sup> Seit 1538 werden tausende von *“walchenstain”*<sup>42</sup> also als *“Italiener-Stein”* bezeichnete Mauersteine abgerechnet.<sup>43</sup> Und bereits im ersten Baujahr 1537 wird die Nationalität der

40 Zit. nach Landshuter Stadtresidenz (s. Anm. 39), S. 261.

41 Dieser Vorgang eines Stil- und Technologieimportes auf direktem Weg mittels der Verpflichtung italienischer Fachleute läßt sich für den Bereich der Architektur bereits etwas früher fassen. Als 1534 die Innsbrucker Hofburg durch Brand teilweise zerstört worden war, verpflichtet König Ferdinand zum Wiederaufbau des Saaltraktes *“welsche mauerer”* unter der Leitung der Trienter und Comascer Baumeisterfamilie de Spacis. Der neue Saal sollte *“formlich und recht proportioniert”*, möglichst hoch erstellt, und mit einem *“flachen, zwifachen, welschen dach”* gedeckt werden, damit er *“bei auslendischen fürsten, herren und potschaften ain ansehen habe”* (vgl. Schönherr [s. Anm. 26], Nr. 1963 – 1968, 2012, 2040, 2075, 2207).

42 Zu den Quellen vgl. im einzelnen die Bauakten im Staatsarchiv Landshut (Zentralrechnungen, Rechnungen über den neuen Zollhausbau), sowie weitere in Auszügen edierte Quellen zum Bau in: Landshuter Stadtresidenz (s. Anm. 39), S. 261 – 264, sowie im dortigen Beitrag von Klaus Endemann: Die Bauge-schichte: Quellen, Befunde, Hypothesen, ebd., S. 39 – 56.

43 Was an diesen Mauersteinen spezifisch *“italienisch”* war, ist noch nicht sicher geklärt, vermutlich wurde damit ihr Format beschrieben.

beteiligten italienischen Planer und Handwerker auf das entstehende Gebäude übertragen, das in den Quellen der Briefe und Baurechnungen nun “Walchen pau” oder “walchnhauss” heißt. Zu berücksichtigen ist dabei, daß in bezug auf das Gebäude Wortbildungen mit “Walchen” oder “Walch” überwiegen, also vom “Bau der Italiener” die Rede ist. Für seine Bezeichnung als “Welscher Bau” ist zunächst nicht der “fremdnationale” Architekturstil namensgebend, sondern die geographische Herkunft der Handwerker, die dort seit 1537 tätig sind und als sicher recht exotische Gastarbeiter in der bayerischen Provinz für gehöriges Aufsehen gesorgt haben dürften.<sup>44</sup>

In den 1540er Jahren erfährt der Begriff der “welschen Sitten” als Schlagwort für Modernität schließlich breite Etablierung. Stildefinitionen wie “welsche Art” oder “welsche Manier” werden zum Etikett für Aufwand und Anspruch. Im Februar 1541 war die Stadt Nürnberg anlässlich des Einzuges Kaiser Karls V. mit einem Festapparate geschmückt worden. Hans Sachs würdigt dessen Bestandteile in einer ausführlichen Beschreibung. Man habe unter vielen anderen Dingen:

“... seyner mayestat zu ehren  
 Zu rüsten lassen zu einer zier  
 Mit grosser unkost auff welsch monier  
 Zehen gar köstlich triumph-bogen”

Darunter befinde sich eine Ehrenpforte

“Zierlich bekleydet hin und her,  
 Als ob sie merbelstaynen wer,  
 Mit welsch columnen und capteln,  
 Mit schön gesimsen und hol-keln”<sup>45</sup>

Auch wenn der Reim “Kapitelle” auf “Hohlkehlen” etwas holpert, verdanken wir Sachs mit diesen Zeilen eine frühe konkrete Stilbeschreibung dessen, was unter Italienischem verstanden wurde. Eine

44 Beispiele ähnlicher Gebäudenamen, für die darin tätige Ausländer eponym waren, sind etwa der “Welsche Hof” im böhmischen Kuttenberg, in dem sich seit etwa 1300 eine von Italienern betriebene Münze befand, oder der berühmte venezianische Fondaco dei Tedesci.

45 Hans Sachs [Werke], hrsg. von Adalbert von Keller, Bd. 2, Hildesheim 1964 (reprogr. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1870), S. 381 – 394, hier S. 381 – 382. Vgl. Renate Gold: Ehrenportalen. Baldachine. Feuerwerke. Nürnberger Herrscherempfang vom 16. Jahrhundert bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts, Nürnberg 1990, S. 26 – 33 (mit Abb.).

Dekorationsform, die aus marmornen (hier: Marmor imitierenden) Architekturelementen besteht: italienisch sind Säulen, Kapitelle, Gesimse und Hohlkehlen. Sie verursachen "grosse unkost", sind also wertvoll, der teure italienische Stil würdigt den Einzug des Kaisers. In einem Peter Flötner zugeschriebenen Holzschnitt ist einer der zehn Triumphbögen dieses Nürnberger Festapparates dokumentiert (Abb. 12, 13).<sup>46</sup> Genau um jene Jahre 1540/1545 ist im Nürnberg des Hans Sachs Flötners Holzschnitt mit dem Landsknecht "Veyt Pilhawer" entstanden, der auf welsche und deutsche Sitten zu schnitzen vermochte.

Bezeichnenderweise fiel nun auch Augsburgern Chronisten mit gewisser Zeitverzögerung auf, daß sie in der 1518 geweihten Grabkapelle der Familie Fugger einen Markstein der deutschen Renaissancekunst besaßen. Der Augsburger Stadtschreiber Clemens Jäger verfaßte 1546 ein Fuggersches Ehrenbuch. Darin wird unter den Taten des damals schon legendären Jakob Fugger des Reichen (gestorben 1525) erwähnt, er hätte *"die Begrebnis aller Fugger von der Lilien ... auf welsche art, der zeit gar new erfunden, ... machen lassen"*.<sup>47</sup> Die Quelle wird häufig als Indiz angeführt für eine bereits zur Bauzeit (ca. 1510 – 1518) bestehende Formulierungsbereitschaft gegenüber den stilistischen Wurzeln der Fuggerkapelle und ihrer Ausstattung.<sup>48</sup> Man muß jedoch berücksichtigen, daß es sich bei Jägers Fuggerlob nicht um ein zeitgenössisches Statement aus der Bauzeit, sondern um einen kunsthistorischen Kommentar handelt, der 1546 über eine bereits dreißig Jahre alte Kapellenstiftung abgegeben wird. Der Chronist betont aus der zeitlichen Distanz, die Kapelle sei derzeit "welsch" und damit neu "erfunden", für damalige Verhältnisse hochmodern konzipiert gewesen. Mittelbar wird der Italianismus somit als heute – 1546 – als gängig und selbstverständlich beschrieben.

46 Vgl. Dienst (s. Anm. 8), S. 253 – 254.

47 *"Ein seer großen Lust zu dem gepew hat dieser Jacob Fugger gehabt, ... Desgleichen hat Er Anno 1515 die Begrebnis aller Fugger von der Lilien, zu Sanct Anna mit aller kostlichkait auf das zierlichst mit gold, silber und gutem [ergänzt: 'edlem'] holtz, auch auf welsche art, der zeit gar new erfunden, sambt ainer über allen der beruembten kunstwerck seer kostliche Orgel gezieret und machen lassen."* Zit. nach dem 1546 datierten Exemplar des "geheim Ernrbuch" des Hauses Fugger im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Bibliothek, Hs 1668, S. 31 – 32 (fol. 19r. und 19v.); vgl. Götz Freiherr von Pölnitz: Clemens Jäger. Der Verfasser der Fuggerchronik, in: Historische Zeitschrift 164 (1941), S. 91 – 101.

48 Vgl. Bushart (s. Anm. 38), S. 357.

Bei der Suche nach sprachlich fixierten Äußerungen in deutschen Texten zum “Welschen” sind schließlich noch zwei der wichtigsten kunst- und kulturhistorischen Textquellen der Jahrhundertmitte ergiebig: Johann Neudörfers *Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten* und die materialreiche Chronik der Grafen von Zimmern. Neudörfer skizzierte 1547 in etwa 90 Biographien Werdegänge, Qualifikationen und Anekdotisches aus dem Leben Nürnberger Künstler und Handwerker der vergangenen acht Jahrzehnte.<sup>49</sup> An zahlreichen Stellen tritt das Interesse des Autors an italienischen Elementen im Werk des jeweils Behandelten zu Tage.

