

THOMAS ESER

# ORIENTIERUNG UND INTERNATIONALISIERUNG BILDWERKE

Sicher ist es nur ein historischer Zufall, aber ein anschaulicher, dass Tilman Riemenschneiders Tod und der Höhepunkt bilderstürmerischen Wütens sich etwa gleichzeitig um 1530 ereignen. Damals sterben mit Hans Brüggemann (nach 1523; KAT. 124), Riemenschneider (1531; KAT. 115), Veit Stoß (1533; KAT. 113, 120) und Hans Leinberger (nach 1530; KAT. 119) die bedeutendsten Vertreter jener Bildhauergeneration, deren Namen synonym für die einzigartige Kunstleistung des monumentalen spätgotischen Schnitzretabels stehen. Altäre solcher Größe, solchen materiellen Aufwandes und von derart künstlerischer Qualität wird es in nach-reformatorischer Zeit nicht mehr geben.

Auf der Suche nach repräsentativer deutscher Plastik der folgenden Jahre stößt man vielmehr auf Kleines, von oft bestechender Qualität, das sich jedoch mit monumentaler hochgotischer Bauplastik oder öffentlich-prächtiger, spätgotischer Altarschnitzkunst nicht mehr vergleichen lässt. Die etwa postkartengroße *Kleopatra* (ABB. 1) des bislang nicht identifizierten Monogrammistens P. E. entstand exakt zwischen den Todesjahren Riemenschneiders und Stoß', im Jahr 1532. Sie vereint zahlreiche Kennzeichen jener neuen plastischen Dimension: ein handliches, transportables Bildformat; den antikisch-edlen Werkstoff Marmor, genauer sein Surrogat Alabaster; die gelehrte Thematik des tugendhaften Freitods einer antiken Königin; deren Darstellung als erotischer, freizügiger Akt; und in der Ornamentik die moderne, italienisch anmutende, gleichwohl eine deutsche druckgraphische Vorlage kopierende Kandelaberfüllung des Podestes samt Inschrift in Antiqua-Lettern.<sup>1</sup>

Ebenso kennzeichnend – und für Entsprechendes fortan ein kunsthistorisches Problem – ist die Anonymität ihres Autors. Wie so oft bei solcher Kunstammerplastik gelang es bislang nicht, den Monogrammistens P. E. zu identifizieren. Meist sind die Kleinplastiker weder durch Auftragsdokumente noch öffentliche Wahrnehmbarkeit ihrer Werke belegt. Nicht einmal eine Entstehung im außerdeutschen Raum ist gänzlich auszuschließen.

Die kunsthistorische Literatur hat den Paradigmenwechsel in der Plastik jener Jahre lange kritisch, oft abfällig, ja vernichtend bewertet: Laut Wilhelm Bode war die Hoch- und Spätrenaissance »in Deutschland für die Plastik, um es kurz zu sagen, die Zeit tiefsten Verfalls«. In leerer, oberflächlicher »Formenschönheit« klinge die bildnerische Tätigkeit aus und sterbe schließlich völlig ab.<sup>2</sup> In seiner *Deutschen Barockplastik* schildert Wilhelm Pinder das »Artistische«, das um 1530 die Plastik wie eine Krankheit befallen habe, worauf sie mit katastrophaler Geschwindigkeit »eingedorrt« sei. Den Barock lässt Pinder dann bereits um 1580 mit Carlos di Cesare del Palagios und / oder Hubert Gerhards Terrakotta-Apostelfolge (KAT. 228) anheben.<sup>3</sup> Eine deutsche Renaissanceplastik gibt es für ihn nicht. Und noch die beiden renommierten Plastik-Kenner Adolf Feulner und Theodor Müller verneinen auf der Suche nach dem typischen, »Nationalen« in den Bildwerken nach 1530, eine »Verringerung der gestaltenden Kraft« und den Mangel an »Belegungen« diagnostizieren zu dürfen.<sup>4</sup> Erst in jüngster Zeit sind medialer Reiz und methodologische Herausforderung der Interpretation dieser Plastik aus »einem Zeitalter der Unsicherheit« konstruktiver beschrieben worden – bezeichnenderweise im forschenden Blick von außen.<sup>5</sup>

In der Tat waren die Arbeitsumstände für einen Bildhauer um 1530 kritisch. Eine ganze Weile lang herrschte eine grundsätzliche Bilderskepsis. Zudem waren ungewohnte künstlerische Paradigmen wie das Vorbild der Antike und Italianität im traditionellen handwerklichen Lehrbetrieb bisher nie zur Vermittlung vorgesehen gewesen. Ebenso hatte sich die jüngere Generation von Bildhauern kaum bekannten Werkstoffen und völlig neuen Bildfunktionen zu stellen. Vor allem aber war es die ästhetisch bald alles dominierende Bildaufgabe nackter, allansichtiger menschlicher Körperdarstellung, von der selbst die Auftraggeber-Eliten um 1530 kaum ahnen konnten, dass sich der entkleidete männliche und weibliche Körper eine Generation später von der Bauplastik bis zum Elfenbeinrelief zur Kernaufgabe bildnerischen Schaffens entwickelt haben würde.

1 Meister P.E., Kleopatra, 1532, gefleckter Alabaster auf Schiefer, H. 22,4 cm, B. 15,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Inv.Nr. 806



Noch bis in die frühen 1520er Jahre hatte eine einträgliche Auftragslage für Sakralplastik aus Holz oder Stein bestanden. Von der *Abtuhung der Bylder* handelte dann 1522 der Titel einer unscheinbaren Flugschrift des Reformators Karlstadt (um 1482–1541), worin er zu Entfernung und zukünftigem Verzicht auf sakrale Bildwerke aufforderte. Kein künstlerisches Handwerk war von der folgenden gewalttätigen »Abtuhung« (ABB. 2)<sup>6</sup> stärker betroffen als die Bildhauerei. Binnen kurzem brach vielerorts der Markt zusammen. Holzkruzifixe wurden öffentlich verbrannt, in Basel 1529 unter dem spottenden Begleitgesang »Bistu got, so wer dich, bistu aber mensch, so blut.« Die Machtlosigkeit der vormals wirkmächtigen Heiligenbilder trat offen zutage.

Noch 1529 hatte der Augsburger Rat das »Uneeren, Maculieren, Abdilgen, Bescheissen, Zerstoßen, Zerprechen« jed-

weder »Pild« unter schwere Strafe gestellt. Ohne Erfolg: 1533 warf man den Himmelfahrtschristus der Moritzkirche samt Engeln vom Chorgewölbe herab: »Seien alle zerfallen«, stellt ein Chronist lapidar fest. Andernorts ging es gemäßigt zu. In Ulm wurde reprivatisiert: 1531 sollten die Besitzer von Altären die Bildwerke ihrer Familienstiftungen aus den Kirchen abholen. Doch selbst dort, wo unmittelbare Gewalt gegen das Bild ausblieb und kein explizites Bildverbot herrschte, verschlechterte sich die Auftragslage in den reformierten Reichsstädten dramatisch. In Nördlingen bat 1525 der Bildhauer Jörg Lemberger, zukünftig als Zimmermann tätig sein zu dürfen. Der dortige Bildschnitzer Hans Fuchs wollte Schreiner werden, und der Bildhauer Paul Ypser hatte sich auf das Spielzeugschnitzen verlegt.<sup>7</sup>

Wie recht der so die Altar verschlechte/ auch ander  
 anweiset/ all Eyden stierd ab zu thun.



2 Anonymer Entwerfer und  
 Formschneider, »Bilderstürmer«  
 zerstören die Sakralbildaus-  
 stattung einer Kirche (aus: »Eyn  
 warhafftig erschrocklich Histori  
 von der bewrischen Vfffrur«, o. O.,  
 o. J. [um 1525]), 1525 oder wenig  
 später, Holzschnitt (Buchillustra-  
 tion), London, British Library,  
 Sign. 11515, bb 6

## WELSCHER DRUCKER, FLORIS-STIL UND IMPORTIERTES – STUCK UND TERRAKOTTA ALS NEUE MATERIALIEN

Folgerichtig verschiebt sich die Örtlichkeit innovativer Bild-  
 nerei von den vormals handwerklich blühenden, autonomen  
 Städten zu den Residenzen. Seit etwa 1550 sind es Mün-  
 chen und Dresden, Stuttgart, Kassel oder Heidelberg, spä-  
 ter auch die kleineren Weserrenaissance-Residenzen und  
 die nordöstlicheren Residenzstädte Güstrow oder Schwerin,  
 wo Schlossfassaden, Grabmäler und Brunnen großplasti-  
 sche Elemente bedürfen. Die führenden Bildhauer stam-  
 men nun weit seltener aus ortsansässigen Handwerkerfa-  
 milien, sondern sind international erfahrene, zunftbefreite,  
 mobile Einzelunternehmer, deren Tätigkeitsort je nach Auf-  
 trag und Herrschaftssitz wechselt.

