Werk

Titel: Studien zur deutschen Renaissancemedaille. Mit vier Tafeln in Lichtdruck und sieb...

Autor: Habich , Georg

Jahr: 1906

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0027|LOG_0028

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Abb. 1
Holzmodelle von Hans Kels
Nürnberg, Germanisches Museum

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN RENAISSANCEMEDAILLE

VON GEORG HABICH

I

ALBRECHT DÜRER UND DIE ANFÄNGE

Die Vorgeschichte der deutschen Schaumünze reicht weit zurück, und keineswegs klar zutage liegen die Ausgangspunkte ihrer Entwickelung. Denkmünzartige Prägungen kannte schon das Mittelalter: Kurantmünzen mit inschriftlichen oder bildlichen Anspielungen auf Zeitereignisse, die etwa dem Begriff unserer Geschichtstaler entsprechen, kunstgeschichtlich jedoch nichts mit der späteren Medaille zu tun haben.[1])

Auch die *geprägte* Schaumünze ikonischer Art, die gegen Ende des XV. Jahrhunderts aufkommt, aber ebenfalls schon im Mittelalter vereinzelte Ansätze zeigt, kann nur in bedingtem Sinne als Vorläufer der Renaissancemedaille gelten. Ein Ableger der Kurantmünze, erscheint sie ziemlich gleichzeitig mit der münzgeschichtlich wie kulturgeschichtlich gleich bedeutsamen Neuerung, das Bildnis des Prägeherrn nicht mehr in der allgemeinen heraldischen Typik, sondern ausgestattet mit individuellen Zügen auf die Landesmünze zu setzen.

Ein Produkt der »Münze«, wie es die Prägemedaille war, blieb sie, wenn auch keineswegs ein Vorrecht, so doch eine Vorliebe der münzberechtigten Stände. Gleich-

[1]) Sallet, Münzen und Medaillen S. 174, Menadier, Deutsche Münzen III, S. 89 (Schowelpfennige), vgl. auch Dannenberg, Zeitschr. f. Num. XIII, 322.

wohl kommen auch private Prägungen von Schaumünzen, so besonders in Oberdeutschland, vereinzelt vor. Indessen verleugnet die Prägemedaille ihren Ursprung nie; stets behält sie ihren münzartigen, talermäßigen Charakter, selbst dann, wenn sie, wie dies später nicht selten vorkam, nach dem Vorbild von Gußmedaillen entwickelten Stils gearbeitet ist.[1])

Erst spät, gegen Ende des XVI. Jahrhunderts, als das gesunde Wechselverhältnis von Stil und Technik zu schwinden begann und an die Stelle einfacher Handwerklichkeit die Finesse trat, kann man von einer gegenseitigen Beeinflussung von Prägung und Gußmedaille reden. So, wenn Tobias Wolf mit miniaturistischem Geschick den Charakter des flachen Stempelschnittes in »Stechstein« wiederzugeben sich bemüht, oder umgekehrt Valentin Maler in seinen Prägemedaillen den Eindruck des subtilen Wachsmodells beibehalten möchte. Das sind späte Verwirrungen der Stilbegriffe. In den Anfängen der deutschen Medaille ist die Scheidung eine reinliche, gerade im Beginn kann von prägemäßigen Zügen am wenigsten die Rede sein. Zeitlich genommen, mag man Prägemedaillen, wie die schönen Schautaler Kaiser Maximilians, als Vorläufer der Renaissancemedaille bezeichnen. Eine *Vorstufe* im Sinne der kunstgeschichtlichen Entwickelung bilden sie jedoch nicht.

Die deutsche Renaissancemedaille im eigentlichen Sinne stellt sich dar als ein Produkt der Metallgußtechnik, und zwar teilt sich unter diesem Gesichtspunkte die große Masse ziemlich scharf in zwei Gruppen: Erzeugnisse des derben Rot- und Gelbgusses und solche des Feingusses in edlen Metallen. Dies scheint äußerlich, deutet aber weiter über das Handwerkliche hinaus auf die künstlerischen Ursprünge der Medaille, die teils im Gebiet der Bildhauerei, teils im Goldschmiedehandwerk zu suchen sind. Und zwar gilt für Nürnberg, die erste und fruchtbarste Pflegestätte, daß hier die hochentwickelte Goldschmiedekunst den Ausgangspunkt bildet, während in Augsburg, der anderen Wiege der Medaillenkunst, sich die Bildhauer, und zwar Kleinplastiker, wie Hans Schwarz und Hans Daucher, des jungen Kunstzweigs annehmen. Der Stilunterschied zwischen beiden Gruppen ist handgreiflich. Willkürlich dagegen ist die landläufige, in den Katalogen beliebte Unterscheidung nach den Materialien, in denen die alten Medailleure arbeiteten: die Einteilung nach Holz- und Steinmodellen. Die in Kalkstein geschnittenen Porträtmedaillons eines Hans Daucher haben mit den Steinmodellen der Flötner-Gruppe so wenig gemein wie die ungefügen Schnitzwerke des Hans Schwarz mit den Buchsmodellen der Kels.

Für den Bildhauer gab es trotz der zunftmäßigen Enge keine Beschränkung auf ein Material. Aber auch der Goldschmied hatte die freie Wahl zwischen Holz, Stein und Wachs. Seit alters pflegte man Goldschmiedemodelle in Stechstein oder in Buchs- und Birnbaumholz zu schneiden.[2]) Das beste dieser Art, was uns in Originalen oder

[1]) Es ist dies der Fall z. B. bei den vielbewunderten Prägungen des Kardinals Matthäus Lang von Salzburg, des Bischofs Bernhard Cles von Trient und des Grafen Sigismund von Dietrichstein, wonach das reiche Ergebnis von Domanigs Studie über die ältesten Medailleure in Österreich (Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XIV, S. 12) sich in einigen Punkten verschiebt. Über Modelle für die Taler Kurfürst Friedrichs des Weisen von Lukas Cranachs Hand, in Stein geschnitten, s. Michaelson, Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. 1900, S. 271.

[2]) Die Bevorzugung der Wachsbossierung bezeichnet den Beginn des Verfalls. — Merkwürdig und für die Fälschungsfrage wichtig ist hier eine Notiz des alten Stetten (Kunst- und Handwerksgeschichte, Augsburg 1788, Bd. II S. 280): »Hundert Jahre hernach (um 1630) lebte hier (in Augsburg) ein Künstler von ebendieser Art (wie die alten Holzkonterfetter), welcher in einem schönen Medaillon 1634 das Porträt des damaligen Stadtpflegers Paul von Stetten ge-

Abb. 2
Wappen von Pfalz-Veldens
Steinmodell, München

Bleigüssen erhalten ist, geht heute unter dem Namen *Peter Flötners*. Selten sind diese Kleinmeistersachen so deutlich signiert wie das reizende Zifferblatt des Vitus Kels im Hamburger Museum (Variante im Nationalmuseum in München).[1]) Aber sicherlich sind ungenannt die besten Namen in diesen Kleinkunststücken vertreten. Auch die zierliche Holzgarnitur mit den vier Frauenfiguren im Germanischen Museum, (Abb. 1), Goldschmiedemodelle feinsten Stils, wurden dem Flötner zugesprochen; wie aber die Signatur H K beweist, ist der Urheber vielmehr Hans Kels, den wir ja auch als einen Hauptmeister der Medaillenkunst kennen.[2])

Seltener haben sich echte *Stein*modelle von Goldschmiedearbeiten erhalten. Ein gutes Original von einer der Peter Flötner zugeschriebenen Landschaftsplaketten, sonst nur in Blei oder allenfalls in Bronze bekannt, besitzt das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, während die wohlerhaltenen Steinschnitte zu dessen »*Caritas*-« und »*Justitia*-«Plaketten im Wiener Hofmuseum liegen.