Pioniere werden besonders hervorgehoben. Der Schreiner Hans Stengel habe “*auf welsche und deutsche Art*” gearbeitet – wobei hier die Wortkombination des Veit Pildhaver Verwendung findet. Zudem sei Stengel mit “*derselben welschen Arbeit der erste gewesen*”.<sup>50</sup> Auch Italienerfahrenheit im Sinn des Wortes spielt bei Neudörfer eine gewichtige Rolle. Künstlerreisen seiner Nürnberger Helden nach Italien hält er für besonders erwähnenswert. Vom Bildhauer und Bronzegießer Hermann (II.) Vischer etwa berichtet er, dieser sei “*kunst halb auf seinen eigenen Kosten gen Rom*” gezogen “*und bracht viel künstliche Ding, die er aufgerissen und gemacht hat, mit*”. Vischers Romreise fand 1517 statt, eine stattliche Anzahl seiner italienischen Zeichnungen befindet sich bis heute im Cabinet des Dessin des Louvre<sup>51</sup>. Regelmäßig nennt Neudörfer Technikimport als Motiv für Italienaufenthalte. “*Damit er aber seiner Kunst begründet werden möcht*”, heißt es vom Bildhauer Johann Deschler, “*reiste er, in ehelichem Stand, mit Vergunst seiner frommen Ehwirtin zwei Jahre in*

49 Der Editionsstatus von Neudörfers nur in jüngeren Abschriften erhaltenen Biografien ist nicht befriedigend, sie wird hier zitiert nach: Des Johann Neudörfer Schreibe- und Rechenmeisters zu Nürnberg *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten* daselbst aus dem Jahr 1547 etc., hrsg. von G. W. K. Lochner, Wien 1875.

50 Zit. nach Neudörfer/Lochner (s. Anm. 49), S. 157; von den “*viel schöne Schreinerwerk*” des Hans Stengel hat sich bisher nichts an Erhaltenem nachweisen lassen. In der Kunstschreinerei der Zeit wird man unter “*welscher Arbeit*” vermutlich die Kunst des Intarsierens verstehen dürfen, die bei Neudörfer als “*verschrotten werk*” – als “*zerschnittenes Werk*” – im Zusammenhang mit italienischen Innovationen Erwähnung findet.

51 Neudörfer/Lochner (s. Anm. 49), S. 32; zu den italienischen Vischer-Zeichnungen vgl. den Ausstellungskatalog “*Dessins de Dürer et de la renaissance germanique dans les collections publiques parisiennes*”, hrsg. vom Musée du Louvre, Paris 1991, Nr. 97 – 99.

*Welschand und davon bracht er aus Venedig, aus Rom und andern Orten viel schöner Kunst und Verzeichnuss*".<sup>52</sup> Seit den dreißiger Jahren wurden solche Bildungsreisen mit öffentlichen Mitteln finanziert. Die Stadt Nürnberg etwa finanzierte um 1530/32 mit 50 Gulden einen der Industriespionage nahekommenden Venedigaufenthalt zweier Handwerker, um von diesen *"die Kunst der Venedischen Arbeit mit dem Schmelzen und Glaswerk"* vor Ort ermitteln zu lassen. Ein weiterer Teilnehmer, der Buch- und Glasmaler sowie Verleger Augustin Hirschvogel *"bracht viel Kunst in Hafners Werken mit sich, machte also welsche Oefen, Krüg und Bilder auf antiquitetische Art, als waren sie von Metall gossen..."*.<sup>53</sup> Auch adelige Auftraggeber ermöglichten nun ihren Hofkünstlern mittels Reisestipendien eine künstlerische Weiterbildung südlich der Alpen. Herzog Wilhelm IV. von Bayern – Bruder des Bauherrn der Landshuter Stadtresidenz, Ludwigs X. von Bayern – schickte seinen Hofmaler Barthel Beham *"von Erfahrungheit und Kunst wegen in Italien auf seiner fürstlichen Gnaden kosten ... darin er auch gestorben"*.<sup>54</sup> Möglicherweise war der Münchner Wittelsbacher Wilhelm vom deutlichen Italienbezug des Landshuter Unternehmens seines Bruders beeinflusst, als er in ebendiesen Jahren, als der Landshuter *"Walchen pau"* entstand, an seinen Hofmaler ein Italienstipendium vergab.

Unter den italienbewanderten Nürnbergern hebt Neudörfer den Bildhauer Sebald Beck hervor. Auch dieser verdanke seine handwerklichen Fähigkeiten einem Italienaufenthalt. Wörtlich, und etwas schnippisch antiitalienisch heißt es, Beck habe *"seine Kunst, dazu einen bösen Magen, aus Welschland gebracht"*.<sup>55</sup> Dieser von den

52 Neudörfer/Lochner (s. Anm. 49), S. 116. Der Kleinplastiker und Medailleur Johann Deschler (ca. 1500 – 1571/72) heiratete 1532. Die Reise muß also nach 1531 stattgefunden haben.

53 Vgl. zu den beteiligten Handwerkern und Unternehmern Neudörfer/Lochner (s. Anm. 49), S. 151 – 154.

54 Ebd., S. 138; der um 1500 geborene Beham ist bis 1537/1538 in München nachweisbar, auf der anschließenden Italienreise verstarb er 1540.

55 Ebd., S. 157; zum Motiv der bei Italienreisen drohenden Krankheiten vgl. eine Episode in der Chronik der Grafen von Zimmern (nach der Edition von Decker-Hauff, vgl. Anm. 59, Bd. 3, S. 145). Darin bittet der junge Graf Froben Christof von Zimmern um 1538/39 seinen Vater, *"in Italiam"* reisen zu dürfen, *"nit allein von der studia, sondern auch von wegen der sprach und das er das landt, darvon sovil geschriben und gesagt wurd, auch besichtigen könnte"*. Der Vater Gottfried Werner von Zimmern verweigerte die Finanzierung der Reise wegen *"des grosen uncostens, unsicherhait, theure, ungesünde des lands"*.

Zeitgenossen hochgeschätzte, italienerfahrene Bildhauer und Bronze gießer, Schreiner, Architekt und Baugutachter Sebald Beck läßt sich durch erhaltene Objekte leider nicht mehr fassen. Anhand von Vorkriegsfotografien visualisierbar sind zwei reliefierte Steinpfeiler aus dem Nürnberger Rathaussaal (Abb. 14), die Beck 1540/41 zur Verbindung eines Bronzegitters mit der Rathauswand angefertigt hatte.<sup>56</sup> Becks Pfeiler zeigen in vielen Bereichen Übereinstimmungen mit der graphisch dokumentierten Festapparatarchitektur des Kaisereinzugs vom Februar 1541 (vgl. Abb. 13), deren “*welsch columnen und cap teln*”, “*schön gesimsen und holkeln*” Hans Sachs dezidiert als italienisch charakterisiert hat.<sup>57</sup>

Mit einschlägigen Textbeispielen aus der Jahrhundertmitte ließe sich fortfahren. Das statistische Resultat einer Spurensuche nach der Erwähnungen der modernen “welschen Sitten” besteht somit darin, daß sich seit etwa 1540 entsprechende Floskeln inflationär verbreiten und regelmäßig gegen die traditionelleren deutschen, gelegentlich als “altfränkisch”<sup>58</sup> bezeichneten Sitten ausgespielt werden. Den Quellenreigen abschließen soll eine Anekdote aus der sogenannten “Chronik

56 Becks Autorschaft ist bei Neudörfer erwähnt. Die wandzungenartigen Pfeiler verlängerten seitlich ein gewaltiges Bronzegitter bis zur Wand, das – ursprünglich für die Augsburger Fuggerkapelle vorgesehen – im Ratssaal in Zweitverwendung installiert wurde. Zum Gitter vgl. Bushart (s. Anm. 38), S. 175 – 198; zu den Beckschen Seitenpfeilern mit Erwähnung der archivalischen Quellen vgl. Ernst Mummenhof: Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg 1891, S. 101 – 106 (mit Abb.); zu Beck vgl. den biographischen Eintrag von Kurt Pilz in Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 8, München/Leipzig 1994, S. 147 – 148 (mit älterer Lit.).