Vieles an Plastik wird importiert. Vor allem den mittel-  
 und norddeutschen Markt für qualitativvolle plastische Bild-  
 werke dominieren seit der Jahrhundertmitte Niederländer  
 oder aus den Niederlanden Erworbenes: Cornelis Floris aus  
 Antwerpen (Schleswig, Königsberg; KAT. 219), Alexander  
 Colin aus Mecheln (Heidelberg, Innsbruck, Prag; KAT. 221),  
 Adam Liquier aus Beaumont (Wolfenbüttel, Kassel), Elias  
 Godefroy Dupré, wohl aus Cambrai (Kassel), Wilhelm van  
 den Broecke, gen. »Paludanus«, aus Mecheln (Schwerin,  
 Augsburg), Philipp Brandin aus Utrecht (Güstrow; KAT. 226),  
 Robert Coppens aus Mecheln (Lübeck, Danzig), Willem van  
 Tetrode aus Delft (Köln, Arnberg), Arend Robyn, vielleicht  
 aus Ypern (Stadthagen), Adriaen de Vries aus Den Haag  
 (Augsburg, Prag, Stadthagen; KAT. 233, 239), Hubert Gerhard  
 aus 's-Hertogenbosch (Augsburg, München; KAT. 230, 232).<sup>8</sup>

Für die Plastik am Münchner Hof Herzog Wilhelms V.  
 (reg. 1579–1597) war seit 1573 ein italianisierter Niederländer  
 konzipierend verantwortlich: der Münchner Kunstintendant  
 Friedrich Sustrius (KAT. 38, 184, 232, 260, 308), der die  
 plastischen Fassaden- und Innenraumdekorationen von  
 Residenz und Michaelskirche mit entwarf. Sustrius' Werde-

gang sollte exemplarisch werden. Auffallend ähnliche Bio-  
 graphien mit ursprünglich niederländischer Herkunft, an-  
 schließender italienischer Ausbildung und schließlich deut-  
 scher Karriere als Hofbildhauer haben Johann Gregor van  
 der Schardt (KAT. 225), der bereits erwähnte Hubert Gerhard  
 (KAT. 228, 230) und Adriaen de Vries. Zusammen mit dem  
 Schongauer Hans Reichle (KAT. 237), als »Giovanni Tedesco«  
 1591/1593 in Giambolognas Florentiner Werkstatt dokumen-  
 tiert, sind sie die unumstrittenen Stars jener Generation  
 der Giambolognisten, deren unübertroffene Fähigkeiten im  
 Entwurf allansichtiger Bronzefiguren sie im letzten Jahr-  
 hundertdrittel von der biederen Steinmetz-Bildhauerei  
 lokaler Handwerker abheben und für die Ansprüche in-  
 ternationaler Hofkunst in Wien, Prag und München un-  
 entbehrlich machen.

Seit dem Bildersturm war die neue Plastik von einer Fol-  
 ge an- und abschwellender Materialmoden geprägt, deren  
 prägnanteste zugleich die am wenigsten sichtbare ist: Holz  
 verlor als Werkstoff für Jahrzehnte an Bedeutung. Von klein-  
 plastischen Kunstkammerstücken aus Obst- oder Buchs-  
 baumholz abgesehen, lag die Altarschnitzkunst bis etwa  
 1580 ziemlich brach. Anschließend förderte der gegenre-  
 formatorene Historismus zügig neue, bald auch monu-  
 mentale hölzerne Altartafeln (Michaelskirche in München,  
 1587/1597; St. Ulrich und Afra, Augsburg, geweiht 1607;  
 Marienkirche, Wolfenbüttel, um 1620), die sich an den spät-  
 gotischen Retabeln orientieren.

Während Größe, Ensemblecharakter und architektoni-  
 scher Aufbau dieser Spätrenaissancealtäre einen erhebli-  
 chen Beitrag zur Vereinheitlichung des frühneuzeitlichen  
 Kirchenraumes leisteten, waren ihre geschnitzten Bild-  
 werke von zunächst eher mäßiger Qualität und standen bis  
 weit in das 17. Jh. hinein im Schatten der zeitgleichen  
 Stein- und Bronzeplastik. Eher sind es möbelartige, mit Figu-  
 ren besetzte Ausstattungsstücke wie Kanzeln (Ratzebur-  
 ger Dom, um 1575), die mit ansehnlicher Holzskulptur be-

stückt werden. Gelegentlich finden sich um 1600 auch stimmige Holz-Stein-Kombinationen (Grabdenkmal des Ludolf X. von Alvensleben (gest. 1596), Hundisburg bei Magdeburg).

Im profanen Bereich sind es die aufwendig gefelderten, ornamental aufgewerteten, oft intarsierten, im besten Fall reich mit Plastischem durchsetzten Wandvertäfelungen großbürgerlicher Stuben bis hin zu fürstlichen Festsälen (KAT. 236), wo sich für neue Holzskulptur ein Forum bietet. Vor allem die Repräsentationsräume norddeutscher Rathäuser erhielten seit etwa 1570 solche neuen, mit plastischen Elementen versetzten Innenausstattungen. Hier äußert sich die traditionelle Potenz lokaler Bildnerie. Mit der opulenten plastischen Ausstattung wurde meist die jeweils führende lokale Bildhauerwerkstätte beauftragt, wie etwa 1594 der »Schniddeker«, also Kunsttischler, Antonius gen. Tönnies Evers d.J. für die Kriegsstube des Lübecker Rathauses und deren *Portalwächter* (ABB. 3).<sup>9</sup>

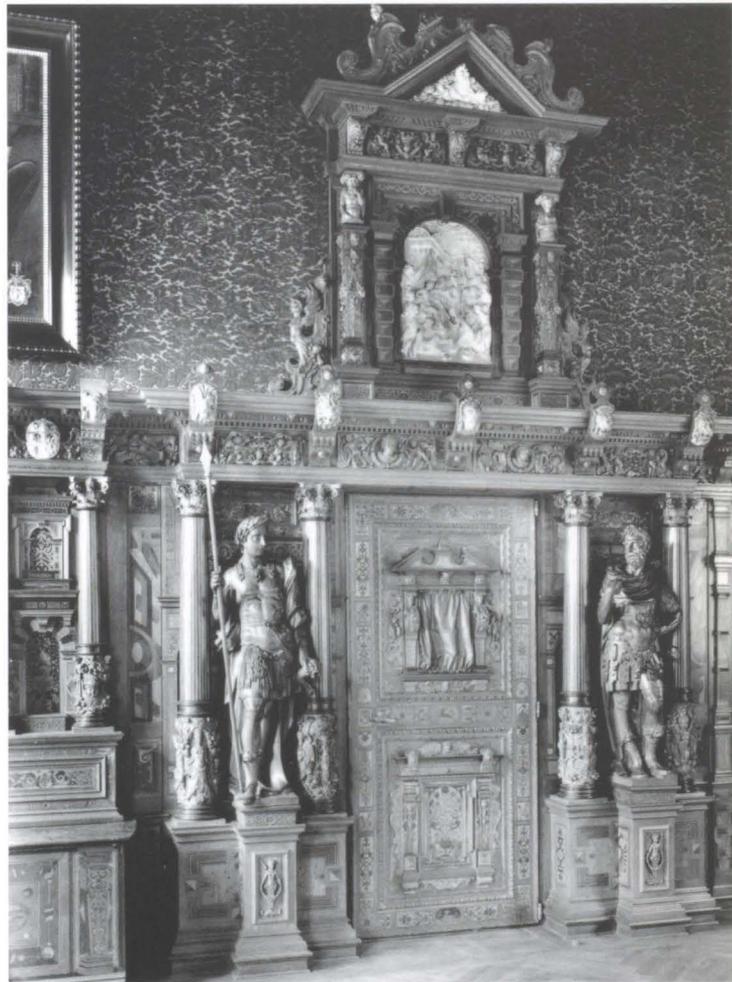
Als neue – genauer: neu entdeckte – plastische Werkstoffe erfreuten sich Terrakotta und Stuck zwischen 1540 und 1580 eines schnellen Aufschwungs. Anscheinend besaß solche Gips- und Tonplastik schon ihrer schieren Neuartigkeit wegen einen beträchtlichen Repräsentationswert. Noch vor dem Eintreffen der Giambolognisten wurden für sie spezielle italienische Bildhauer projektbezogen in den Norden geholt – am frühesten fassbar in der Stuckplastik, und dort gleich mehrfach als Prozess fürstlicher transalpiner Künstlervermittlung vonstatten gehend. Sicher auf Vermittlung Federico II. Gonzagas (1519–1540) in Mantua war seit September 1539 der »welsche Drucker [...] Benedetto«, ein Stuckateur also, mit der Stuckierung der Landshuter Stadtresidenz betraut. Im April 1550 vermittelte vermutlich der Fürstbischof von Trient, Christoph Madruzzo (gest. 1567), dem Dresdner Kurfürsten Moritz von Sachsen mehrere oberitalienische Baumeister, Bauleute und Stuckateure für den Neubau seines Dresdner Stadtschlusses (KAT. 217, 220).<sup>10</sup>