Für den zünftigen Goldschmied, dem der Modellschnitt in Holz und Stein geläufig war, bedeutete die Medaillenkunst lediglich eine Anwendung seiner alten Handwerksgepflogenheiten auf die Bildnisdarstellung, das »Konterfetten«, wie der Ausdruck lautet. Eine nicht zu unterschätzende Vorübung bildete das Stechen und Schneiden der Siegel, für die Heraldik der Medaillenreverse sowohl, wie für die Behandlung des Reliefs im kleinen Maßstab im allgemeinen. Die Fertigkeit, ein Siegel aus freier Hand zu graben, wobei man sich sowohl beim Hochschnitt wie auch bei der Arbeit im Negativ zumeist harten Materials bediente, gehörte in der Goldschmiedezunft zu den vorgeschriebenen Proben des Meisterstücks.[3])

Abb. 3
Siegel des Pfalzgrafen Johann von Spanheim

schnitten hat.« Das erwähnte Stück, ein sorgfältig geschnittenes Buchsmodell, befindet sich noch im Besitz der Familie, bei Herrn Baron Fr. von Stetten in Augsburg. Es ist typisch für eine ganze Gruppe von Buchsmodellen, die bald als echt, bald als »moderne Falsifikate« angesprochen werden.

[1]) Brinckmann, Hamb. Mus. f. K. u. G. S. 716.

[2]) Siehe Helbings Monatshefte 1903 S. 9 und 62 f.

[3]) Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs II S. 25. Weiß, Handw. d. Goldschmiede in Augsburg S. 49.

Wie nahe sich Medaille und Siegel berühren, lehrt beispielsweise die in Abb. 2 wiedergegebene Wappenkomposition einer Medaille des Pfalzgrafen Wolfgang von Zweibrücken, ein Hochschnitt in Solnhofer Stein (im Münzkabinett zu München). Als eines der schönsten deutschen Renaissancesiegel, das zugleich zeigt, welche Ansprüche auch im Porträt kleinsten Maßstabs an den Siegelstecher gestellt wurden, darf das Reitersiegel des Pfalzgrafen Johann von Spanheim (Abb. 3) gelten; ein Reitermonument im kleinen, das an Dauchers schönste Rittergestalten erinnert, zeitlich und stilistisch indes der Art des Kels näher steht.

Wie bei den alten flandrischen und italienischen Medaillen, finden sich demgemäß in den frühen deutschen Schaumünzen ausgesprochen siegelmäßige Züge und Rudimente des sphragistischen Stils. Als Beispiel diene eine Medaille des Würzburger Bischofs Lorenz von Bibra, des bekannten Gönners von Tilman Riemenschneider, eine Inkunabel der deutschen Medaillenkunst (Abb. 4). Dem fast noch gotisch zu

Abb. 4
Lorenz von Bibra, Bischof von Würzburg (1511)

nennenden Porträtkopf dient als Rückseite ein kleines Sekretsiegel mit konvex gebogenem Wappenschild, umgeben von siegelmäßigem Rankenwerk und einer Umschrift, die sich aus gotischen Elementen und Antiqua seltsam genug zusammensetzt.

* * *

Im Anfang der Geschichte der deutschen Renaissancemedaille stehen zwei große Namen, ein Maler und ein Bildhauer: Albrecht Dürer und Peter Vischer. Das ist ein irreführender Zufall. Denn gerade im Gegensatz zur italienischen Medaille, deren Schöpfer ein bahnbrechender Meister der Malerei war, und die auch fernerhin zur großen Kunst in naher Beziehung blieb, fällt die deutsche Schaumünze unter den Begriff der Kleinkunst.

Außerhalb der Entwickelung stehen die drei primitiven Medaillen der Söhne Vischers als eine Gruppe für sich.[1]) So unbehilflich sie scheinen, lassen sie das Vorbild Italiens doch nicht verkennen. Nach italienischer Art sind diese Stücke allem Anschein nach in einer Stukko- oder Gipsmasse geschnitten, und zwar direkt negativ, die Köpfe sowohl wie die Schrift; daher der derbe, aber auch so frische Charakter, der Eindruck des Improvisierten, den sie machen.

Diese zwar bequeme, aber saloppe Manier hat in Deutschland keine Nachfolge gefunden. Sie entsprach nicht dem sauberen Kleinmeisterstil der deutschen Medailleure.

[1]) Erman, Deutsche Medailleure S. 18. Abgeb. Seeger, Peter Vischer d. J. S. 9 und 10.

Überhaupt ist der Einfluß der reifen Cinquecentomedaille Italiens auf die deutsche Schaumünze auffallend gering. Einzelne Motive figürlicher wie ornamentaler Art werden wohl gelegentlich übernommen, aber der Stil der einzelnen Meister bewahrt der italienischen Medaillistik gegenüber durchweg streng seine eigene Physiognomie. Das fällt um so schwerer in die Wagschale, als nicht nur die Produkte der fremden Kunst in großer Zahl im deutschen Süden Eingang fanden, sondern früh schon italienische Medailleure in Person über die Alpen kamen. Adriano Fiorentino erscheint schon im XV. Jahrhundert am sächsischen Hofe tätig, Cavalli wurde 1506 von Maximilian I. berufen, aber auch in den freien Städten treten die Welschen auf. 1509 berichtet Peutinger, er habe einen römischen Künstler bei sich, der in der Goldschmiedekunst wie in der Malerei erfahren sei und, wie es scheint, sich auch auf Medaillen verstand.

Albrecht Dürers Betätigung auf dem Gebiet der Medaille bedeutet gegenüber dem gewaltigen Gesamtwerk seines Lebens wenig, und auch für den Entwickelungsgang der Medaillenkunst selbst besagt dies Wenige nicht viel. Nicht an den gestaltenreichen Maler — im Gegensatz zu Pisanellos Medaillen — denkt man bei diesen Gelegenheitsarbeiten; denn als solche müssen wir sie wohl ansprechen. Viel eher erinnern sie daran, daß ihr Urheber *gelernter Goldschmied* war. Die Lehrzeit in der Werkstatt des Vaters war ja, nach seinem eigenen Zeugnis[1]), keine verlorene. Erst als er im Goldschmiedehandwerk »säuberlich arbeiten kunnt«, verließ er die väterliche Lehre, um Maler zu werden. Für die alte Streitfrage nach der Echtheit der Dürermedaillen scheint mir die Tagebuchstelle nicht ohne Belang. Denn um was es sich hier handelt — zunächst sind es die drei bekannten, mit dem Monogramm versehenen Stücke: der fälschlich »*Agnes Dürer*« genannte Idealkopf (Lukrezia?) von 1508, der sogenannte *Wohlgemuth* aus dem gleichen Jahre (Abb. 5) und »*Dürers Vater*« von 1514 —, sind keine Medaillen im eigentlichen Sinne, sondern hohl gegossene Goldschmiedarbeiten schlechthin, wie sie als Zierat in Form von Beschlägen, Füllungen u. dgl. an Schmuckkästchen, Truhen usw. verwandt wurden. Als Applikationen solcher Art charakterisiert sie schon der breite, dünne, überstehende, reifenartige Rand sowie der dünne Guß, der bei guten Exemplaren wenigstens geradezu den Anschein getriebener Arbeit erweckt, zumal echte Stücke nie anders als *einseitig* vorkommen.