57 Vgl. Anm. 45; möglicherweise ist die Aufstellung der Pfeiler ebenfalls anlässlich des Besuchs Karls V. initiiert worden. Beck erhielt dafür am 30. März 1541 eine Bezahlung in Höhe von 70 Gulden, der Kaiseraufenthalt datiert vom 16. bis 19. Februar; zu Becks Beteiligung an der Festapparatsplanung für Karl V. vgl. Gold (s. Anm. 45).

58 Zum Adjektiv “altfränkisch” im Sinn von “altmodisch” oder “altertümlich” vgl. etwa die ominösen “300 altfrenkisch pild” im Nachlaß des Bronze gießers Peter Vischer d. Ä. (Dorothea Diemer: Handwerksgeheimnisse der Vischer-Werkstatt. Eine neue Quelle zur Entstehung des Sebaldusgrabes, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 47 (1996), S. 25 – 54, hier S. 44), ähnliche “schöne altfrenkische Bilder” auf einer Heilumstruhe zu Meßkirch um 1560 (Zimmerische Chronik, ed. Barack, Bd. 2, S. 578, wie Anm. 59) oder die Klage der jungen Grafen von Zimmern darüber, daß sie ständig “altfrenkisch geklaidt”, d.h. in altmodischer Kleidung herumlaufen müssen (Chronik der Grafen von Zimmern, ed. Decker-Hauff, Bd. 3, S. 291, wie Anm. 59).

der Grafen von Zimmern”.<sup>59</sup> Die Episode formuliert besonders anschaulich die qualitativen Hierarchien, die sich mittlerweile zwischen Welschem und Deutschem zugunsten des Italienischen entwickelt hatten.

Sie spielt im Augsburg des Jahres 1548. Protagonisten sind ein dortiger Domherr und ein Fähnlein spöttischer Landsknechte. Der Domherr, Ambrosius von Gumpfenberg (1501/02 – 1574), zählte zur politischen Elite in der katholischen Kuriendiplomatie der Reformationszeit. Aus altbayerischem Adel stammend, war er seit jungen Jahren in Rom tätig, erlebte 1527 hautnah den Sacco di Roma mit und beschrieb diesen in einem ausführlichen Augenzeugenbericht.<sup>60</sup> Seine diplomatischen Kontakte brachten ihm einträgliche Ämter ein, so war er unter anderem Domkanoniker in Freising, Brixen, Passau, Regensburg, Würzburg, Basel und Eichstätt. 1545 zog er sich in die Heimat zurück und wählte Augsburg zu seinem Wohnsitz. Dort ließ er sich gemäß der Zimmerischen Chronik ein *“schöns haus uf die welschen manier, in der gasen, als man zum tom gat”* bauen.<sup>61</sup> Wo genau dieses Haus lag, ist angesichts der zahlreichen Gassen, die zum Dom führen, gegenwärtig nicht festzustellen. Anlässlich der Anwesenheit Kaiser Karls V. sind im Jahr 1548, als sich das Gebäude im Bau befindet, Landsknechte in der Reichsstadt. Und diese finden sich nun regelmäßig vor dem Baugelände ein, und verspotten das Bauprojekt mit Schmähreden: *“«Der pfaff [Gumpfenberg]» sprach der ein' «hat welsch wellen bawen, kans noch uff deutsch nit, es mueß und wurt fallen»”*.<sup>62</sup> Gumpfenberg maße sich also an, italienisch bauen zu können, beherrsche aber nicht einmal die – einfachere – deutsche Bauweise. Der Bau würde sicher einstürzen. Deutlich ist hier die

59 In publizierter Form liegt die handschriftliche Chronik in bisher drei – teils editorisch unzuverlässigen, teils unvollständigen – Ausgaben vor: Zimmerische Chronik, hrsg. von Karl A. Barack, 4 Bde., Tübingen 1869 (Bibliothek des litterarischen Vereins Stuttgart, Bd. 91 – 94); 2. Auflage der obigen Ausg. Freiburg i.Br., o.J.; Zimmerische Chronik: Urkundlich berichtet von Graf Froben Christof von Zimmern gestorben 1567 und seinem Schreiber Johannes Müller gestorben 1600, nach der von Karl Barack besorgten 2. Ausgabe neu hrsg. von Paul Herrman, 4 Bde., Meersburg 1932; Hansmartin Decker-Hauff: Die Chronik der Grafen von Zimmern, 4 Bde., Darmstadt 1964 – 1972.

60 1877 ediert von Ferdinand Gregorovius, vgl. dessen *“Kleine Schriften”*, Bd. 1, Leipzig 1887, S. 181 – 264.

61 Zimmerische Chronik, ed. Barack, Bd. 4, S. 140 – 141 (s. Anm. 59).

62 Ebd.

qualitative Präferenz des Italienischen gegenüber dem Deutschen formuliert. Breit akzeptiert, wird der italienische Modus um die Jahrhundertmitte gegenüber den “eigenen” Sitten als hochwertiger, aber auch schwieriger zu bewältigen eingeschätzt. Ähnliche antagonistisch wertende Beschreibungen stilistischen Versagens finden sich in anderen Bereichen individueller Kulturpraxis. Von den Tänzerqualitäten des polnischen Gesandten Lasko auf einem Augsburger Bankett der 1560er Jahre heißt es, der Tänzer *“wolt welsch tanzen, kont aber das deutsch nit wol. Es ward sein wol von allen zusehr gelacht, seitmals er so abentheurig danzet und doch vermaint, das er das wol konnte”*.<sup>63</sup>

Erörterenswert bleibt, warum sich eine solche allgemeine Akzeptanz von Stilbezeichnungen wie “welsch”, oder “italienisch” erst um 1540 breite Bahn bricht. Die öffentlich Formulierung dieses Stilwandelphänomenes manifestiert sich verzögert. Bereits seit etwa 1500/1510 unkommentiert rezipiert, werden “welsche Sitten” in den erhaltenen Quellen um die Jahrhundertmitte plötzlich geradezu zum Qualitätskriterium gegenüber den einfacheren, veralteten deutschen Modi. Faßt man die vorläufige Statistik zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Der offensichtliche italienische Einfluß auf Formen und Themen in der bildenden Kunst des oberdeutschen Raums erfuhr in den ersten Jahrzehnten nur zaghaft eine direkte Benennung, und zwar zunächst in nur bedingt ergiebigen archivalischen Quellen, in Rechnungsbüchern, auf Skizzenblättern.<sup>64</sup> Ein öffentlicher – d.h. für Leser bestimmter – ästhetischer Diskurs findet vor 1530 nicht statt. Bezeichnenderweise hat sich der schreibfreudige Albrecht Dürer zu etwaigen “welschen” oder “deutschen” Sitten im eigenen Werk wie in der zeitgenössischen Kunst nie geäußert. Dürers zahlreiche Bemerkungen zu seinen Erfahrungen während des Venedigaufenthaltes 1505/1507, zu dortigen Malerkollegen, zu dortigen Konkurrenten, stellen nirgends einen grundsätzlichen Vergleich zwischen aktueller deutscher und italienischer Kunst an.<sup>65</sup> Deutsche Lobreden auf Dürer hingegen tun dies sehr wohl, wenn etwa Ulrich von Hutten 1518 berichtet, die Italiener

63 Ebd., Bd. 2, S. 295.

64 1515 die Augsburger “Walhischen kindlein”; 1522 Baldungs Scheibenriß.