Die deutschen Anfänge des Florentiner Stuckateurs, Terrakotta- und Bronzeplastikers Carlo di Cesare del Palagio (KAT. 228, 231, 232) sind im Umkreis des schillernden Kurienkardinals Otto Truchsess von Waldburg (reg. 1543–1573) in Dillingen zu suchen (vgl. KAT. 223).<sup>11</sup> In Carlos Schlepptau entfaltete sich dann der etwas jüngere Hubert Gerhard, zunächst wohl auch als Tonplastiker. Auf letztere Objekte geradezu spezialisiert hatten sich Statius von Düren und seine Werkstatt, die im Holsteinischen und Mecklenburgischen zahlreiche Fassaden mit dekorativen Terrakotten versehen haben (KAT. 276).

Stuck machte von nun an die großflächige plastische Ornamentalisierung repräsentativer Innenräume möglich. Zwar besaß eine *nur* stuckierte Wandschale eher geringen materiellen Wert, gewann allerdings durch die Darstellbarkeit neuester ornamentaler Moden enorm an Aktualität. Nicht zufällig traten Stuck und Ornamentik ihren Siegeszug etwa gleichzeitig in der ersten Hälfte des 16. Jhs. an. Exemplarisch lässt sich an italienischem Aufkommen und

nordalpin-deutscher Rezeption von Stuckplastik die Verbreitung der »welschen Manier« verfolgen. Die Initiative war antiquarisch-archäologischen Aktivitäten südlich der Alpen zu verdanken: Seit etwa 1490 hatten die stuckierten antiken Grottesken das Interesse der römischen Gelehrtenwelt gefunden.

Um 1518 veranlasste Raffael die Stuckierung der Loggien des Vatikan. Bald folgten weitere italienische Paläste und Villen, unter denen der Mantuaner Palazzo del Tè (um 1525/1535) vorbildhaft für die Verbreitung der Stuckdekoration nördlich der Alpen wurde: zunächst als unmittelbares Vorbild für die Stuckdekore im französischen Königsschloss Fontainebleau (seit etwa 1535), dann seit 1539 schon für das erwähnte herzogliche Landshuter Residenzschloss, wo die »welschen Drucker« wirkten. Im deutschsprachigen Raum folgten 1545 der Stuck des Schlosses Neuburg an der Donau, 1550/1553 der des Dresdner Schlosses (KAT. 217), 1556–1558 derjenige von Schloss Stern bei Prag und um 1558–1560 im Rittersaal des böhmischen Schlosses Nelahozeves. Um 1568–1570 wurde das Fuggersche *Studio* der Badstuben in Augsburg stuckiert. Ihren nicht nur



3 Antonius, gen. Tönnies Evers d.J. (um 1550/1552–1613), Zwei römische Krieger als Portalwächter der Lübecker Kriegsstube, 1595/1608, heute Lübeck, St.-Annen-Museum (historische Aufnahme des Vorkriegszustandes)

quantitativen ersten Höhepunkt erreichte die Stuck- und Tonplastik der deutschen Renaissance mit der großflächig-aufwendigen Stuckierung und den über fünfzig überlebensgroßen, zwischen 1585 und 1595 modellierten Terrakottafiguren von Engeln und Heiligen in der Münchner Michaelskirche.

## ÖFFENTLICHE BILDWERKE: GRABMAL UND SKULPTUR AM BAU

Grabdenkmäler sind grundsätzlich nur schwer transportierbar, werden deswegen meist von ortsansässigen Bildhauerwerkstätten ausgeführt und verbleiben auch vor Ort. Im Gegensatz zu Altären oder zur Bauplastik fallen sie selten Modernisierungen zum Opfer. Sie sind deswegen die wertvollsten Zeugnisse bildhauerischen Regional- und Zeitstils, dokumentieren regionale Spezifika, Qualitäten und Entwicklungen plastisch-bildnerischen Vermögens. Keine andere bildplastische Gattung des 16. Jhs. hat sich in derart großer Zahl erhalten. Bis heute bewahren die Sakralräume des deutschen Sprachraums unzählige Grabdenkmäler diverser Form und Dimension.

Mit Fortschreiten des Jahrhunderts beginnen sich Fassaden, Innenwände, Kreuzgänge und Mortuarien deutscher Dom-, Stifts- und Pfarrkirchen mit Monumenten für Domherren, Gelehrte und Patrizier zu füllen, denn öffentlich-bildliche Memoriapflege wird nun auch bürgerlichen Schichten möglich. Betriebener Aufwand, repräsentativer Anspruch sowie Bildgehalt variieren zwischen Hamburg und Augsburg allerdings beträchtlich<sup>12</sup>, auch wenn wandeingelassene Epitaphien vorherrschend sind. Viele Bildhauerwerkstätten entwickelten sich zu regelrechten Grabmalfabriken, so etwa um 1520–1550 die Familie Hering in Eichstätt, die Werkstatt des Hans Schenck um 1530–1560 in Berlin und Brandenburg oder die beiden konkurrierenden Trierer Meister Hans Bildhauer (tätig 1556–1579) und Hans Ruprecht Hoffmann (tätig 1568–1616), die damals das gesamte Erzbistum mit Grabdenkmälern versorgten. Noch bis etwa 1550 wurden die Bronzereliefs der Nürnberger Vischer-Hütte als teure Spezialität geschätzt, wengleich deren Produktivität seit etwa 1530 nachließ.

Vereinfacht lassen sich vier Grabmalstypen unterscheiden: das traditionelle Hoch- oder Tumbengrab; als dessen Weiterentwicklung der freistehende, monumentale Grabmalskomplex individueller Typik; sodann die monumentale Grabmalfassade; schließlich das konventionelle, wandgebundene Renaissance-Epitaph schlichterer Prägung. Das altherwürdige Hochgrab war bereits im 11. Jh. aufgenommen. Bald versehen mit der Liegefigur des Verstorbenen auf einer Grabplatte, die wiederum auf der Tumba als eigentlichem Sarkophag ruht, wurde es zum geläufigen öffentlichen Medium adeligen Totengedenkens nördlich der Alpen.<sup>13</sup> Unbeeindruckt vom sonstigen Stilwandel, greift das 16. Jh. diesen traditionellen Typus bei der Neuerstel-



4 Cornelis Floris (1514–1575), »Invention« eines antikeschen Grabmals (Vorlagengrafik); aus: »Ontwerpen voor grafmonumenten etc.« 1557, Inschrift: »STATUTUM EST HOMINIBUS SEMEL MORI ...«, 1557, Kupferstich und Radierung, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, Inv. Nr. S1 23283–23290

lung fürstlicher Grabmonumente auf (KAT. 219), betont mittels moderner Ornamentik und Architektur jedoch das eigene Gegenwartsbewusstsein. Aus dem 16. und frühen 17. Jh. haben sich entsprechende nachmittelalterliche Hochgräber etwa in Eisleben (Mansfeld-Gräber), Heilsbrunn (Haus Hohenzollern), Stuttgart und Tübingen (Haus Württemberg u. a.) erhalten.