Die Originale dieser ungemein zart behandelten Flachreliefs waren zweifellos seicht in Stechstein geschnitten, durchaus goldschmiedmäßig. Leider ist von keinem das Original erhalten. Das angebliche Steinmodell von »Dürers Vater« in Berlin hat sich als Stuckabguß erwiesen.[2]) Einen Ersatz dafür gibt indes das Solnhofer Steinrelief eines weiblichen Rückenakts aus Sammlung Felix, jetzt im South Kensington Museum.[3]) Ein Silberabguß davon befand sich als Beschlag eines alten Schmuckkästchens im Besitz der Nürnberger Familie Imhoff, also noch in seiner ursprünglichen Verwendung.[4]) Dieses Relief schien sogar der Skepsis Thausings einwandfrei. Signiert ist es wie die Medaillen und seinem ganzen Stil nach von diesen nicht zu trennen. Am nächsten kommt die Figur dem weiblichen Kopf der Medaille, der jener, was die Modellierung betrifft, nichts nachgibt, sondern in der ruhigen Ausgeglichenheit seiner zart verschmolzenen Formen noch erheblich darüber hinausgeht. Wie der

[1]) Lange-Fuhse, Nachlaß S. 8.

[2]) Siehe Zeitschr. f. Num. XXIII, S. 117 (Menadier).

[3]) Abgebildet Sammlung Felix, Hauptkatalog Nr. 884. Molinier, Histoire de l'art ind. Taf. XXII, I.

[4]) Abgebildet Thausing, Dürers Leben II, S. 49.

Akt, so ist auch die nackte Büste der Medaille ein Nachklang aus Italien. Beide Stücke, das eine aus dem Jahre 1508, das andere von 1509 stammend, sind Resultate seiner Vorstudien für eine idealere Darstellung des Menschen, die Dürer nach der Rückkehr von Venedig so lebhaft beschäftigten und in diesen Jahren (1507) zu den beiden großen Gemälden Adam und Eva, später dann zu der Lukrezia führten. Die Zeichnung zu dem letztgenannten Bilde in der Albertina ist übrigens gleichfalls 1508 datiert. In die Reihe der Dürerschen Frauenköpfe aus den nachvenezianischen Jahren 1506—1509, die durch die Madonna des Rosenkranzfestes, die Eva, die Lukrezia und die Maria des Hellerischen Altars bezeichnet wird, stellt sich zwanglos auch der weibliche Enfacekopf der Medaille. Gerade der Umstand, daß keine direkten Vorlagen für die Medaillen unter den Arbeiten Dürers nachweisbar sind, hätte bei dem eminent dürerischen Charakter gerade dieses Stückes, wie auch des sogenannten Wohlgemut — bei letzterem denkt man an die Charakterstudien zu dem »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« (1506) —, Thausing und seine zweifelsüchtigen Nachfolger abhalten sollen, die Stücke als Fälschungen des XVII. Jahrhunderts zu verdächtigen. In ihrer Art stehen die drei Dürer-Medaillen allein. Sie haben keine Schule gemacht und durch ihren besonderen Charakter als Goldschmiedstücke unterscheiden sie sich sehr bestimmt sowohl von der bald darauf einsetzenden Augsburger und Nürnberger Medaillenproduktion, wie von der gleichzeitigen Reliefplastik kleinen Maßstabs überhaupt.

Abb. 5
Unbekannt. Medaille von Albrecht Dürer
Sammlung M. Rosenheim, London

Es bleibt das Verdienst Sallets, die drei genannten Medaillen zuerst mit Bestimmtheit für Werke Dürers erklärt zu haben.[1]) Erman hat als vierte ein ovales Schaustück auf *Jakob Fugger* aus Gründen des Stils diesen angereiht (Abb. 6). Meines Erachtens mit Unrecht. Der Gedanke an Dürer lag ja nahe; stand der Meister doch in nahen Beziehungen zu dem großen Kaufherrn, und auch soviel ist sicher, daß es sich bei der Medaille um ein kleines Meisterwerk der Porträtkunst, Dürers würdig, handelt. Was indes gegen seine Autorschaft spricht, sind gerade der Stil und die Mittel der Darstellung. Das Relief ist zwar flach, aber nicht eigentlich flächig im Sinne der Dürermedaillen. Die ruhige Ausgeglichenheit der Übergänge fehlt. Dagegen tritt die stoffliche Behandlung stark hervor. Wie das ausgezeichnete Exemplar im Münchener Kabinett, nachdem es kürzlich von einem entstellenden Bronzeüberzug befreit worden, mit Sicherheit erkennen läßt, handelt es sich eben nicht um einen Steinschnitt, sondern um eine allerdings ganz ausnahmsweise feine, geistreiche und wohlerhaltene *Wachsbossierung*. Deutlich erkennt man allenthalben die Spur des Bossierholzes, in den Faltenzügen der Stirn, in der Zeichnung der Augenlider, wie namentlich auch in dem bestimmt hingedrückten Mund. Bei aller Meisterschaft aber ist der Vortrag trocken, die Behandlung spitzig.

[1]) Untersuchungen über Albr. Dürer; vgl. neuerdings besonders Buchenau, Blätter für Münzfr. 1901. S. 163.

Dazu kommt, daß auch die inschriftliche Bezeichnung »JACOB FUGGER DER ELTER«, wie schon J. V. Kull [1]) bemerkte, aus genealogischen Gründen auffallen muß. Kurz, alles weist darauf, daß man es nicht mit einer dem Dargestellten — Jakob Fugger starb 1525 — gleichzeitigen, sondern erheblich späteren Arbeit zu tun hat. Stil und Technik weisen auf den späteren Nürnberger Medailleur Valentin Maler (tätig um 1580). Den Beweis für seine Autorschaft liefern die Charaktere der Umschrift. Maler bediente sich feststehender Punzenlettern, die wir auf der Fuggermedaille wiedererkennen. Zum Vergleich diene seine schöne Medaille auf den Bischof Johann von Speyer (Abb. 7), übrigens gleichfalls ein posthumes Medaillenporträt. — Trotz ihrer späten Entstehung bleibt die Fuggermedaille eine der eindruckvollsten Leistungen der deutschen Medaillenkunst. Mehr als irgendeine andere Darstellung entspricht sie der bedeutenden Vorstellung von dem weltumspannenden Geist des großen Kaufherrn. Zähe Willenskraft, zielbewußte Entschlossenheit und ein gut Teil Verschlagenheit, ja Verschmitztheit vereinigen sich hier zum Ausdruck einer hohen Lebensenergie, die den großen Gewaltherrschern der italienischen Renaissance nichts nachgibt. Dürers Fuggerporträt (in der Pinakothek) ist ein treuer Hausvater, wohl auch ein kluger Geschäftsmann mit klarem Blick, hier dagegen steht der skrupellose Realpolitiker vor uns, der ein Herrscher war über Kaiser und Könige.

Abb. 6
Jakob Fugger der Reiche
Posthume Medaille von Valentin Maler

Abb. 7
Johannes II., Bischof von Speier
Posthume Medaille von Valentin Maler

Da es Dürer nicht war, wer sonst hat dem Medailleur das Vorbild geliefert? Eine Silberstiftzeichnung des älteren Holbein (Berlin) von ähnlich prägnanter Auffassung und demselben markanten Umriß weist wenigstens die Richtung, in der es zu suchen ist. Vielleicht führt der Kiliansche Stich in der Pinakotheka Fuggerorum Tafel IX zum Nachweis des Originals. Er steht, wie schon Kull sah, der Medaille überaus nahe und gibt ein Patrizierbild durchaus im Habitus der Wende des XV. Jahrhunderts.[2])

Von Erman unbeachtet blieb ein Steinmodell der Sammlung Felix (Abb. 8), ein weibliches Bildnis im linken Profil, das schon von dem früheren Besitzer als Arbeit Dürers angesprochen wurde. Silberabgüsse davon befinden sich in der Sammlung Goethe in Weimar und im South Kensington-Museum, so daß also eine moderne Fälschung, an die man wohl auch schon gedacht hat, ausgeschlossen ist. Das Stück

[1]) Münzen und Medaillen des Hauses Fugger, S. 46.
[2]) Vgl. Domenicus Custos, Fuggerorum et Fuggerarum imagines (1593) Taf. VI.

bietet viele Berührungspunkte mit den Dürermedaillen, besonders mit der von Dürers Vater und trägt auch dieselbe Jahreszahl wie diese: 1514. Der äußere Zuschnitt mit dem ringförmigen Rand und dem eng in den Raum gestellten Brustbild ist hier wie dort derselbe. Auch beachte man die Zifferformen der Jahreszahl. Gleichwohl liegt etwas Fremdes in der kameenartigen, strengen Silhouette dieses Steinschnitts; ein italienischer Einschlag, wie ich glaube. Dennoch trägt das Stück auch ohne die Beglaubigung des Monogramms Dürersche Züge genug, um seine Originalität über etwa bestehende Zweifel zu erheben.