65 Dürers vielzitiertes, schwärmerischer Ausruf, hier, in Venedig, sei er ein Herr, zu Hause ein Schmarotzer (“hy pin jch ein her, doheim ein schmarotzer”) bezieht sich auf seine dortigen sozialen Lebensumstände in Venedig; vgl.: Dürer. Schriftlicher Nachlaß, hrsg. von Hans Rupprich, Bd. 1, Berlin 1956, S. 59.

würden Dürer hoch bewundern und ihm "den Vorrang geben". Das sei ungewöhnlich, fährt Hutten fort, denn die Italiener "*loben so leicht keinen Deutschen, sei es aus Neid, an dem jenes Volk ja besonders krankt, sei's aus der althergebrachten Meinung, daß wir [die Deutschen] zu allem, wozu es des Geistes bedarf, stumpf und untauglich seien*".<sup>66</sup> Im Sinne Huttens war es aus zeitgenössischer deutscher Sicht demnach tunlichst zu vermeiden, jene angebliche italienische Hybris durch die Übernahme "welscher sitten" zu bestätigen.

*Zum Tabu des Italienlobes in der Frühzeit der deutschen Renaissance*

Forciert formuliert lautet die These: Die erste Generation der Italienrezipienten scheute sich de verbo vor einer nationalen Konnotation des de facto Rezipierten, weil seine kulturgeographische Herkunft mit einem politischen Malus versehen war. Wiewohl allseits geschätzt, wird die italienische Herkunft der neuen Formen bis etwa 1530/40 weitgehend tabuisiert. Und dieses Tabu hat politische Gründe, es rührt her vom Ringen um eine historische "deutsche" Kulturidentität, wie sie sich ganz ähnlich, aber erheblich später im 19. und frühen zwanzigsten Jahrhundert erneut und in breiterer Deutlichkeit antreffen läßt.

In der bisher ausführlichsten Würdigung der Holzschnittinschrift auf der Darstellung Veyt Pildhawers (Abb. 1, 2) faßte Michael Baxandall literarische Aspekte eben jenes Antagonismus' zwischen "The welsch and the deutsch" aus der Zeit um 1500 zusammen.<sup>67</sup> Baxandall zitiert den Text des Holzschnitts, um anschließend auf die Kontradiktion der nationalen Adjektive "welsch" und "deutsch" zu verweisen, wie sie bei italienischen und sukzessive deutschen Autoren im 15. und frühen 16. Jahrhundert mehr oder weniger laut formuliert wurde.<sup>68</sup> Aus italie-

66 Hutten in einem Brief an Willibald Pirckheimer, vgl.: Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen etc., hrsg. von Heinz Lüdecke und Susanne Heiland, Berlin 1955, S. 25; sowie den lat. Originaltext in Ulrichi Hutteni Equitis Germani Opera etc., hrsg. von Eduard Böcking, Bd. 1, Leipzig 1859, S. 199.

67 Michael Baxandall: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980, S. 135 – 142; abgesehen von meist älteren, kennerschaftlichen Einordnungen (vgl. Anm. 83 – 87) erwähnten den Text des Holzschnitts bisher nur Wolfgang Stechow: *Northern Renaissance Art. 1400 – 1600. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1966, S. 133; sowie Smith (s. Anm. 22), S. 423, Anm. 11 (dort wird die Zuschreibung an Flötner als unkorrekt bezeichnet).

68 Zum Thema der gegenseitigen kulturnationalen Bewertung und einschlägigen Suprematstheorien zwischen Italien und Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert

nischer Perspektive galten die Deutschen zwar als vortreffliche Handwerker, Techniker und Mathematiker, litten jedoch an beträchtlichem Mangel an musischer Kultiviertheit, an Eleganz und Flexibilität in ihren Gewohnheiten. “*Nach meinem Urteil sind die Deutschen bewundernswerte Mathematiker und übertreffen alle Stämme in der Baukunst*” stellt Enea Silvio Piccolomini 1444 fest, um an anderer Stelle zu bemerken, daß “*leichter ein Italiener die deutschen Sitten annehme, als daß sich ein Deutscher von Italienischem berühren läßt*”. Was Piccolomini noch höflich formuliert, fällt im Urteil eines venezianischen Botschafters des Jahres 1548 pikierter aus, wenn er bemängelt, daß die Deutschen nur für die “*artes mechanicae*” taugen.<sup>69</sup> Seit 1471 lag die *Germania* des Tacitus im Druck vor. Mit Verweis auf die Autorität dieses Klassikers fand ein latenter Barbarei-Vorwurf gegenüber den Deutschen seine klassisch-antike Bestätigung.<sup>70</sup> Seit etwa 1490 folgten darauf die Reaktionen national gesinnter, deutscher Humanistenkreise, die in zahlreichen historischen, ethnologischen und geographischen Verteidigungsschriften eine deutsche Autochtonie – im Sinn einer auf Noa zurückreichenden Stammesgeschichte und einer Lage im Zentrum Europas – als identitätsstiftende nationale Kultur-elemente propagierten.<sup>71</sup>

---

vgl. Herfried Münkler und Hans Grünberger: Nationale Identität im Diskurs der deutschen Humanisten, in: Nationales Bewußtsein und kollektive Identität (s. Anm. 1), S. 211 – 248; zahlreiche Quellen aus der italienischen Perspektive finden sich bei Peter Amelung: Das Bild des Deutschen in der Literatur der italienischen Renaissance, München 1964.

69 Vgl. die Quellen bei Amelung (s. Anm. 68), S. 54, 56, 136.

70 Zur Instrumentalisierung von Tacitus' “*De origine et situ Germaniae*” seit den 1460er Jahren vgl. Münkler/Grünberger (s. Anm. 68), S. 221 – 225; weitere Beispiele für die Germania-Panegyrik um 1500 mit aktuellen Literaturangaben bei Larry Silver: German patriotism in the age of Dürer, in: Dürer and his culture, hrsg. von Dagmar Eichberger und Charles Zika, Cambridge 1998, S. 38 – 68.

71 In kleiner Auswahl: Jakob Wimfeling: *Germania*, Straßburg 1501; Conrad Celtis: *Quatuor libri amorum secundum quatuor latera germaniae*, Nürnberg 1502; Heinrich Bebel: *Oratio ad regem Maximilianum de laudibus atque amplitudine germaniae*, Pforzheim 1504; Johannes Cochläus: *Brevis germaniae descriptio*, Nürnberg 1512; Conrad Celtis: *De situ et moribus germaniae fragmenta*, Wien 1515; Franciscus Irenicus: *Germaniae exegesos volumina duodecima*, Hagenau 1518; sowie den Kommentar zu Tacitus von Andreas Althamer: *Commentaria germaniae in P. Cornelii Taciti [...] libellum de situ, moribus et populis germanorum*, Nürnberg 1536.

Konkret gegen Italien gewandt fielen diese Reaktionen vor allem unter den südwestdeutschen Humanisten aus, in deren Texten das "Welsche" als "Gattung" verteufelt wird. Die Entwicklung kulminiert in dem anonymen, 1513 erschienen Straßburger Druck *Die welsch gattung*<sup>72</sup>. In seinen über dreitausend Versen warnt der Anonymus den Leser in Form eines astrologischen Prognostikons generell vor allem Italienischem, "wöllicher gattung yetzt die welt / An allen orten gantz voll ist" (Vers 91 – 92).

"ich welscher wind / Kum weich und lind / Gee lieblich ein / pringt doch groß  
pein / Yetz von mittag [= aus dem Süden] ...Teütschla[n]d dir liebt zu sere  
welsch gold / Sih das dir nit derselbig sold / Wird bringen einen bösen lon /  
Hüt dich inn teütscher nacion / Recht vor dem wind aus dem mittag / Er ist nit  
gsund nach gmeiner sag".<sup>73</sup>

Aus Italien kämen Zwietracht, Ungerechtigkeit, Kriegslust und Geldgier gen Norden. Den politischen Impuls für das Pamphlet boten die oberitalienischen Kriegsereignisse der Jahre seit 1495. Dort stand der deutsche Kaiser und mit ihm zahlreiche deutsche Lehensleute mit spärlicher Fortune wieder und wieder im Krieg gegen wechselnde Allianzen, in denen sich die Italiener – Venedig, Mailand, der Papst – aus deutscher Sicht als direkte Gegner oder als untreue Bündnisgenossen erwiesen. Sarkastisch rühmt sich bereits 1504 ein deutscher Landsknecht auf einem Einblattholzschnitt angesichts des Todes, der ihn holen will, einer kriegsgeprägten Todesverachtung, die er sich in Italien angeeignet habe: "*Ganantz alle wicht hab ich vernicht / Manch große not hab ich bestanden / In walschen vnnd in teutschen lann- den*".<sup>74</sup>

Die Germanistik hat den Autor der *welsch gattung* bisher nicht identifizieren können. Man wird ihn im schwäbisch-elsässischen Umkreis Heinrich Bebels (1472 – 1518)<sup>75</sup> oder Jakob Wimpfelings (1450 – 1528) suchen dürfen. Wimpfeling hatte schon 1495 den Württemberger Herzog Eberhard gewarnt, man solle sich vor zwei Leuten hüten: vor Rothhaarigen und vor italienbegeisterten Deutschen:

72 *Die welsch gattung*, Straßburg (Matthias Schürer), 1513. Vgl.: Friedrich Waga: *Die Welsch-Gattung*, Breslau 1910 (Germanistische Abhandlungen, Bd. 34), mit Abdruck des gesamten Originaltextes.