Für frei stehende, originellere Grabmalsanlagen hochfürstlich-monumentalen Anspruchs gab es seit Beginn des Jahrhunderts je ein päpstliches und ein kaiserliches Vorbild: die beiden gewaltigen, entsprechend gescheiterten Projekte von Michelangelo's Juliusgrabmal in Rom (begonnen 1505) und des Bronzegrabmals Kaiser Maximilians I. (konzipiert seit 1502). Beide Projekte wurden zumindest in gewissen Elementen bei den Grabanlagen des Hauses Sachsen in Freiberg (KAT. 231) und der Wittelsbacher in München (KAT. 232) rezipiert. Die 1530er Jahre brachten einige besonders originelle, typologisch extravagante Grabanlagen hervor, so etwa den *Grabaltar* (1530–1532) des Trierer Domdekans Christoph von Rheineck mit figurenreichen Heilig-Grab-Szenarien in einer Triumphbogenarchitektur oder die zwischen 1525 und ca. 1540 mehrfach modifizierte, schließlich in einem Baldachingrab kulminierenden Grabmalskonzepte des Kardinals Albrecht von Brandenburg.<sup>14</sup>

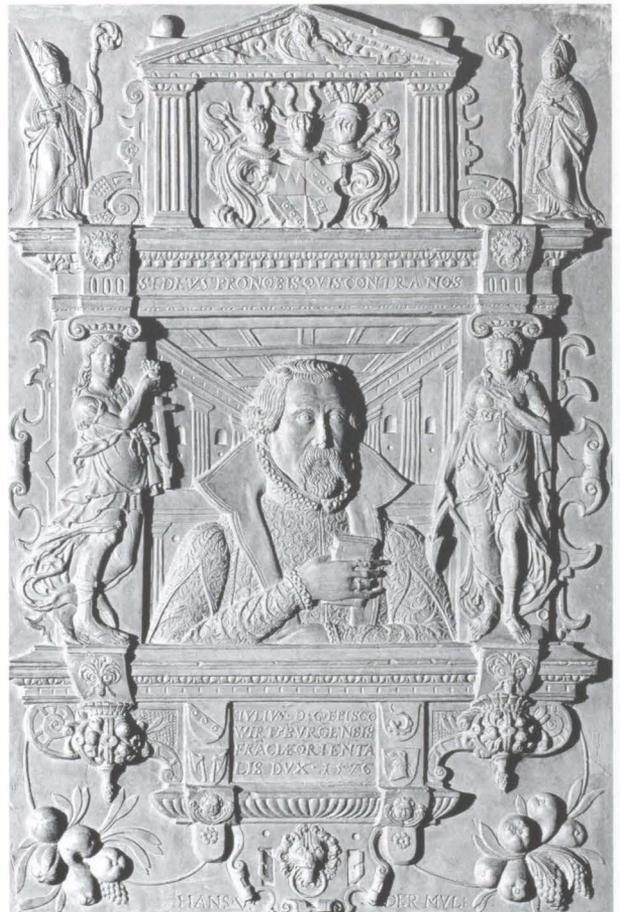
Die beiden anderen Grabmalstypen sind wandgebunden: das fürstliche Wandgrab, oft im Typus experimentierend und von kolossalem Zuschnitt (KAT. 226), sodann das weit verbreitete Renaissance-Epitaph für Bürgertum, niedrigen Adel und Klerus. Besonders spektakuläre Wandgrabanlagen entstanden um 1570 für den ersten Herzog von Preußen, Albrecht von Brandenburg, im Königsberger Dom und für Landgraf Philipp von Hessen in der Kasseler Martinskirche. Beide wurden ursprünglich im Chorhaupt der Hauptkirche der jeweiligen Residenzstadt aufgestellt, in beiden Fällen nahm das Wandgrab des verstorbenen Landesfürsten die Position des vorreformatorischen Altarretabels ein. Fürstenmonument und Fürstengedenken traten an die Stelle des vorreformatorischen Sakralbildes und dessen Verehrung.

Der weitaus gängigste, als Renaissance-Epitaph bezeichnete Grabmalstyp ist bildartig und wandgebunden. Er besteht aus einem Sockel, dort meist mit Inschrift versehen, darüber einem säulengerahmten Bildfeld, gefolgt von einem Gebälk und oft wappengeschmücktem Giebfeld. Seiner in der Frühform streng architektonischen, Titelbordüren des frühen Buchdrucks ähnlichen Rahmung folgen seit der Jahrhundertmitte besonders nördlich der Mainlinie Formen des sog. Floris-Stils (ABB. 4)<sup>15</sup>, der sich in tafelbildartigen Wand-Epitaphien mit freier konturiertem, lebhaftem Umriss äußert. Neben figürlichen Trägerfiguren und Putten bestimmen dort Roll- und Beschlagwerkgrotesken die Erscheinung (ABB. 5).<sup>16</sup> Seinen Namen erhielt der »Floris-Stil« (vgl. auch KAT. 219) nach den Vorlagenbüchern des Cornelis Floris, die dieser Antwerpener Bildhauer seit 1557 mit großem Erfolg veröffentlichte.<sup>17</sup> Das Bildfeld dieser Renaissance-Epitaphien kann neben szenischen Darstellungen aus der christlichen Heilsgeschichte als sog. Bildnisepitaph auch den knienden oder betenden Verstorbenen zeigen. Besonders stattlich fielen solche vom Floris-Stil geprägten Wandepitaphien bei Grabmälern von Domherren aus. Markante Beispiele entstanden etwa für die Dome von Halberstadt, Bremen und Münster.

Zum plastischen Standard, von der Grabmalplastik bis zum Fassaden- und Portalschmuck, werden seit der Jahrhundertmitte figürliche Architekturelemente in Form anthropomorpher Träger- und Stützfiguren ausgebildet – männliche Hermen und Atlanten oder weibliche Termen, Karyatiden und Kanephoren (z. B. KAT. 219). Auch für sie war die illustrierte Kunstliteratur musterhaft, von der ersten deutschen Vitruv-Ausgabe (*Vitruvius Teutsch*, 1548; KAT. 24) über die figürliche Ornamentik der Kunstbücher des Hans Vredeman de Vries (*Caryatidum*, 1565; vgl. KAT. 37) bis zu den zahlreichen um 1600 erschienenen Säulenbüchern (vgl. KAT. 25). Solche figürlich-plastischen Stützfiguren entwickelten sich schnell zum zentralen wertsteigernden Element vielfältiger architektonisch konzipierter, dreidimensional-kunsthandwerklicher Luxusgegenstände, von Spiegelrahmen und Kunstschränkmöbeln bis zur Goldschmiedekunst. Die »angewandte Plastik« von Trägerfigu-

ren ist ein bisher wenig untersuchtes Leitmotiv, ein überaus charakteristisches Stilphänomen des Wechselspiels zwischen Kunsthandwerk, Architektur und Plastik insbesondere der zweiten Jahrhunderthälfte.

Als sich gegen Ende des Jahrhunderts mit der Westseite der Münchner Michaelskirche (KAT. 38) die figurendominierte Schauffassade voll entwickelt zeigt (Tafel S. 68), hatte die Begeisterung für nischengebundene Fassadenplastik bereits vielfältige künstlerische Umsetzung erfahren. Am Heidelberger Schloss findet sie sich um 1558 erstmals konsequent zur Schau gestellt (KAT. 221). Vor allem bedurften neu errichtete repräsentative Bauteile an öffentlichen Bauten und Residenzarchitektur adäquaten plastischen Schmuckes. Nur dieser konnte, da figürlich und wetterfest, ein politisches Programm dauerhaft zur Darstellung bringen. Die thematische Bandbreite reicht von genealogischen Zyklen (KAT. 222) über bewährte Verweise auf das »Gute Regiment« wie bei der Justitia-Säule am Görlitzer Rathaus (1591) bis zu Lüder von Bentheims opulentem Fassadendekor des Bremer Rathauses (1595–1616), mit antiken Göttern und Tugendpersonifikationen zwischen zahllosen Maskarons, Konsolbüsten und Beschlagwerkornamenten.