Auf ein Modell von Dürer, zum mindesten auf einen zeichnerischen Entwurf von seiner Hand geht ferner, wie ich glaube, eine leider nur in ziemlich üblen Nachgüssen erhaltene Medaille auf Willibald Pirckheimer zurück (Abb. 9).[1])

Ein alter, übrigens wenig scharfer Bleiguß im Maximiliansmuseum zu Augsburg trägt das Monogramm, und zwar übereinstimmend mit den drei besprochenen Medaillen in großer erhabener Schrift links im Felde. Echt Dürerisch ist das stattlich aufgefaßte Brustbild, das mit der bekannten Kohlezeichnung in Paris[2]) in den Zügen sowohl wie im gesamten Arrangement so sehr übereinstimmt, daß diese geradezu als Studie zu der Medaille gelten kann (Abb. 10). Das überaus flach gehaltene und breit angelegte Relief steht, soweit die schlechten Nachgüsse ein Urteil zulassen, mit den anderen Dürermedaillen in vollkommener Übereinstimmung; ebenso die räumliche Anordnung des Brustbildes. Auch hier fehlt es nicht an goldschmiedmäßigen Zügen. Die Art, wie der Laubkranz Blatt um Blatt ziseliert scheint, so daß der Kranz wie aufgelötet wirkt, wie das Spruchband mit seinem Rollwerk ein frei aufgehängtes Schild imitiert, das ist ganz im Geist der Feinschmiedekunst. Im übrigen findet sich der Kranz, oder, genauer gesagt, die beiden zusammengebogenen Zweige sehr ähnlich in den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (Abb. 11). Hier wird das Laubwerk von einem Putto emporgehalten, einem Schilde, dem italienischen Wappenschild der Medaille nahe verwandt, als Rahmen dienend. Für das Wappen selbst liegt Dürers Exlibris für Pirckheimer zur Vergleichung am nächsten. Die heraldische Stilisierung der Birke, insbesondere die schön geschlossene Blätterkrone, ist hier dieselbe wie auch auf dem sogenannten Pirckheimerschen Büchertitel (Abb. 12). Ein ständiges Requisit in Dürers Ornamentik bildet endlich die Tafel mit den aufgerollten Rändern (vgl. den Triumphwagen Kaiser Maximilians B. 139, Scherer Taf. 311). Eine direkte Nachahmung der Medaillenrückseite findet sich auf einem acht Jahre später entstandenen Gemälde aus Dürers nächster Nähe, dem Doppelporträt des *Hans Straub* und der *Barbara Pirckheimer*, der jüngsten Tochter Willibalds (Abb. 13).

Mag auch der Geschmack des ganz in italienischem Geiste lebenden Bestellers auf die Gestaltung der Schaumünze nicht ohne Einfluß geblieben sein, so fügt sich das feine Stück Goldschmiedekunst doch vortrefflich in die Entwicklung, die Dürers Ornamentik um jene Zeit gewann, da er mit den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians den Höhepunkt seines Dekorationsstils erreicht hatte. Der Ballast von spätgotischem Kräusel- und Rankenwerk, mit dem unser Meister von der Lehrzeit her so schwer beladen war, wird abgeworfen. Neue Motive von einer feinen

[1]) Abgebildet bei Doppelmayer, Nachricht von Nürnberger Künstlern, Taf. XV. Nachgüsse in den Kabinetten zu Wien, Berlin und im Germanischen Museum. Ein Nachschnitt in Perlmutter, signiert HSR, im Kaiser Friedrich-Museum, Bode-Tschudi Nr. 1112. Siehe auch Jahrb. d. K. S. (Wien) 1895. Bd. XVI, S. 72.

[2]) Lippmann, Handzeichnungen Dürers Nr. 376 (Samml. Robert-Dumesnil).

Klassizität treten auf, der Lorbeerzweig, edlere Schildformen usw., kurzum, die Frührenaissance hält ihren Einzug auch in die Werkstatt des deutschen Goldschmieds.

Mit Sicherheit teile ich Dürer endlich ein berühmtes Prunkstück der Medaillenkunst zu, die herrliche Medaille auf Kaiser Karl V. (Abb. 14). Dürers Autorschaft an dieser offiziellen Denkmünze der Stadt Nürnberg ist urkundlich bezeugt. Merkwürdigerweise ist der betreffende Akt, ein Korrespondenzprotokoll im Nürnberger Kreisarchiv [1]), bisher so gut wie unbeachtet geblieben, obwohl er bereits von Baader [2])

Abb. 8
Steinmodell. Albrecht Dürer zugeschrieben

im Auszug mitgeteilt wurde, und auch Thausing [3]) Bezug darauf nahm. Im Jahre 1520 gedachte der Rat dem neuen Kaiser, der ein Jahr zuvor den Thron bestiegen hatte und dessen Besuch demnächst zu gewärtigen war, ein Geschenk zu machen in Gestalt einer »tapferen ansehnlichen Münz«. Zu den Stempeln hatte *Albrecht Dürer*, beraten von *Willibald Pirckheimer*, »ein sauber und merklich (werklich?) Fisir gestellt«. Dieser zeichnerische Entwurf wurde in Holzschnitt vervielfältigt [4])

[1]) Nr. 81 Fol. 137.
[2]) Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs II S. 39.
[3]) Dürers Leben Bd. II S. 161.
[4]) Offenbar um das Original vor Verlust zu schützen. Solche Entwürfe blieben wohl auch auf dem Papier stehen, wie die Celtesmedaille, die Dörnhöfer kürzlich veröffentlicht hat (Mitt. d. Ges. für vervielfältigende Künste 1903).

Abb. 9
Willibald Pirckheimer, Medaille von 1517
Albrecht Dürer zugeschrieben

und ein Abdruck davon an Lazarus Spengler, den Geschäftsträger des Rats, nach Augsburg gesandt, damit sich dieser bei dem Hofhistoriographen Johannes Stabius vergewissere, ob in Devise und Wappen kein Versehen walte. Der Brief gibt einen Einblick in das Gefühl der Unsicherheit, das der löbliche Rat der deutschen Stadt gegenüber dem spanischen Zeremoniell der neuen Majestät hegte. »Ob der Königlichen Majestät Namen und Wappen, zu oberst[1]) in der zall Neuntzehene Recht steen vnd gemacht seien[2]) und in solcher Ordnung nacheinander gehen«; also eine ganze Wappenkette, deren heraldisch richtige Folge zu finden Schwierigkeiten bereiten mochte. Insbesondere soll der Vertrauensmann erkunden, »ob es mit den zwei Säulen (des Herkules), zwischen welchen ein Kron gesetzt ist, samt der durchgezogenen Schrift mit den Worten ‚Noch weiter' (Spruchband mit plus ultra) ein Grund hab und bei Königlicher Majestät in Manier und Gebrauch sei«; ferner wie der Reichsadler jetzt ausgestattet werden soll usw.