73 *Die welsch gattung* (s. Anm. 72), Titelblatt und Vorrede.

74 Vgl. Moxey (s. Anm. 80), Abb. 4.14.

75 Zu Bebel vgl. Silver (s. Anm. 70), S. 38 – 40.

“*A rufo calvo et Germano Italicato cavendum est*”.<sup>76</sup> Gleichzeitig – und diesen Widerspruch gilt es sich vor Augen zu halten – war Wimpfeling ausgewiesenermaßen ein Autor, der sich in seinem dramatischen Werk in formaler Hinsicht eng an italienische Vorbilder anlehnte, die Bildung der Italiener lobte und auf privater Ebene – nämlich in seinen Briefen – durchaus bedauerte, nie südlich der Alpen gewesen zu sein<sup>77</sup>.

Die anfänglichen deutschen Ressentiments gegenüber der öffentlichen Formulierung jedweder deutschen Italianità beruhen somit auf zwei Faktoren. Dem – publizistisch demonstrierten – Selbstbehauptungsbedürfnis national gesinnter, “humanistischer” Kreise, die eine kulturelle deutsche Autochtonie<sup>78</sup> propagierten, wie konstruiert auch immer diese sein mochte. Und zum zweiten auf der aktuellen, politisch bedingten, negativen Konnotation “Italiens” als jenem großteils zum “Heiligen römischen Reich deutscher Nation” gehörenden Territorium, das sich machtpolitisch dem Kernland des Reiches weitgehend entzogen hatte, sich seit dem Jahrhundertwechsel zum dauernden Kriegsschauplatz entwickelte – und das zwei Jahrzehnt später als “katholisches” Italien den Antiitalianismus auf protestantischer Seite weiter schürte.<sup>79</sup>

Dies mögen nicht die einzigen Gründe dafür gewesen sein, daß sich “welsche sitten” in öffentlichen Texten zunächst einer positiven Konnotation entzogen. Ein ästhetischer Diskurs über Stillagen setzt ein Bewußtsein für das Vorhandensein von gleichwertigen gestalterischen Optionen voraus, wie sie das statisch in sich ruhende, jahrhun-

76 Zit. nach Baxandall (s. Anm. 67), S. 141, vgl. Jakob Wimpfeling: *Ad illustrissimum Principem Eberardum ... carmen heroicum-hecatosthicon cum eius explanatione*, Straßburg 1495.

77 Zu Wimpfelings Italienverhältnis vgl. dessen Briefe (Jakob Wimpfeling. Briefwechsel, hrsg. von Otto Herding und Dieter Mertens, 2 Bde., München 1990 (hier z. B. Bd. 2, S. 423).

78 *Expressis verbis* bei Althamer (vgl. Anm. 71), mit Bezug auf die Stammesgeschichte der Germanen: “*multis rationibus probans Germanos autochthonas, hoc est indigenas, in ipso germanico solo natos, non adventitios, alienigenas, aliunde introductus, minime mixtos*” (zit. nach Münkler/Grünberger [s. Anm. 68], S. 229).

79 Auf protestantischer Seite halten sich einschlägige Argumente bis weit über die Jahrhundertmitte, wenn etwa der evangelische Hamburger Superintendent Joachim Westphal noch 1564 warnt: “*man will alle newe tracht und muster haben, denn welscher arbeit in gemählden und gebäuwen, und kleydung ... mit den dingen ist viel unraths und unglücks unter die leut kommen...*”, zit. nach dem Grimmschen Wörterbuch (s. Anm. 31), Sp. 1342.

dertealte zünftische System etwa des Bildhauer- oder Malerhandwerks nicht kannte. Bei aller Innovationsbereitschaft wurde Erneuerung von diesem stets als systemimmanenter Vorgang betrachtet. Für die Pflege eines "akademischen" Diskurses über die Herkunft neuer Einflüsse gab es weder ein Forum noch einen Anlaß, geschweige denn dafür, diese mit fremdnationalen, positiven Adjektiven zu versehen.

Nur noch andeuten läßt sich abschließend, was Jahrzehnte später um 1540 die verbale Etablierung der "welschen sitten" zur modischen Floskel veranlaßt haben mag. Der europäische Kunstmarkt internationalisiert sich damals zusehends – aus deutscher Sicht begleitet von einer "Internationalisierung" der Reichsführung durch einen Kaiser – Karl V. – der nun nicht mehr wie sein Vorgänger Maximilian I. von Innsbruck, Augsburg und Nürnberg aus regiert, sondern aus dem fernen Spanien und den Niederlanden, und dem man 1541 in Nürnberg entsprechend mit dem internationalen Stil der "welsch monier" seine Aufwartung macht. Zunehmende mobil werden nicht nur die Formen, sondern die Künstler selbst. Die Begegnung mit der "welschen Sitte" personalisiert sich im fremden italienischen Künstler, sei es dem italienischen Baumeister in Landshut oder in der Anwesenheit Tizians auf dem internationalen Kongreß des Augsburger Reichstags, der dort 1548 Kaiser Karl V. portraitiert, während in der Straße, die zu Dom führt, Ambrosius von Gumpfenberg sein Haus "*hat welsch wellen bawen*".

### *Anhang*

Der Holzschnitt des Veyt Pildhawer in seiner kunsthistorischen Einordnung (Abb. 1, 2)

Landsknechtsdarstellungen erfreuten sich auf Einblattgedrucken des 16. Jahrhunderts offensichtlich einer großen Beliebtheit. Als preiswerte Wanddekoration schmückten sie Gaststuben von Wirtshäusern.<sup>80</sup> In

<sup>80</sup> Vgl. etwa das Gemälde einer "Bordellszene" des Niederländers Jan Sanders van Heemesen, entstanden um 1540, mit nachlässig an die Wirtshauswand geklebten Landsknechtsgraphiken, die derjenigen des "Veyt Pildhawer" entsprechen (abgebildet in: *The Illustrated Bartsch*, hrsg. von Walter L. Strauss, Bd. 13,2 (Commentary), New York 1984, S. 374 – 375; sowie bei Keith Moxey: *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Renaissance*, Chicago/London 1989, S. 94 – 95).

der Geschichte der Gebrauchsgraphik kommt ihnen als Frühform des „Posters“ eine Leitrolle des durch ein Massenmedium verbreiteten Heldenklischees zu. Die Bewertung des Landsknechts changiert dabei ambivalent zwischen positiven und negativen Bedeutungsebenen und Wertigkeiten<sup>81</sup>. Einerseits übt er einen bewunderten Traumberuf aus, mit weltläufigem Tätigkeitsfeld, freiem, ungebundenem Leben. Fast romantisch idealisiert ist der Landsknecht keiner ständischen Kleiderordnung unterworfen, tritt stets modisch, individuell gekleidet auf. Sein rechtsfreies Tätigkeitsfeld erlaubt ihm das Führen einer Waffe. In der Berufsmythologie lassen sich dabei deutliche Stränge zu den Klischees des „Cowboy“ oder zum „Rambo“ unserer Gegenwart verfolgen. Andererseits wird der Landsknecht – und diese Wertverschiebung nimmt seit etwa 1550 zu – einer unmoralischen Lebensführung verdächtigt. Sein soziales Umfeld ist ordnungslos, entsprechend verrohen seine Sitten, er neigt zu Trunk- und Spielsucht, zu Promiskuität und modischer Geckenhaftigkeit.<sup>82</sup> Ihm mangelt nicht nur an irdisch-sozialer sondern vor allem an posthumer Absicherung, denn er tötet für Geld, wird schließlich wahrscheinlich von anderen Söldnern getötet und landet als Mörder in der Hölle.