5 Hans von der Mul, Porträtelief Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn (Grabmalsentwurf), 1576, Kalkstein, 23,5 × 17 cm, Würzburg. Martin von Wagner-Museum der Universität

Unter solchen figural geschmückten Rathausbauten besonders bemerkenswert war der Skulpturenschmuck an der heute stark veränderten Kölner Rathauslaube (KAT. 34), wo szenisch und inschriftlich auf die glorreiche Stadtgeschichte und antike Gründung Kölns verwiesen wurde. Bei Residenzen sind es bevorzugt die Torbauten, die aufwendigen heraldisch-figürlichen Dekor erhalten (Unteres Schlosstor Hohen-tübingen und Schlosstor in Bückeburg, beide um 1605).

## BRUNNEN ALS DENKMÄLER UND STATUSOBJEKTE

Der figurengeschmückte Brunnen entwickelt sich im 16. Jh. zum gängigsten städtischen Denkmal wie zum höfischen und bürgerlich-privaten Statusobjekt. Voraussetzung für jede Zierbrunnenanlage mit »Spritzwasserle«, wie der schwäbische Architekt Heinrich Schickhardt 1599 solche Fontänenanlagen bezeichnete, war eine gut funktionierende Druckwasserversorgung. Wohlhabende Kommunen hatten sich seit dem späten Mittelalter damit ausgestattet (Lübeck ab 1302, Ulm 1340, Augsburg 1416). Zierbrunnen mit derart druckwassergespeisten Wasserspielen demonstrieren jedem Stadtbesucher den Infrastrukturvorteil guter Wasserversorgung. Schöne Brunnen belegen somit weit über ihren plastischen Schmuck hinaus Prosperität und Wohlstand einer Stadt. Ein ikonographisch besonders origineller, besonders teuer – etwa bronzengefertigter – oder auch stilistisch moderner Figurenschmuck wirkt zusätzlich statussteigernd. Ältere Figurenbrunnen mit Kasten und Stock, wie sie etwa die Anlagen in Ulm, Bern und Basel seit dem 15. Jh. mit oft hölzernen Heiligenfiguren, Wappenträgern oder heraldischen Motiven darstellten, mussten entsprechend durch steinerne, seit etwa 1600 oft bronzene Anlagen ersetzt werden.

Die Bandbreite der Motivik solcher Renaissancebrunnen hält sich in Grenzen. Dem Wasserthema besonders angemessen ist eine Bekrönung des Brunnenstockes mit dem Meergott Neptun (*Neptunbrunnen* in Augsburg, um 1536/37, vgl. KAT. 213; in Danzig, um 1612/1615, oder in Tübingen, 1617). Auch Meerweibchen (Bietigheim, 1548) schmücken entsprechende Anlagen. Andere heidnische Gottheiten stehen auf den öffentlichen Brunnen in Altdorf (*Minervabrunnen*, 1575) oder Frankfurt/M. (*Justitiabrunnen*, 1611). Als Appell an die Reichstreue der Stadt oder ihre allgemeine Tugendhaftigkeit wollen *Kurfürsten-* (Regensburg, 1578), *Tugend-* (Nürnberg, 1589) oder *Fortunabrunnen* (Heilbronn, vor 1601) interpretiert werden. Moralisierendes Genre vertritt der *Narrenbrunnen* in Ettlingen (1549), ebenfalls genrehaft mit Bezug zum Marktstandort ist der *Gänsemännchenbrunnen* auf dem Nürnberger Gänsemarkt (um 1550) konzipiert. Im kleinstädtischen Umfeld gibt es Anlagen mit schlichtem, lediglich heraldisch-ornamentalem Skulpturendekor (Miltenerberger Marktbrunnen von 1583), wobei eine eingehende Analyse der Brunnenikonographie im deutschsprachigen Raum ab 1500 noch aussteht.

Den Höhepunkt an materiellem Aufwand, künstlerischer Qualität und ikonographischem Gehalt städtischer Brunnenkultur markierten um 1590/1605 die Augsburger Bronzebrunnenanlagen (KAT. 230, 233), denen im Höfischen der bronzene *Fuggerbrunnen* im schwäbischen Kirchheim (1584, Bayerisches Nationalmuseum, München) vorausging und denen entsprechend monumentale Anlagen der Wittelsbacher in München (*Wittelsbacher-Brunnen* im Brunnenhof der Residenz, 1613) und ein nicht zur Ausführung gelangtes Bronzebrunnenprojekt des Grafen Ernst von Holstein-Schaumburg für die Bückeburger Residenz folgten. Auch in den Gärten der neu entstehenden Residenzanlagen setzten Brunnen plastische Akzente. Die dort beliebten Schalenbrunnen (*Singender Brunnen* in Prag, 1560er Jahre) oder wandintegrierten Grottenanlagen (*Merkurbrunnen*, Grottenhof der Münchner Residenz, um 1580; *Aktäonbrunnen*, Baden-Baden, Neues Schloss, um 1590) orientieren sich deutlich an italienischen, v. a. florentinischen Vorbildern der Jahrhundertmitte.

In Innenräumen waren Zimmer- oder Tischbrunnen sehr beliebt (ABB. 6)<sup>18</sup>, sei es als Goldschmiede- oder Bronze-gusswerk, oftmals sehr reich mit Figuren besetzt und von prominenten Entwerfern konzipiert. Viele der heute lediglich museal erhaltenen Kleinbronzen – oft Tierfiguren – gelten als Fragmente solcher Tischbrunnen. Nürnberger exportierten entsprechende kleine wie große Anlagen bis ins dänische Kronborg, für dessen Schlosshof der dänische König Friedrich II. 1576–1582 einen vielfigurigen Bronzebrunnen bei Georg Labenwolf fertigen ließ, oder nach Wien, wohin Kaiser Maximilian II. 1571–1576 einen Bronze-Silberbrunnen bei Johann Gregor van der Schardt (um 1530–1581) und Wenzel Jamnitzer (vgl. KAT. 243, 245) bestellte. Er war so »künstlich unnd schön«, dass man es »nit describieren kann«, wie der Herzog Ferdinand von Bayern 1578 neidvoll von ihm schwärmte.<sup>19</sup>

## WIE ÜBER BILDWERKE GESPROCHEN WIRD

»Rein, fein, künstlich, subtil, schön, werkllich«: Noch in dürerezeitlichen Vertragstexten sind die Qualitätsforderungen an Bildwerke meist mit recht allgemeinen Adverbien umschrieben. Der hölzerne Altarschrein für die Johanniterkirche im hessischen Wiesenfeld soll 1520 »ufs finste und schonste [...] ufs subtilste« und »ufs beste geschnitten« werden. Adam Krafts Steinbildwerke des Sakramentshauses in der Nürnberger Lorenzkirche (vgl. KAT. 114) sollen laut Vertrag von 1493 »auff das wercklichst, kunstlichst und aller reinist gemacht werden, wann es am meisten den menschen in augen und angesehen wurd.«<sup>20</sup> Leitbegriff bildnerischer Qualität war über Epochen hinweg das Wörtchen »subtil« gewesen, das eine sorgfältige, feine, detailgenaue, nahsichtig attraktive Ausführungsart meinte – unabhängig von einer stilistischen Differenzierung zwischen Traditionellem und Modernem.