Nach Eintreffen von Spenglers Antwort wurden die Stempel in Arbeit gegeben »*mit dem Bildnis des Kaisers und den Wappen des Reichs, der kaiserlichen Erblande und Königreiche*«. Die geprägte Münze, »daran nicht der Wert,

[1]) D. h. auf dem Entwurf des »obereysens« (Aversstempels), der in dem Holzschnitt offenbar *über* dem des Reverses stand.

[2]) So der genaue Wortlaut nach einer von Dr. Brabant gütigst vorgenommenen Revision der Stelle.

sondern die Arbeit und Kunst anzusehen ist«, soll dem Kaiser beim Einzug überreicht werden.[1]) Soweit das Protokoll.

Thausing glaubte den gesuchten Holzschnittentwurf in einem Porträt Karls V. vom Jahre 1519 wiedererkennen zu dürfen, das indes nicht einmal als Arbeit Dürers gesichert ist.[2]) Er bezieht die Angabe der Zahl »Neuntzehene« fälschlich auf die Jahreszahl, während sie augenscheinlich die Folge der in dem Projekt *ursprünglich* vorgesehenen Wappenschilde bezeichnet. Was den Holzschnitt betrifft, so beweist die ganze Form des Brustbildes — eine Halbfigur in Vorderansicht mit einer Balustrade als unterem Abschluß — ohne weiteres, daß es sich hier unmöglich um die »Visierung« zu einer Medaille handeln kann. Übrigens stimmt von den Detailangaben des Protokolls so gut wie nichts. In dem großen Vorrat von Schaumünzen Karls V. sucht man denn auch nach einem Stücke, das für Thausings Annahme in Betracht käme, vergebens.

Mit um so größerer Bestimmtheit darf dagegen die

Abb. 10
Willibald Pirckheimer
Handzeichnung von Albrecht Dürer
Berlin, K. Kupferstichkabinett

Abb. 11
Albrecht Dürer
Aus Kaiser Maximilians Gebetbuch

Abb. 12
Albrecht Dürer
Wappen aus Pirckheimers Büchertitel

[1]) Wenn von der Überreichung schließlich doch Abstand genommen wurde, so geschah dies aus dem zwar äußerlichen, aber zwingenden Grunde, daß Karl V. sich inzwischen in seinem Aussehen völlig verändert hatte; er trug Bart und kurze Haare.

[2]) B. app. Nr. 4, auch Valentin Scherer (Dürer, Stuttgart 1904) setzt das Blatt neuerdings unter die zweifelhaften Arbeiten: Tafel 339.

Medaille von 1521 als die hier in Rede stehende bezeichnet werden, ein kostbares Stück, das sich in Wien in Silber und Bronze, in München in einem vorzüglichen Silberexemplar (wonach die Abbildung) und anderweitig in geringeren Abschlägen erhalten hat.[1])

Die Medaille zeigt des Kaisers Bild und den Reichsadler, dieser von 13, jenes von 14 kleinen Wappenschilden umgeben. Im einzelnen finden sich dieselben beschrieben und erklärt bei Imhoff.[2]) Das Herzschild des Adlers setzt sich zusammen aus den Wappen von Österreich und Burgund, wie Dürers Entwurf annahm. Die

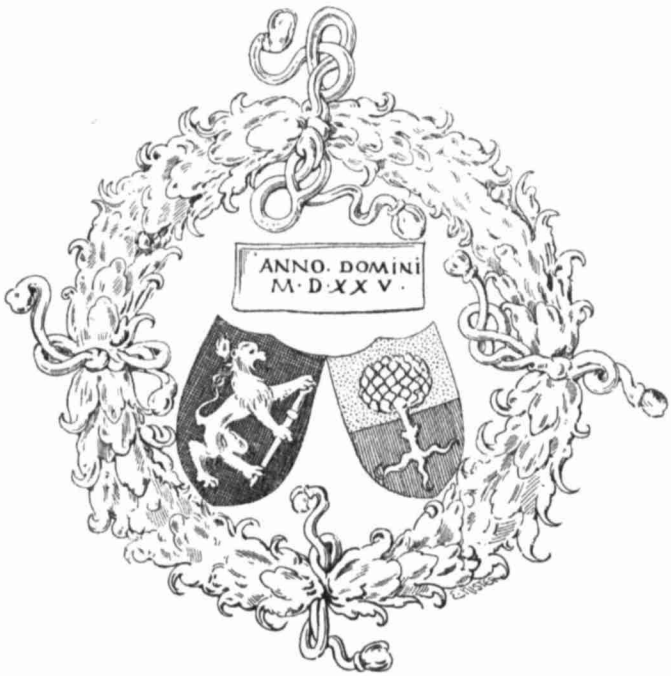


Abb. 13
Wappenkomposition auf der Rückseite eines Porträts des Hans Straub und der Barbara Pirckheimer
Nürnberg, Germanisches Museum

Säulen des Herkules mit durchgezogenem Spruchband und der Krone finden sich über dem Porträt.

So stimmt die Medaille also mit dem Bild, das die Urkunde gibt, bis in alle Einzelheiten, nur daß, wie schon erwähnt, die Zahl der durch die Wappen vertretenen Provinzen, wohl durch Stabius' genauere Kenntnis, eine Veränderung erfuhr. Durch das

[1]) Wie Dr. Domanig mir während der Drucklegung mitteilt, ist er unabhängig von mir zu derselben Anschauung über die Medaille gelangt. — Das Aktenmaterial findet sich, worauf gleichfalls Dr. Domanig mich aufmerksam macht, neuerdings nochmals und zwar ausführlicher mitgeteilt in den von H. Petz publizierten Urkunden aus dem K. Kreisarchiv in Nürnberg: Jahrbuch der Kunsth. Samml. (Wien) Bd. X.

[2]) Sammlung Nürnberger Münzen und Medaillen II, S. 7, Nr. 6.

Münzzeichen der Stadt, ein großes »*N*« in einem Kranz, ist das Stück ausdrücklich als nürnbergisch bezeichnet, und, was das wichtigste ist, es handelt sich wirklich um eine *geprägte* Medaille. Die Zahl 1521 bezieht sich auf den für dieses Jahr nach Nürnberg einberufenen, dann aber wegen Pestilenz verlegten Reichstag, auf dem die freie Reichsstadt den Kaiser zum ersten Male in ihren Mauern zu begrüßen und durch Überreichung des Geschenkpfennigs zu ehren gedachte.

Ein Kapitalstück der Prägekunst und als solches einzig dastehend. Sowohl die erstaunliche Reliefhöhe des auf stark vertieftem Grund stehenden Brustbilds wie der Reichtum der heraldischen Details übersteigen erheblich die Anforderungen, welche man selbst heutzutage an unsere so bedeutend vervollkommnete Prägetechnik zu stellen wagt.

Nur um eine beschränkte Ausprägung konnte es sich handeln. Doch eine »Münz« d. h. eine *Prägung* mußte es sein, keine Gußmedaille; so verlangte es die Würde der Freien Stadt, die damit vor dem Reichsoberhaupt ihre *Münzgerechtigkeit* dokumentierte.

Die beiden Stempeleisen hatten sich bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Privatbesitz erhalten. Bei dem Versuch einer Neuprägung, der vor geraumer Zeit auf der K. Münze in München angestellt wurde, gingen sie beim ersten Schlag in Stücke.