Dieser Aspekt des Notberufes einer gescheiterten Existenz, wie er im Text des „Veyt Pildhawer“ anklingt, kontrastiert mit der selbstbewußten Attitüde des offensichtlich wohl-situierten Dargestellten (Abb. 1). Er trägt nicht nur teure Kleidung, Fingerring und goldene Portrait-Agraffe am Barett, sondern verfügt mit der Pfeife als Anhän-

81 Zu Landsknechtsdarstellungen vgl. das umfangreiche Abbildungsmaterial in: Römisch Kaiserlicher Majestät Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte, hrsg. von August Johann Graf Breuner-Enkevoerth, mit einem Text von Jakob von Falke, Wien 1883; sowie die Abbildungen in *The Illustrated Bartsch* (s. Anm. 80), S. 375 – 447 und S. 592 – 635. Allgemein zur Ikonographie: Rainer und Trudl Wohlfeil: Das Landsknechtsbild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur historischen Bildkunde, in: *Militär-geschichte: Probleme, Thesen, Wege*, hrsg. von Manfred Messerschmidt, Stuttgart 1982, S. 81 – 99; dieselben: *Landsknechte im Bild*, in: *Bauer, Reich und Reformation* (Festschrift für Günther Franz), hrsg. von Peter Blickle, Stuttgart 1982, S. 104 – 119; Moxey (s. Anm. 80), S. 67 – 100. Jüngst zum Landsknechtswesen allgemein: Reinhard Baumann: *Landsknechte. Ihre Geschichte und Kultur vom späten Mittelalter bis zum Dreißigjährigen Krieg*, München 1994; sowie Peter Burschel: *Söldner im Nordwestdeutschland des 16. und 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1994 (vgl. dort zum Forschungsstand S. 15 – 24).

82 Vgl. Wohlfeil, *Festschrift Franz* (s. Anm. 81), S. 115; Burschel (s. Anm. 81), S. 32 – 34.

ger an seiner goldenen Halskette über das Autoritätssymbol eines vorgesetzten Offiziers. Im Text thematisiert ist das harte Schicksal des verarmten Kunsthandwerkers, im Bild erscheint ein hochrangiger eleganter Militär in legerer Geste. Das Mißverhältnis rührt von der oft freien und willkürlichen Kombination von Text und Bild her. Aus der Zeit zwischen 1535 und 1580 sind über hundert verschiedene Druckgraphiken mit Landsknechtsmotiven erhalten, die wiederum mit unterschiedlichen, variierbaren, separat aufgedruckten Texten versehen worden sind.

Der hier abgebildet und besprochene, kolorierte Holzschnitt mit dem Bildnis des Veyt Pildhauer befindet sich in der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg.<sup>83</sup> In derselben Sammlung wird ein unkoloriertes, ohne Inschrift versehenes Exemplar aufbewahrt.<sup>84</sup> Häufiger in Abbildungen publiziert wurden bisher Exemplare eines dritten Zustands mit derselben Darstellung, jedoch variiertem Text. Darauf heißt der Abgebildete nicht Vitus Bildhauer, sondern "Steffan Goldschmidt", und beschreibt sich in bedeutend positiverem Ton als tapferen Soldaten, der einem Herrn in der Karpaten dienen will.<sup>85</sup> Man kann somit den stets vom selben Druckstock abgenommenen Landsknechtsoffizier in drei Varianten als

83 Inv.-Nr. H 7495, Kapsel 43, Blattmaße: 30,8 x 20,3 cm; das Nürnberger Exemplar wurde 1959 im Kunsthandel erworben und stammt angeblich aus der Fürstlich Liechtensteinschen Sammlung. Eine frühe Würdigung eines anderen Exemplars findet sich in Naglers Monogrammistens-Lexikon, wo es dem Oeuvre des Nürnberger Briefmalers Hans Guldenmund zugeschrieben, als Textverfasser ohne näheren Beleg Hans Sachs genannt wird und der Dargestellte seines Vornamens und Berufes wegen als Veit Stoß (gestorben 1533!) identifiziert wird (Georg Kaspar Nagler: Die Monogrammistens, Bd. III, München 1863, S. 346 – 347); eine Abbildungen bei Breuner-Enkevoerth (s. Anm. 81), Nr. 1,8 (unkoloriertes Exemplar).

84 Inv.-Nr. St.Nbg. 757, Kapsel 43, Blattmaße: 32,6 x 22,4 cm. Weitere Exemplare ohne Text, aufbewahrt in den Berliner und Dresdner Kupferstichkabinetten, erwähnt bei Jakob Reimers: Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, München/Leipzig 1890, S. 103, Nr. 13, Abb. 40; sowie bei Ernst Friedrich Bange: Peter Flötner (Meister der Graphik, Bd. XIV), Leipzig 1926, S. 26, Taf. 25.

85 Exemplare mit dem *Steffan Goldschmidt* – Text abgebildet bzw. besprochen bei Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein: German Engravings, Etchings and Woodcuts. Ca. 1400 – 1700, Bd. 8: Dürr-Friedrich, hrsg. von Karel G. Boon und Robert W. Scheller, Amsterdam 1968, S. 121; Max Geisberg: The German Single-Leaf-Woodcut: 1500 – 1550, revidiert und hrsg. von Walter L. Strauss, Bd. III, New York 1974, S. 797.

„Veyt Pildhawer“, als „Steffan Goldschmidt“ sowie ohne Textaufdruck fassen.

Zuschreibung und Datierung des Holzschnitts sind mittels des rechts unten angebrachten Signets und des Wasserzeichnes des Nürnberger Exemplars verhältnismäßig gut zu unternehmen. Als Entwerfer gilt der Bildhauer Peter Flötner (tätig seit 1522/23 in Nürnberg, dort 1546 verstorben).<sup>86</sup> Flötner hat das entsprechende Signet in Form der „redenden“ Handwerkszeuge Klöpfel (Holzhammer) und Balleisen häufig verwendet, auch in stilkritischer Hinsicht läßt dich der Holzschnitt in Flötners Bildwelt einordnen. Vergleichbare Wasserzeichen sind an datierten Druckerzeugnissen des deutschsprachigen Raums für die Jahre 1543, 1544 und 1545 belegt.<sup>87</sup> Ein mit identischen Farben kolorierter Landsknechtsholzschnitt, der eine seitenverkehrte, in der Haltung identische Landsknechtsfigur darstellt, trägt mit feiner Feder in Gold aufgetragen das Verleger/Illuministen-Monogramm „NM“ des Niclas Meldemann und die Datierung „1538“. Wenn man diesen als „Nachbild“ des Flötnerschen Vitus' betrachtet, so ist dieser bereits 1538 oder früher entstanden.<sup>88</sup>

#### Bildnachweis:

Bildarchiv Foto Marburg: *Abb. 4, 7, 14*

Dietrich Erben, Augsburg: *Abb. 6*

Repro nach Faksimile aus Max Geisberg: *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, München 1923 – 1930, Mapped 39, Nr. 822 (XL,9): *Abb. 12, 13*

Repros nach *The Illustrated Bartsch*, hrsg. von Walter L. Strauss, New York 1978ff.:

– Bd. 12, S. 80, Nr. 14: *Abb. 5*

– Bd. 25,1, S. 10, Nr. 2: *Abb. 9*

die *Abb. 1, 2, 3, 8, 10, 11* wurden von der jeweiligen Sammlung zur Verfügung gestellt

<sup>86</sup> Vgl. jüngst Dienst (s. Anm. 8), S. 104 – 106, *Abb. 95.*; sowie Anm. 76 des vorliegenden Beitrags.

<sup>87</sup> Eine Krone mit Doppelbügel, ähnlich Piccard, Kronenwasserzeichen, XI, 13 und 25 (Gerhard Piccard: *Die Kronenwasserzeichen*, Stuttgart 1961 (Findbuch I der Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart), S. 45 und 142 – 143).