Das ändert sich im Zug des massiven Stilwechsels um 1530. Deutlich wahrgenommen wurde nun die formale Differenz zwischen neuen und andererseits oft nur wenig älteren, aber offensichtlich andersartigen Bildwerken. Ein datierender Blick erfasst auch die Skulptur und verlangt ein eigenes Vokabular. Für Mittelalterliches wird der Begriff »altfränkisch« beliebt. Unter den Habseligkeiten des 1530 verstorbenen Bildhauers Peter Vischer d. Ä. befanden sich 300 »altfrenkisch pild«, vielleicht Münzen.<sup>21</sup> Das Münchner Kunstkammerinventar von 1598 macht vielfach und kritisch von dem Begriff Gebrauch, wenn etwa ein gotisches Aquamanile als »Altfrenckisch unformlich Rössl, mit einem Kindl in dem Maul« abqualifiziert wird.<sup>22</sup>

Das »Neue« wird in den Worten der Auftraggeber zum wichtigen Qualitätskriterium. Der Trienter Fürstbischof Bernhard von Cles will 1531 ausdrücklich einen »sonders neuen« skulptierten Brunnen haben (KAT. 209). Mit »modern« unterscheidet der Kenner jetzt nachantike Plastik von authentisch antiker, nicht immer nur zur Freude des Sammlers. Willibald Imhoff (KAT. 225) mutmaßt im Verzeichnis der immerhin vierzig klassischen Marmorstatuen seiner Sammlung skeptisch zu so mancher: »wurd fur moderno geacht«.<sup>23</sup>

Auch die kunstgeographisch ferne Herkunft der Typen und Formen solcher »neuen« Bildwerke findet sprachlichen Ausdruck. Zum »Neuen« gesellt sich das »Welsche«. »Auf welsche Art, derzeit gar neu erfunden« wird 1546 die Ausstattung der 1518 geweihten Fuggerkapelle (KAT. 118) gewürdigt. In derselben Stadt hatte man bereits 1515 für eine neue Rathausausstattung geschnitzte Putten ausdrücklich als »Walhische Kindlein« in Auftrag gegeben. Die italienische Herkunft des später so populären Putten-Motivs war somit bereits im frühen 16. Jh. namengebend gewesen.

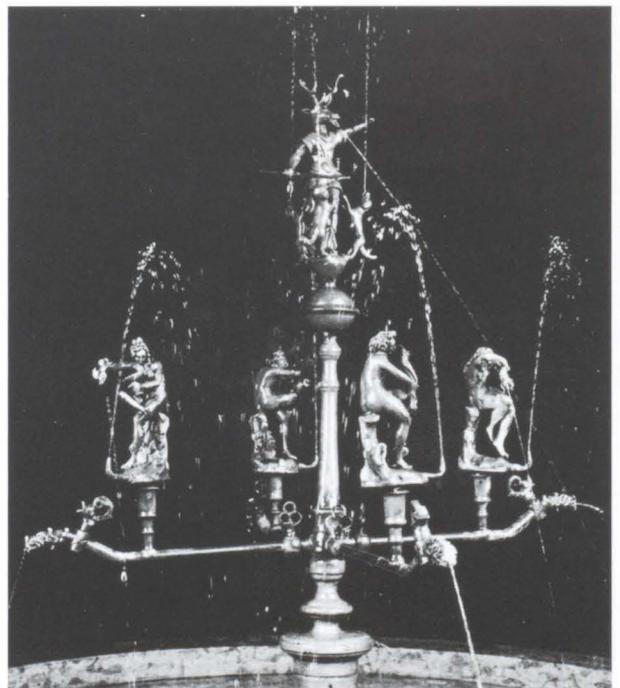
Dabei sah das traditionelle Bildhauerhandwerk den Paradigmenwechsel hin zum Italienischen nicht nur mit Freude: »Vil schöner Pild hab ich geschnitten. Künstlich auff welsch und deutschen Sitten ...«, schildert um 1540 ein fiktiver Bildhauer auf einem deutschen Einblattholzschnitt seinen bisherigen Werdegang. »... Wiewol die Kunst yetz nimmer gilt. Ich kündt dann schnitzen schöne pilt. Nacket vnd die doch eben thetten [...]« Sein Können sei jetzt nichts mehr wert, die heutigen Kunden würden das Unmögliche, nämlich nackte, zum Leben erweckte Aktfiguren verlangen.<sup>24</sup>

Auch außerhalb der Zentren künstlerischer Innovation wurde nun der Akt zum Prüfstein guter Bildneri. Als Bestandteil der Stuttgarter Meisterprüfung für Bildhauer war in den 1560er Jahren die Anfertigung eines Gekreuzigten vorgeschrieben, weil es als »nackend und ganz erhept und hol bild«, also vollrunde Aktdarstellung, besonders schwierig auszuführen war.<sup>25</sup> Dem verehrungswürdigsten Sakralbildwerk überhaupt, dem Kruzifixus, wurde damit eine akademisch-ästhetische Funktion zugestanden, noch deutlicher im Appell von italienischer Seite: Als 1594 dem bayerischen Herzog Wilhelm V. Giambognas Bronzechristus für sein Münchner Grabmal übersandt wurde (KAT. 232),

wies der Absender, Großherzog Ferdinando de' Medici, den bayerischen Empfänger ausdrücklich darauf hin, dass das Kruzifix nicht allein der frommen Andacht diene, »sondern auch aufgrund der Schönheit seiner Kunst und Meisterschaft bemerkenswert sei«.<sup>26</sup>

Ebenfalls von Italien ausgehend, entwickelte sich um die Jahrhundertmitte die Forderung nach Allansichtigkeit zum neuen gestalterischen Qualitätskriterium vollrunder Plastik. Ein Bildwerk solle möglichst »von allen Seiten schön sein«, forderte 1546 der italienische Goldschmied und Bildhauer Benvenuto Cellini.<sup>27</sup> Es liegt noch im Dunklen, wann und in welcher Weise Allansichtigkeit auch im deutschen Qualitätsdiskurs eine Rolle zu spielen begann. Eine Kunsttheorie der Plastik, wie sie der italienische Paragonstreit seit etwa 1520 oder die Akademien in Florenz und Rom seit 1570 im engeren Sinne entwickelten, kennt der deutschsprachige Raum zunächst nicht. Wichtigste ästhetische Kategorien bleiben hier bis in das frühe 17. Jh. die beiden Bedürfnisse nach handwerklicher Sorgfalt in der Ausführung und neuer antikengleicher Formvollendung und Naturnähe.

Noch Adriaen de Vries nimmt 1620 für sein Stadthagener Grabmal und seine Bronzereduktion des römischen *Farnesischen Stiers* ausdrücklich beide Fähigkeiten in Anspruch: handwerkliches Können und gestalterische Kunstfertigkeit. Auftraggeber Ernst III. von Holstein-Schaumburg hatte damals die Güsse der Mausoleumsplastiken (KAT. 239) bemängelt. De Vries rechtfertigt sich zunächst, die Bronzen seien »so polit vnnd rein gemachet, alss wen sie von Golte wehren«, ein handwerkliches Argument, konform dem spätmittelalterlichen »subtil« und »rein«. Sein mit-



6 Aktäonsbrunnen (Tischbrunnen), wohl süddeutsch, vielleicht Augsburg, um 1600, Bronze, Gesamthöhe der Mechanik 69 cm; H. Aktäon 21,5 cm, Salzburg, Museum Carolino Augusteum, Inv. Nr. 606725



7 Hans Bocksberger d. Ä. (1500/1515–um 1565), Der »Jüngling vom Magdalensberg«, Wandmalerei in der Landshuter Residenz, 1542, Fresko, Landshut, Stadtresidenz, Kapellengang

gesandter *Farnesischer Stier*, so De Vries weiter, sei jedoch »ebenso viel Wert als der zu Roma von Marmor stehe«, nämlich dreitausend Taler.<sup>28</sup> Hier betrachtet De Vries sein Können der antiken Plastik in Qualität und Wert als gleichrangig und will entsprechend vergütet werden. Nicht mehr im lediglich literarischen Topos vom »neuen Myron« (vgl. KAT. 208) stellt man sich der Antike; jetzt wird der unmittelbare Werkvergleich verlangt. Dazu wollte De Vries seinen *Farnesischen Stier* ausdrücklich in einem »leeren Saal« aufgestellt wissen, ohne ablenkende »Tapezzeria«, auf einem drehbaren Postament, von allen Seiten ungestört betrachtbar, wie in modernem Ausstellungsumgebung, und somit dem entsprechend, wofür die Kunstgeschichte den Begriff der autonomen Kleinplastik erfunden hat.