Abb. 14
Karl V. Huldigungsmedaille der Stadt Nürnberg
Nach Entwurf von Albrecht Dürer

Die Ausführung ist keineswegs delikat, sondern biderb genug und durchaus im Geiste des primitiven Eisengrabers, der von den Künsteleien unserer modernen maschinellen Prägebetriebe zu seinem Glück weit entfernt war. Und doch kannte er schon den effektvollen Gegensatz der polierten Fläche zur feinen Granulierung und mit Hilfe jener körnigen Behandlung, die alle alte Heraldik so reizvoll macht, versteht er es meisterlich, die Details auf einfache Weise zu beleben. Wie lustig steht der ganz in energischer Punzentechnik ausgeführte Reichsadler auf dem blanken

Fond, wie lebendig ist das Gekräusel der Schwanzfedern mit dem Stichel herausgebracht! Es ist nötig, bei solchen Kleinigkeiten zu verweilen, um zu ergründen, wodurch die Erzeugnisse des alten Kunsthandwerks sich von den modernen Maschinenprodukten so vorteilhaft unterscheiden. Der alte Eisengraber hielt sich an den Entwurf des Künstlers nur in der Zeichnung. — Das geharnischte Brustbild des jungen Monarchen findet im Werke Dürers, namentlich in den Kaiserbildnissen des Triumphzuges, verwandte Typen; man beachte den geharnischten Imperator mit der Bügelkrone auf den Blättern (Scherer, Taf. 343f. und 346ff.). Überhaupt weist dieses Hauptwerk Dürerscher Heroldskunst auf die kurz darauf entstandene Medaille — man vergleiche das allegorische Adlerrad am Triumphwagen (Scherer, Taf. 311 und 312, B. 139) — deutlich voraus.

Abb. 15
Aus einem Triptychon
Holz. Bamberg, Martinskirche

Seinen eigentlichen Charakter als Prägestück erhielt die Münze indes erst unter der Hand des Stempelschneiders. War es Hans Kraft, der hier mit Dürer zusammen arbeitete? Das Ratsprotokoll nennt seinen Namen nicht, aber vielleicht nur deshalb, weil der berühmte Goldschmied, ein widerspenstiger Bürger, im Hader mit der hohen Obrigkeit lebte. Die Stelle eines offiziellen Münzmeisters an der städtischen Münze war daher zur Zeit unbesetzt.[1]) — Was die Vervielfältigung der Dürerschen Zeichnung durch den Holzstock betrifft, so mag man jetzt auf Grund der Medaille mit größerer Aussicht auf Erfolg unter den Einblattdrucken danach suchen.

Einen erwünschten Beitrag zu Dürers Tätigkeit für die (Nürnberger?) Münze liefert neuerdings A. Peltzer[2]) durch den völlig geglückten Nachweis, daß der Reichsstatthalter-Thaler Friedrichs II. von der Pfalz nach einer Zeichnung Dürers (Lippmann Nr. 293) gefertigt ist. Das Brustbild des Pfalzgrafen steht den Medaillenbildern Karls V. — man beachte die Zeichnung des Harnischs — sehr nahe. Bemerkenswert ist noch die völlig übereinstimmende Stilisierung des Reichsadlers auf der Rückseite; vgl. ferner Lippmann IV. Nr. 432.

Vielfach wurde Dürers Werk, seine Bildnisse sowohl wie seine heraldischen Kompositionen, von gleichzeitigen und späteren Goldschmieden und Medailleuren ausgenutzt. Eine Spezialarbeit wäre nötig, um Dürers Einfluß auf die Kleinplastik seiner Zeit darzustellen, der bei der jüngeren Generation von Bildhauern wie Hans

[1]) s. Gebert, Geschichte der Münzstätte Nürnberg S. 52. Auch Martin Kraft käme in Betracht (s. Baader II. 20).

[2]) Alfred Peltzer, Albr. Dürer und Friedrich II. von der Pfalz S. 44 Taf. III.

Daucher, Loy Hering u. a. schier erdrückend war. Aber selbst die alten Holzschnitzer gotischer Herkunft entzogen sich dem übermächtigen Geiste nicht, wie — *ein* Beispiel für viele — die Christusfigur aus einem Triptychon, Jesus am Ölberg, in der Martinskirche zu Bamberg (Abb. 15) bezeugt [1]), die das ergreifende Blatt der kleinen Passion B. 4 kopiert. Auf ein nach Dürer gearbeitetes Medaillenbildnis hat kürzlich Fr. Hagelstange hingewiesen.[2]) Doch liegen diese Anleihen an Dürers Werk durch gleichzeitige und spätere Künstler außerhalb des Kreises unserer Betrachtung.

NACHTRAG

Während der Drucklegung dieses Aufsatzes unterzieht *S. Montagu Peartree* im Burlington Magazine [3]) die Frage der Dürermedaillen einer erneuten Prüfung. Mit dem gesamten Material wohl vertraut, ist der Verfasser weit davon entfernt, die Arbeiten — zunächst behandelt er nur die drei Medaillen »Agnes Dürer«, »Dürers Vater« und das weibliche Brustbild der Sammlung Felix, ferner auch das Aktrelief [4]) —, wie früher Thausing u. a., als späte Machwerke zu verdächtigen, vielmehr erkennt er ihren echt dürerischen Charakter, sowie die Authentizität der Monogramme voll an. Wenn Peartree dennoch die eigenhändige Ausführung der Steinmodelle durch Dürer anzweifelt und zwischen Konzeption und Ausführung einen Bildhauergesellen einschiebt, der nach Zeichnungen des Meisters, und zwar unter dessen Augen in Nürnberg die plastische Arbeit in »Stechstein« geliefert haben soll, so müssen wir nach dem oben Gesagten Widerspruch erheben, wenn auch die Meinungsverschiedenheit keine erhebliche ist.

Es ist eine Art von Indizienbeweis, auf den sich Peartree stützt. Das Schweigen der literarischen Überlieferung beweist ihm, daß Dürer in plastischen Dingen sich überhaupt nicht versucht habe, und die Medaillenkunst im besonderen sei ihm fremd gewesen, da sonst gewiß einer seiner vielen, für diese neue Kunst interessierten, humanistisch gebildeten Freunde ihm einen Auftrag dieser Art hätte zukommen lassen. Im einen Fall übersieht Peartree die Erwähnung jenes »geschnittenen Kindleins« im Tagebuch der niederländischen Reise [5]), das dem Sprachgebrauch nach zweifellos als eine plastische Arbeit anzusehen und ohne gewaltsame Kommentierung eben nicht aus der Welt zu schaffen ist. Im anderen Fall gibt die Pirckheimermedaille die Antwort.

Auch die bekannte Stelle aus den Briefen Kurfürst Friedrichs des Weisen, die schon Thausing heranzog, beweist nicht, was zu beweisen wäre. Offenbar handelt es sich hier um eine rein technische Frage sehr untergeordneter Art. Gewisse »Pfennige«, die der Kurfürst nach Nürnberg sendet, wünscht er »*beständiger*«, d. h. haltbarer gemacht zu sehen. Also vergängliches oder wenigstens zerbrechliches Material war es, in dem diese »Pfennige« (worunter sehr wohl Porträtmedaillen verstanden sein können, s. Baader II. 20) vorlagen: Abgüsse in Gips, Stukko oder Tonabdrücke. Der Kurfürst wünscht, daß der brüchigen Masse Haltbarkeit verliehen werde, etwa durch Firnissen, Imprägnieren oder Brennen u. dgl. Wenn nun Dürer erklärt, er pflege mit derlei nicht umzugehen, so besagt das gegen seine Fähigkeit als

[1]) Vgl. Bode-Tschudi Nr. 363.
[2]) Mitt. d. Gesellsch. f. verv. K. 1905 Nr. 2.
[3]) Septemberheft 1905, S. 455.
[4]) Jetzt im South-Kensington-Museum (in Morgans Besitz).
[5]) Leitschuh S. 57, 14. Lange-Fuhse S. 121. 4.