<sup>88</sup> Unpubliziert, vgl. das Einzelblatt im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Graphische Sammlung, H 7481, Kapsel 44.



Abb. 1: Peter Flötner: Der Landsknecht Veit Pildhauer, kolorierter Holzschnitt, um 1535/45, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Abb. 2: Veit Pildhauer (Detail aus Abb. 1)

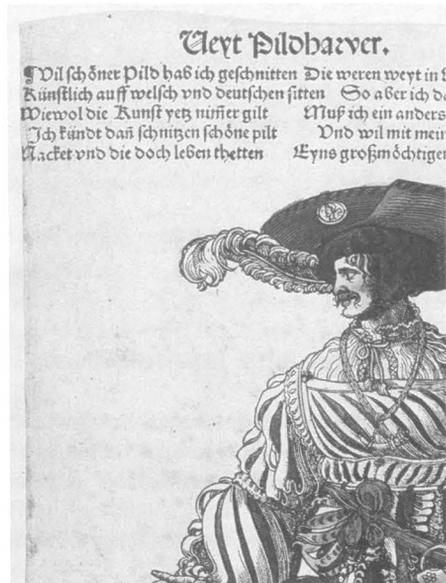




Abb. 3: Niclas Meldemann (Verleger): Der Landsknecht “Pyldschützer”, kolorierter Holzschnitt, wohl um 1540/50, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

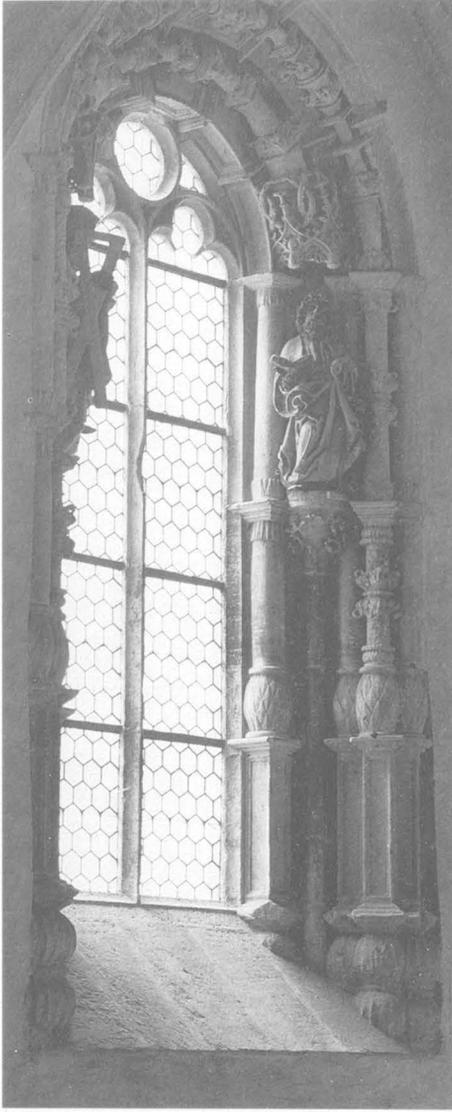


Abb. 4: Fenstergewände im Mortuarium des Regensburger Domkreuzgangs, 1517/18



Abb. 5: Hans Springinklee: Hl. Petrus, Holzschnittillustration aus: Hortulus Animae, Nürnberg/Lyon 1516

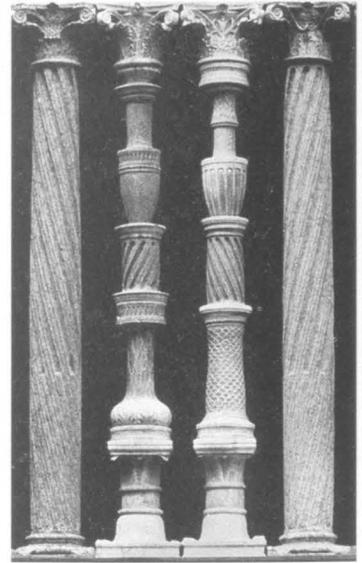


Abb. 6: Detail aus der Fassade der Cappella Colleoni, Bergamo, um 1475



Abb. 7: Tilman Riemenschneider: Der Hofstaat Kaiser Heinrichs II., Detail aus dem Relief der “Feuerprobe der Hl. Kunigunde” des Kaisergrabmals im Bamberger Dom, Kalkstein, ca. 1499 – 1513



Abb. 8: Stefan Godl (Bronzegießer) und Leonhard Magt (Modellschnitzer):  
Nackter Krieger, Bronze, 1525/26, Alte Galerie des Steiermärkischen Landes-  
museums Joanneum, Graz