#### AUTONOME KLEINPLASTIK

Mit gleich mehreren Fachbegriffen – Kleinplastik<sup>29</sup> und Kunstammerstück<sup>30</sup>, »Small Collectible Sculpture«<sup>31</sup>, Klein-

bildwerk<sup>32</sup> oder Autonome Kleinplastik – versucht die jüngere Kunstliteratur eine um die Epochenwende neu entstandene Gattung kleinformatiger Plastik begrifflich zu fassen, deren Genese zu den faszinierendsten Phänomenen der Renaissancekunst zählt. Sämtliche dieser Begriffe sind modern. Sie basieren auf der Beobachtung, dass auch nördlich der Alpen zwischen etwa 1470 und 1530 die Produktion kleinformatiger, gut transportabler Reliefs und vollrunder Bildwerke aufkommt, deren mittelalterliche Vorläufer allenfalls in schlichten Figürchen volksfrömmiger Glaubenspraxis oder aber in den elitären Luxuspreziosen etwa burgundischer Schatzkunst zu sehen sind.

Bandbreite und Verfügbarkeit kleinformatiger Plastik nehmen nun merklich zu. Bevorzugt werden Themen aus der Bildwelt klassischer Götter- und Heldensagen. Erotische Komponenten sind ebenso kennzeichnend wie gelegentlich kryptische, schwer deutbare Bildinhalte. Besonders früh sind handliche Porträtbüsten in Miniaturform fassbar. Ihr Material reicht vom fein bearbeitbaren Buchsbaum (Michel Erhart, Büstenpaar eines Jungen und eines Mädchens, um 1470/1480; Conrad Meit, Margarete von Österreich, um 1518, vgl. KAT. 127) über Bronzegüsse bis hin zu Alabaster (Dietrich Schro (?), *Büste Ottheinrichs von der Pfalz*, um 1556). Die handliche Dimension solcher Kleinplastik gewährt Mobilität und damit eine prinzipiell globale Sammelbarkeit.

Ihre Beweglichkeit macht zudem ihr Ergreifen, Umwenden und bewegendes Erfassen-Können durch die Hand des Sammlers und Kenners möglich. Ihre prägende Erscheinung fand die Kleinplastik in der autonomen Bronzestatuette.<sup>33</sup> Diese war nachweislich antiker Herkunft und hatte bereits im Italien des 15. Jhs. begeisterte Sammler gefunden. Materiell wertvoll machte solche Bronzen zudem ihre Herstellungstechnik im komplizierten, teuren Hohlguß, der als klassische Bildhauertechnik neben erheblicher Robustheit erneut einen Antikenbezug gewährte.

Als Geburtsergebnis der autonomen Bronzeplastik nördlich der Alpen darf ein zwar in Tirol ausgeführtes, jedoch in Augsburg geplantes Bronzegußvorhaben gelten. Dort behauptete um die Jahreswende 1525/26 der König und spätere Kaiser Ferdinand I. über den fähigsten Bronzegießer zu verfügen. Zum Beweis beauftragte er seinen Innsbrucker Gießer Stephan Godl mit der Fertigung eines »ganzen Mannsbildnis«, nackt, stehend, in einer geschickten Pose, auf das »artlichste und fleißigste proportioniert, einen Ellenbogen hoch«. Das nackte Mannsbild sollte so sauber in Bronze gegossen werden, dass keinerlei Nachbearbeitung mehr nötig sein würde.<sup>34</sup> Dieses sog. *Ehrenbild Ferdinands I.* war bereits im Auftrag von jeglicher traditionellen Bildwerk-Funktion befreit, ja besaß überhaupt kein Bildthema im erzählerischen Bildsinn mehr. Seine Funktion beschränkt sich auf neue, bis weit in die Moderne hinein gültige ästhetische Kriterien guter Kunst: die Darstellung des menschlichen Körpers in attraktiver Pose.

1528 hatte der italienische Höfling und Schriftsteller Baldassare Castiglione in seinem *Cortegiano* die Fürsten da-

zu aufgefordert, fortan kein Silbergeschirr mehr zu horten, sondern stattdessen antike Marmor- und Bronzestatuen zu sammeln. Nördlich der Alpen kamen dieser Aufforderung zunächst eher bürgerliche Kreise – Gelehrte, Juristen, Theologen, Ärzte und auch Kaufleute – nach, wie etwa Conrad Peutinger in Augsburg (vgl. KAT. 177), Wilhelm Werner von Zimmern in Speyer, oder Willibald Imhoff in Nürnberg (vgl. KAT. 225), die sich neben ihren Büchersammlungen mit antiken Bildwerken umgaben – mit Gemmen und Kameen, Münzen, römischen Epitaphienfragmenten und Kleinbronzen.<sup>35</sup> Pionier des antiquarischen Sammlertums war Raymund Fugger, der sich um 1530 eine antike Münzsammlung von 700 Exemplaren zugelegt hatte. Zeitgenössischen Berichten zufolge zierten seine Gärten »Springbrunnen, mit ehernen Götterbildern geschmückt samt vieler großer antiker Statuen«, wie man nicht einmal »in Italien bei einem Manne mehr dergleichen finde«<sup>36</sup>.

An den Höfen setzte das Bedürfnis nach antiker oder antik erscheinender Plastik erst um die Jahre 1535–1540 ein. Bezeichnend für die seinerzeit unerfüllten Sammlerwünsche ist ein Fresko im Kapellengang der Landshuter Stadtresidenz (ABB. 7)<sup>37</sup>, das 1542 auf Veranlassung des Bauherrn, Herzog Ludwigs X. gemalt wurde und das Bild eines wohlbekannten Antikensfundes darstellte: Als erste nördlich der Alpen gefundene bronzene Großplastik des Altertums war dieser *Jüngling vom Magdalensberg* 1502 ausgegraben worden und um 1540 als eine Art nordalpiner *Laokoon* derart bewundert, dass der Bayernherzog ihn als gemaltes Surrogat seiner Schlossgalerie einverleibte. Die Verfügbarkeit antiker Plastik stieg jedoch schnell. Knapp drei Jahrzehnte nach dem Landshuter Fresko entstand mit dem *Antiquarium* (1568–1571) von Ludwigs Neffen, Herzog Albrecht V., in der Münchner Stadtresidenz ein prächtiger Ausstellungsraum für die bereits stattliche Sammlung antiker Plastik in Wittelsbacher Besitz (vgl. KAT. 33). Das Sammlerinteresse Kaiser Rudolfs II. schließlich hatte sich in Skulpturalem bereits wieder mehr der Moderne zugewandt, mit Ausnahme antiker Gemmen: Für die einzigartige *Gemma Augustea* soll Rudolf die ungeheure Summe von zwölftausend Gulden bezahlt haben.

Neben solchen kleinformatigen Werken der heute wenig beachteten Steinschneidekunst hatte seit etwa 1510–1520 unvermittelt eine neue, ebenfalls handliche Bildnisgattung Verbreitung gefunden: die Schaumünze oder Porträtmedaille<sup>38</sup>, wie sie die italienische Kunst bereits seit etwa 1450 produzierte (KAT. 207). In Adel wie Bürgertum und Gelehrtenwelt brach eine regelrechte Medaillenversessenheit aus. Am Ende des 16. Jhs. lagen allein aus der Produktion des deutschsprachigen Raums mehrere tausend Medaillenporträts von mehreren hundert verschiedenen Medailleuren vor. Bemerkenswert für das Aufkommen der Medaille ist ihre recht plötzliche Verbreitung seit dem Augsburger Reichstag von 1518 und somit eindeutig vor dem Bildersturm und dem damit einhergehenden Auftragsrückgang für sakrale Plastik. Kleinplastische Tendenzen wie die Me-

dailenmode dürfen also keineswegs als Reaktion auf großplastische Auftragsrückgänge betrachtet werden. Sie waren als neues Kunstbedürfnis bereits in vorreformatorischer Zeit angelegt.

Auch im Kleinplastischen werden alte Materialien neu entdeckt. Seit den 1570er Jahren gewinnt der Werkstoff Elfenbein wieder an Beliebtheit, zunächst gedrechselt, bald freiplastisch gestaltet.<sup>39</sup> Oft wird solche Elfenbein-Drechselerei vom Fürsten selbst betrieben. Seit etwa 1600 beginnt die allsichtige Elfenbeinplastik allmählich gleichwertig neben die vorher hochgeschätzte Kleinbronze zu treten. Als frühe professionelle Elfenbeinplastiker sind seit 1590–1600 Egidius Lobenigk am Dresdner, Nikolaus Pfaff am Prager (KAT. 235) und vermutlich am Salzburger Hof der anonyme Furienmeister aktiv. In München tritt mit Christoph Angermair ein Elfenbeinkünstler in Erscheinung, der als vermeintlicher Lehrer des überragenden Elfenbeinplastikers und Rubens-Vertrauten Georg Petel bereits die Keime für die kleinplastische Bildhauerei des Frühbarock legte.