Medailleur nicht das Geringste. Wie der Kurfürst dazu kommen mochte, solche chemische und keramische Kenntnisse bei Dürer vorauszusetzen, steht dahin. Tatsache ist, daß Dürers Medaillen nicht nur in *Metall*güssen vorkommen. Für alt und original halte ich das im Berliner Münzkabinett befindliche Exemplar von Dürers Vater, das lange für ein Steinmodell galt, aber bekanntlich aus wachsgetränktem Gips besteht. Ein sehr feiner Abdruck der »Agnes Dürer«-Medaille in geschlemmtem Ton, wenn ich nicht irre, findet sich im Reichsmuseum in Amsterdam. Von dem »*Abguß*« eines Frauenbildes ist die Rede in jenem Briefwechsel mit Friedrich dem Weisen aus dem Jahre 1509, wobei Erman an die sogenannte Agnes Dürer dachte, während das Aktrelief, bezeichnet 1509, der übereinstimmenden Jahrzahl wegen mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Nur die Zeichnungen soll also Dürer geliefert haben. Damit scheint zu stimmen, daß auch bei der Geschenkmedaille für Karl V. — ebenso könnte man den Statthaltertaler Friedrichs von der Pfalz anführen — nur von einem zeichnerischen Entwurf die Rede ist. Peartree übersieht dabei, daß es sich hier um eine *geprägte* Medaille handelt. Lediglich auf das Arrangement, sowie auf die heraldische Richtigkeit kam es bei dem Entwurf an, und da genügte es, ihn auf dem Papier zu besitzen. Die Ausführung d. h. das Schneiden der Stempeleisen mußte Dürer natürlich dem zünftigen Eisengraber überlassen.

Wäre es überhaupt nötig, Dürer die Fähigkeit zu solchen Kleinplastikarbeiten abzusprechen, wozu nicht die geringste Veranlassung vorliegt, so könnte man Peartree vielleicht zugeben, daß *Hans Daucher* unter den gleichzeitigen Bildhauern die meiste Anwartschaft darauf habe. Freilich, ein Nürnberger Aufenthalt des jungen Augsburger Bildhauers, den Peartree zur Erklärung des eminent dürerischen Charakters der Arbeiten notgedrungen annehmen muß, ist weder beweisbar noch auch wahrscheinlich. Was hätte der angehende Kleinbildhauer, der just in den Jahren 1508—1514 in Augsburg selbst, in der Werkstatt des berühmten Vaters und berühmteren Oheims Arbeit in Hülle und Fülle fand, in Nürnberg zu suchen gehabt? — Sein Stil ist augsburgisch und entwickelt sich in gerader Linie aus der dortigen Epitaphplastik[1]), und was er von *Dürer* tatsächlich übernahm, einzelne Motive und ganze Gruppen aus dessen Holzschnitt- und Kupferstichwerk, das war auf jedem Markt und jeder Messe für Geld zu haben.

Es scheint aber, als ob Peartree gerade durch die häufige Wiederkehr Dürerscher Kompositionen in Dauchers Reliefs zu seiner Hypothese verleitet worden sei. Freilich, die großen Nischenreliefs der Fuggerkapelle, für die Dürer notorisch eigene Zeichnungen geliefert und die Peartree als Ecksteine seines Ideengebäudes verwendet, sind erst ganz neuerdings endgültig, wie ich glaube, dem Kreise Dauchers entzogen worden[2]).

Im übrigen sind es vorzugsweise die drei Passionsreliefs (Augsburg, Ulrichskirche) in Dauchers Art, auf die Peartree sich bezieht[3]). Aber die glatte virtuose Meißelarbeit

[1]) Vgl. z. B. die flachen Hintergrundreliefs auf dem Grabmal Bischof Heinrichs von Lichtenau in der St.-Gertrauden-Kapelle des Doms. Aber auch an solche frühe Kleinbildwerke, wie der köstliche Miniaturepitaph Herzog Ludwigs des Gebarteten (München, Nationalmuseum), sei als Vorstufe erinnert. Das kleine Bildwerk aus Solnhofener Stein mochte man übrigens eher einem Siegelschneider als einem Bildhauer des XV. Jahrhunderts zutrauen. An einen Ort gebunden, wie Peartree anzunehmen scheint, war dieses Material gewiß nicht.

[2]) Siehe Mader, Loy Hering (München 1905), S. 35ff.

[3]) Ungleich näher als diese läge für eine stilistische Vergleichung das kleine Steinrelief einer Kreuzigung im Wiener Hofmuseum, das, obwohl es der Dauchergruppe nicht fernsteht, eine mehr malerische Tendenz zeigt.

dieser figurenreichen Bildwerke entbehrt völlig der weichen Fülle, der ausgeglichenen Breite und der zarten Delikatesse, die jene mit Dürers Monogramm bezeichneten Werke so vorteilhaft auszeichnet. Die Schärfe der Form, die das Gewand oft wie geknittertes Papier, die Haare wie mit der Nadel graviert erscheinen läßt, das Gekniffene und Verzogene der Gesichtszüge, das Spitzige der Profile steht in unüberbrückbarem Gegensatz zu der rundlich vollen, pastosen Formgebung Dürers und der malerisch vertriebenen Modellierung seiner von Jugend auf in feiner Treibarbeit und später auf der Kupferplatte in zarter Nuancierung geübten Hand. Man lege die »Agnes«-medaille neben ein gesichertes Werk Dürers, etwa die Diana auf dem Kupferstich des bogenschießenden Apollo (B. 68), und man wird sich bewußt, woher die Subtilität dieses Reliefs stammt: ein mit den dezenten plastischen Mitteln des Goldschmieds aufgehöhtes Kupfer.

Hätte Daucher — noch dazu in seiner Gesellenzeit! — diese Sachen gearbeitet, so bedeutete sein übriges Lebenswerk nur einen großen Rückschritt. Was aber geradezu *gegen* seine Autorschaft spricht, sind seine eigenen Medaillen, die Peartree nicht gänzlich hätte außer acht lassen dürfen. Nur wenige Jahre später entstanden, zeigen sie bei aller Flächigkeit des Reliefs nicht die mindeste Verwandtschaft mit den Dürermedaillen. Es ist bemerkenswert, daß Daucher auf diesen Schaustücken noch in den zwanziger Jahren arabische Ziffern von einer Form verwendet, die — man beachte das Zahlzeichen ☌ — altertümlicher sind als die Charaktere auf den Dürermedaillen. Auf diesen dagegen, wie auch auf dem Aktrelief, stimmen die Jahrzahlen nicht sowohl in den Typen, als auch ganz eigentlich im Duktus der Handschrift durchaus mit Dürers eigenhändigen Aufschriften auf den zahlreichen Feder- und Kohlezeichnungen aus dieser Zeit.

Aber ist das nicht alles auf Kosten der Dürerschen Vorlage zu setzen, an die sich der junge Daucher eben sklavisch genau gehalten hätte, zumal da er ja, nach Peartrees Meinung wenigstens, unter der Anleitung des Meisters selbst arbeitete? — In dem einen Fall, wo sich Zeichnungen erhalten haben, ist dies ganz und gar nicht der Fall. Peartree — und damit kommen wir auf den wertvollsten Teil seiner Ausführungen — weist nämlich zwei Studienblätter zu dem Rückenaktrelief nach[1]), die jedoch völlig frei, mit ständiger Heranziehung des lebenden Modells offenbar, benutzt sind und lediglich als Vorstudien, nicht aber als Vorlagen, gelten können.

Peartrees Vergleich mit Dürers Holzschnitten, die ja das Monogramm tragen, auch wenn sie von fremder Hand ausgeführt sind, ist schief. Dort hat die Signatur lediglich die Bedeutung eines Warenzeichens: »Nachdruck verboten!« Eine Schutzmarke für das geistige Eigentum des Künstlers, d. h. für die Komposition. Was die Ausführung betraf, so war dieselbe relativ gleichgültig, und eine gewisse Vergröberung lag in der Natur der Sache, im Wesen des vervielfältigenden Werkstattbetriebs.