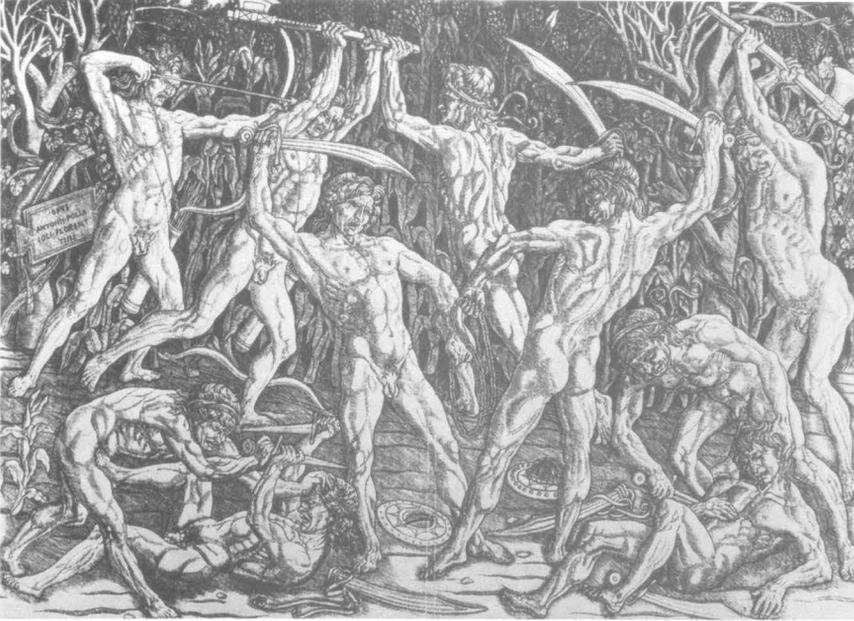


Abb. 9: Antonio Pollajuolo: Kampf der nackten Männer, Kupferstich, um 1470

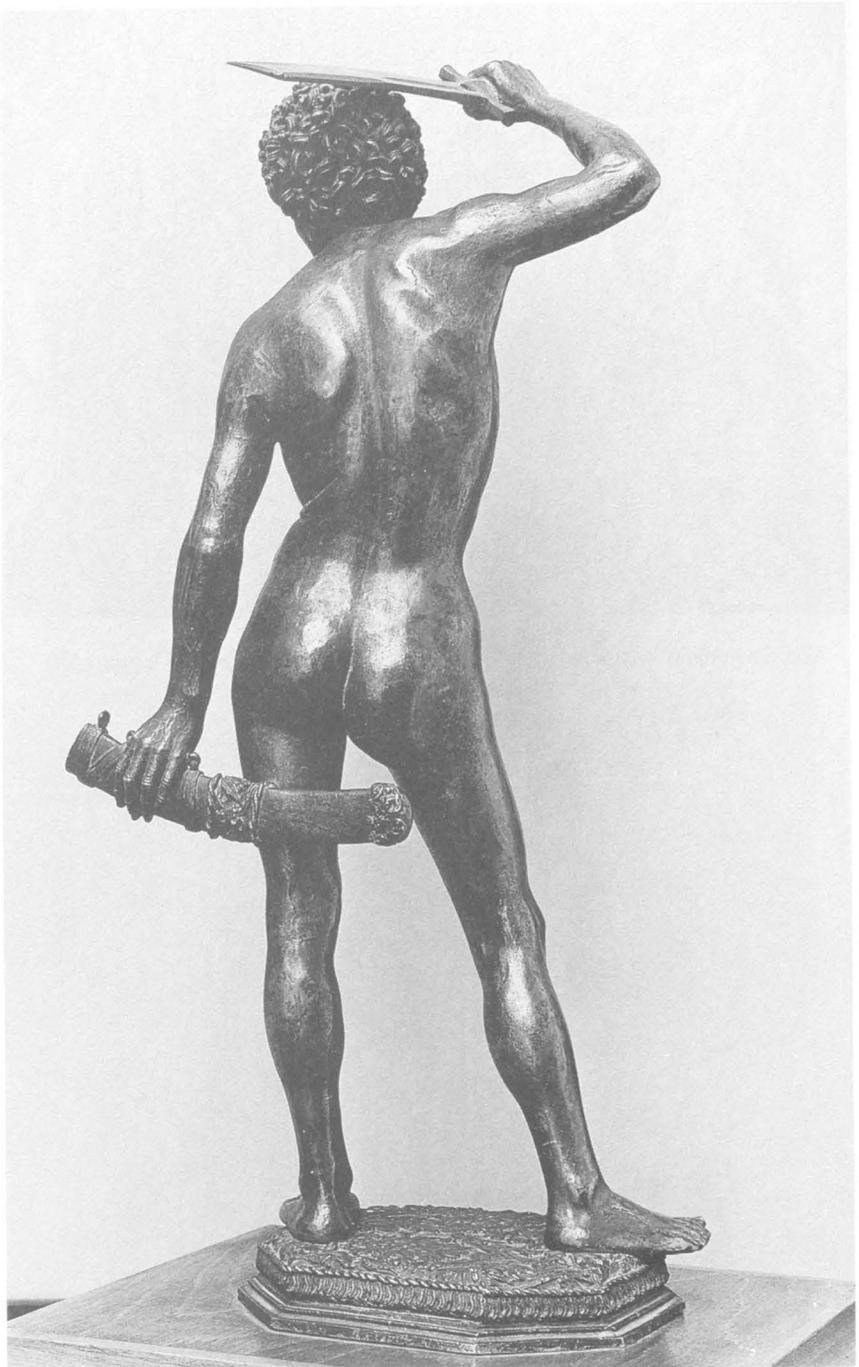
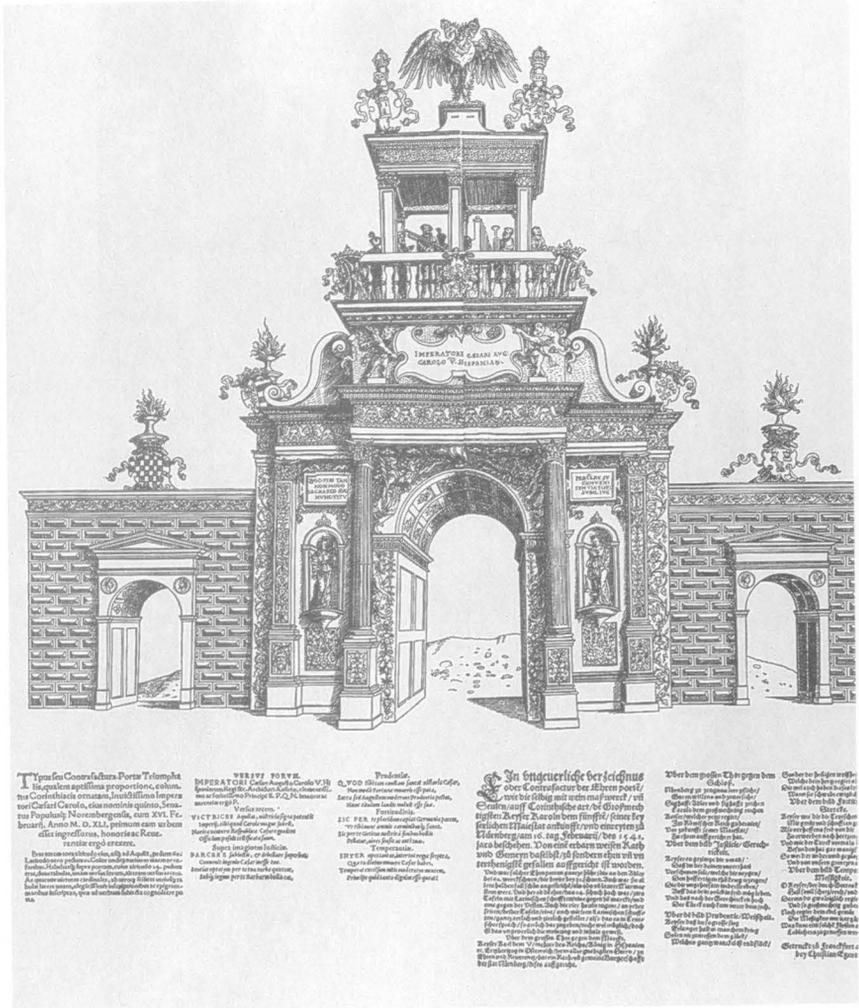


Abb. 10: Rückansicht von Abb. 8



Abb. 11: Albrecht Dürer: Henker (Detail aus dem Holzschnitt “Enthauptung der Hl. Katharina”), um 1496, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



**T**yrannu Costruatur Porta Triumphat  
 Hic quatuor septuaginta propositiones, colunt  
 Carostolice ornatum, insidit illius impere  
 tori Casafat Carolo, eius nominis quinto, Sema-  
 rui Populibz Nurembergensi, cum XVI. Fe-  
 bruarj, Anno M. D. XLII. primam eam urben  
 eliet ingressurus, honoris: Reue-  
 rentie exoptatore.

**W**ERUS FORVE  
 IMPERATORIS CAROLI QUINTI  
 Sicuti in ista porta triumphat  
 carostolice ornatum, insidit illius impere  
 tori Casafat Carolo, eius nominis quinto, Sema-  
 rui Populibz Nurembergensi, cum XVI. Fe-  
 bruarj, Anno M. D. XLII. primam eam urben  
 eliet ingressurus, honoris: Reue-  
 rentie exoptatore.

**Q**UOD dicitur in ista porta triumphat  
 carostolice ornatum, insidit illius impere  
 tori Casafat Carolo, eius nominis quinto, Sema-  
 rui Populibz Nurembergensi, cum XVI. Fe-  
 bruarj, Anno M. D. XLII. primam eam urben  
 eliet ingressurus, honoris: Reue-  
 rentie exoptatore.

**I**n triumphat  
 carostolice ornatum, insidit illius impere  
 tori Casafat Carolo, eius nominis quinto, Sema-  
 rui Populibz Nurembergensi, cum XVI. Fe-  
 bruarj, Anno M. D. XLII. primam eam urben  
 eliet ingressurus, honoris: Reue-  
 rentie exoptatore.

**I**n triumphat  
 carostolice ornatum, insidit illius impere  
 tori Casafat Carolo, eius nominis quinto, Sema-  
 rui Populibz Nurembergensi, cum XVI. Fe-  
 bruarj, Anno M. D. XLII. primam eam urben  
 eliet ingressurus, honoris: Reue-  
 rentie exoptatore.

**I**n triumphat  
 carostolice ornatum, insidit illius impere  
 tori Casafat Carolo, eius nominis quinto, Sema-  
 rui Populibz Nurembergensi, cum XVI. Fe-  
 bruarj, Anno M. D. XLII. primam eam urben  
 eliet ingressurus, honoris: Reue-  
 rentie exoptatore.

**I**n triumphat  
 carostolice ornatum, insidit illius impere  
 tori Casafat Carolo, eius nominis quinto, Sema-  
 rui Populibz Nurembergensi, cum XVI. Fe-  
 bruarj, Anno M. D. XLII. primam eam urben  
 eliet ingressurus, honoris: Reue-  
 rentie exoptatore.

Abb. 12: Peter Flötner (zugeschrieben): Triumphbogen des Nürnberger Festapparates zum Einzug Kaiser Karls V., Holzschnitt, 1541



Abb. 13: Detail aus Abb. 12: linker Bogenteil



Abb. 14: Sebald Beck: Seitenpfeiler des Gitters im Nürnberger Ratssaal, Sandstein, 1540/41 (1945 zerstört)