In der Reliefkunst entspricht dem Phänomen des Kleinplastischen das Aufkommen der Plakette (KAT. 216, 229). Überhaupt wandelt sich die Vorstellung vom Kunstwert eines Reliefs entscheidend: Nicht mehr lediglich seine möglichst große Relieftiefe, also handwerklich zeitaufwendige Ausarbeitung, bestimmen seinen Wert, sondern sein illusionistischer Bildwert als flaches, trotzdem illusionistisches Bild. In Bronze und Buchsbaum, Marmor und Silber entstehen raffinierte Reliefbilder mit dreidimensionalraumgreifenden Vordergrundfiguren vor äußerst flach gezeichneten, Raumtiefe suggerierenden Hintergründen. Exemplarisch hierfür ist das Silberrelief des *Schlafenden Argus*, gefertigt 1610 vom Utrechter Paulus van Vianen, der am Prager Kaiserhof als Kammergoldschmied wirkte, nachdem er in Rom geschult und in München zum Meister ernannt worden war (ABB. 8).<sup>40</sup>



8 Paulus van Vianen (um 1570–1613), Merkur ermordet den schlafenden Argus, 1610, Silber, 13,2 × 15,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. Bk-NM-8338-B

Reliefs müssen sich fortan an der Attraktivität und Wirkung zweidimensionaler Bilder messen, nicht mehr am handwerklichen Aufwand dreidimensional geschnitzter »Pildwerke«. Von erheblichem Einfluss auf diese Etablierung eines zweidimensionalen Bildbegriffs war sicher die umfassend verfügbare Druckgraphik gewesen. Denn unter »Bild« wurde mit Fortschreiten des 16. Jhs. nicht mehr die dreidimensionale plastische Menschendarstellung als Werk der Bildhauerei, sondern eine jetzt zweidimensionale, viel allgemeiner gefasste Imitation räumlicher Realität auf einem Blatt Papier oder einer Leinwand verstanden. Unser heutiger Bildbegriff entwickelte sich. Hinsichtlich eines schwelenden Rangstreits der Kunstgattungen wurde damit die Bildhauerei unaufhaltsam zu einer nachrangigen Kunst degradiert, ein Prozess, den uns die zeitgenössischen deutschen Schriftquellen im Gegensatz zum theoriefreudigen Italien nicht überliefern. Man muss ihn vorsichtig aus den überlieferten Kunstwerken destillieren.

- 1 Abb. Meister P. E., vielleicht der Nürnberger Peter Ehemann (um 1490?-1558) oder der Augsburgs Paulus Erhard (tätig 1531-1577), Kleopatra, im eingeleigten roten Schriftfädelchen bez. CLEOPATRA. 1532. P. E., gefleckter Alabaster auf Schiefer, 22,4 x 15,9 cm, Berlin, SMPK, Skulpturensammlung, Inv. Nr. 806. – Die Füllung des Podests nach einem Stich Barthel Behams (Bartsch 54). Theuerkauff 1981, Nr. 23.
- 2 Bode 1885, 228 (Kapitel »Niedergang und Absterben der deutschen Plastik und Beschäftigung fremder Bildhauer in Deutschland«).
- 3 Pinder 1933, 4, 6.7.
- 4 Feulner 1953, 446.
- 5 Smith 1994. Die nachfolgende Zusammenfassung basiert zu einem erheblichen Teil auf den ausführlichen Darstellungen in Smiths Standardwerk, dessen Lektüre für jede Beschäftigung mit der deutschen Plastik des 16. Jhs. unverzichtbar ist.
- 6 Abb. Holzschnitt aus: Scholz 1990, Tafel Pag. C. – Exemplare in London British Library 11515, bb 6, und in der Scheurl'schen Familienbibliothek, Nürnberg.
- 7 Michalski 1990 – Ausst. Kat. Bildersturm, 2000, 46–51 – Sladeczek 2002 – Metzger 2005, 154–155.
- 8 Ortsangaben in Klammern nennen deutsche Tätigkeits- oder Bestimmungsorte der Importe, vgl. Jolly 1999 – zum Folgenden: Ausst. Kat. In Europa zu Hause, 2005.
- 9 Abb. Evers Tönnies d. J. (um 1550/1552–1612): *Zwei römische Krieger als Portalwächter der Lübecker Kriegsstube*, 1594/1613, Eiche, Lübeck, St.-Annen-Museum (ehemals Lübeck, Rathaus, Kriegsstube). – Bruns/Rahtens/Wilde 1975, 216–241.

- 10 Marx 2000, 225.
- 11 Diemer 2004, Bd. 1, 50–52.
- 12 Vgl. etwa die Beispiele bei Rohmann 20041, mit denjenigen bei Kosel 1991.
- 13 Weiterführend: Frey 2000.
- 14 Seewaldt 2000 – Merkel 2004.
- 15 Abb. »Invention« eines antiken Grabmals (Vorlagengraphik) – aus: Cornelis Floris, *Veelderley nieuwe inventien van antyke sepul-tueren etc.*, Brüssel, Hieronymus Cock, 1557 (ohne Tafelzählung, hier Tafel 3b, »Statutum ...«), Radierung und Kupferstich, ca. 30 x 21 cm – Vgl. Huysmans/Van Damme 1996, Abb. 182.
- 16 Abb. Hans von der Mul (tätig um 1576), *Porträtrelief Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn*, 1576, Kalkstein, 23,5 x 17 cm, Würzburg, Martin von Wagner-Museum der Universität – Vgl. Smith 1994, 347–350, 485.
- 17 Hedicke 1913.
- 18 Abb. Aktionsbrunnen (Tischbrunnen), wohl süddeutsch, vielleicht Augsburg, um 1600, Bronze, gegossen und teilweise gedreht, Gesamthöhe der Mechanik 69 cm, Salzburg, Museum Carolino Augusteum, Inv. Nr. 606725. – Vgl. allgemein: Wiewelhoeve 2002.
- 19 Hauschke 2002, 251.
- 20 Huth 1967, 120–121, 135–136.
- 21 Diemer 1996, 44.
- 22 Fickler 2004, Nr. 2550.
- 23 Jante 1985, 46–53.
- 24 Eser 2000, 323, 333, 338.
- 25 Rauch 1907, 417.
- 26 Volk 1997.
- 27 Krahn 1995.
- 28 Larsson 2000 – vgl. ebd., Kat. 36 (Frits Scholten).
- 29 Schlosser 1910 – Sauerlandt 1927.
- 30 Schlosser 1978.
- 31 Smith 1994, 270–316.
- 32 Jopek, Syrlin-Erhart-Kreis, 2002.
- 33 Weihrauch 1967 – Krahn 1995.
- 34 Wortlaut des Auftragstexts modernisiert – das erhaltene »Ehrenbild« heute in Graz, Landesmuseum Joanneum, vgl. Vasold 2003.
- 35 Exemplarisch etwa die zahlreichen passionierten deutschen Münzsammler des 16. Jhs., die Samuel Quiccheberg in seinem 1565 zu München veröffentlichten Traktat über ein ideales Museum aufzählt. Vgl. Roth 2000, 167–213, vgl. im vorliegenden Band KAT. 265.
- 36 Weihrauch 1967, 201–202. Zit. nach Lieb 1958, 46–47.
- 37 Abb. Hans Bocksberger d. Ä. (um 1510–1561): *Jüngling vom Magdalensberg*, 1542, Wandmalerei im Kapellengang der Landshuter Stadtresidenz. Vgl. Kaeppele 2003, 80–81, 268.
- 38 Habich 1929–1934 – Grottemeyer 1957 – Satzinger 2004.
- 39 Maurice 1985 – Haag 2006.
- 40 Abb. Paulus van Vianen (um 1570–1613): *Merkur ermordet den schlafenden Argus*, monogrammiert PV, 1610, Silber, 13,2 x 15,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. N. M. B6–8338. Das getriebene Relief entstand wohl für die Sammlung Kaiser Rudolfs II. in Prag. Vgl. Ter Molen 1984, Kat. 109.