Ganz anders die Medaillen. Hier bedeutet die Ausführung alles oder wenigstens das Feinste und Sublimste der ganzen Arbeit.

Diese hochgesteigerte Verfeinerung der Form konnte keine noch so ausführliche Zeichnung vermitteln. Sie ist die eigene Arbeit des Meisters, der durch sein Monogramm sie als solche bezeichnete. Wäre sie nicht sein eigenhändiges Werk, so hätte das Monogramm keine Berechtigung.

Also keineswegs nur die zeichnerische Konzeption, auch die Ausführung in dem feinen Material, das ihm von seiner Goldschmiedzeit geläufig war, ist Dürers. Warum

[1]) Lippmann (bei Dr. Blasius in Braunschweig) und Dresdener Skizzenbuch (herausg. von Bruck) Taf. 92.

sollte auch, was bei anderen von seinen Zeit- und Kunstgenossen recht ist, ihm nicht zugebilligt werden. Wenn von *Lukas Cranach* aktenmäßig erwiesen ist, daß er — schon 1509 — Medaillenbildnisse in Stein schnitt, wenn ferner *Quinten Massys* sich mit Erfolg auf dem Gebiet der Medaille versucht hat, warum sollte dann einem Künstler von dem manuellen Geschick und der Vielseitigkeit Dürers die Befähigung dazu abgesprochen werden? —

II

HANS SCHWARZ

Im zweiten Dezennium des XVI. Jahrhunderts tritt der Augsburger Hans Schwarz auf. Der erste Medailleur vom Fach. Als höchst selbständige Erscheinung steht er seinen Vorläufern gegenüber. Weder Italiens überlegene Medaillenkunst, noch die einheimischen Goldschmiede und Siegelstecher, noch auch die geschickten Münzstempelschneider seiner Zeit haben einen bemerkenswerten Einfluß auf seine bedeutende, wenn auch ungleichwertige Produktion ausüben können. Gelernter Bildschnitzer, der er war, entwickelt er durchaus mit den kräftigen Mitteln seiner Kunst einen eigenen Medaillenstil, der sich unter seiner Hand, wie auch in der Folge, als entwicklungsfähig erweist.

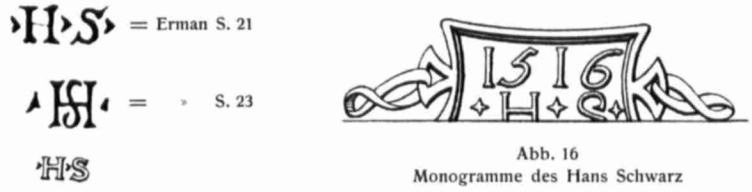


Abb. 16
Monogramme des Hans Schwarz

Erman bewies bei der vorläufigen Zusammenstellung seines Werkes eine besonders glückliche Hand.[1]) Vom Leben und der künstlerischen Entwicklung des Meisters konnte er indes nicht mehr wissen, als eine bekannte Notiz bei Neudörffer besagt. Auch heute muß das Lebensbild, wie das so mancher anderer bedeutenden Medailleure, fragmentarisch bleiben. Als freier »Konterfetter« stand der Medailleur außerhalb des Zunftzwangs, war an keinen Ort fest gebunden. So kommt es, daß die Archive bei diesen Studien so oft versagen; weder die Zunftbücher noch die Steuerlisten der Städte geben Aufschluß. »Forschungen über Medaillen und Medailleure«, schreibt mit guten Grund ein Kenner des Fachs, »gehören zwar zu den anziehendsten, aber auch, zumal bei der Sprödigkeit und Unausgiebigkeit des archivalischen Materials, zu den beschwerlichsten im weiten Umkreis der kunsthistorischen Wissenschaft«.

Immerhin ergeben sich für den Lebensgang unseres Künstlers aus den Akten wenigstens einige Daten. Daß er Augsburger von Geburt war, bezeugt Neudörffer. 1492 oder 1493 muß er geboren sein, da er im Jahre 1506, dem Zunftbuch der Maler, Goldschmiede, Bildhauer usw. zufolge, als Lernknabe vorgestellt wird.[2]) Denn auf ihn ist zweifellos der Eintrag zu beziehen, wonach »*Hans Schwarz des Ulrichen Schwarzen sun*« bei Meister *Stephan Schwarz* in die Lehre tritt. Die bisher unbeachtete Notiz ist lehrreich für Familie und Herkommen des Künstlers.

[1]) Deutsche Medailleure, S. 20.
[2]) Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 544.

Ulrich Schwarz ist der Kunstgeschichte kein unbekannter Name. Ulrich so heißt das Oberhaupt der Familie Schwarz, die Hans Holbein d. Ä. auf dem berühmten Votivbild von 1508 verewigte.[1]) Der breitspurig und behäbig im Vordergrund an der Spitze einer zahlreichen Sohnesschaar knieende Stifter des Bildes wurde früher mit jenem gleichnamigen zünftischen Bürgermeister identifiziert, der den Intrigen der »Geschlechter« zum Opfer fiel, indem er, wie der alte Stetten mit der unverhohlenen Schadenfreude des überzeugten Patriziers berichtet, »an den erst neuerlich unter seiner Regierung gesäuberten und ausgebesserten Galgen« gehangen wurde. Das war im Jahre 1478. Nach einem überzeugenden, aber nicht genügend beachteten Hinweise, den *A. Buff* gab,[2]) kann nun aber unmöglich der Stifter des Holbeinschen Bildes jener 30 Jahre vor der Entstehung des Bildes hingerichtete Schwarz sein. Es handelt sich vielmehr um einen Sohn des »gewaltigen Bürgermeisters« und Zimmermanns, der gleichfalls Ulrich hieß. Dieser *Ulrich Schwarz* (II) stand 1508 im 59. Lebensjahr, was trefflich zu der Erscheinung des Dargestellten paßt. Auch die Zahl der Kinder, 13 Söhne und 7 Töchter, die ihm drei Frauen gebaren, stimmt mit dem Bilde überein.[3])

Dieser Schwarz starb 1519 mit Hinterlassung von nicht weniger als 53 Enkelkindern, unter denen also auch unser Künstler zu suchen ist.[4])

Sein ältester Sohn erscheint auf Holbeins Bild unmittelbar hinter ihm knieend; die Beischrift nennt ihn »Hans«. Indes kann es sich hier nicht um unseren Künstler handeln, da der Dargestellte bereits in den reifen Mannesjahren steht. Einer der nächstälteren Söhne, gleichfalls ein Mann in der Mitte der Dreißiger, führt wiederum den Namen des Vaters und Großvaters. Dieser Ulrich (III) Schwarz darf also mit Sicherheit als der Vater des Künstlers gelten. Leider wissen wir von seinem Leben nichts Näheres. Der sympathische Kopf mit der leichtgebogenen Nase und dem wohlgerundeten Kinn, der von langem gelockten Haar und einem kurzen Vollbart eingerahmt wird, unterscheidet sich auffallend von dem saturierten Bourgeoistypus des alten Schwarz und ließe an einen künstlerischen Beruf, Goldschmied oder dergleichen, denken, wie auch sein hinter ihm erscheinender Bruder Simprecht Goldschmied war.[5])

Zur Seite Ulrichs kniet auf dem Bild ein jüngerer Bruder mit Namen *Alexander*, offenbar derselbe, den eine der ersten Medaillen des jungen Hans Schwarz darstellt. Seinen Taufnamen empfing der Künstler natürlich von dem ältesten Bruder des Vaters. Die beiden durch ihren Kleiderluxus berühmten Mitglieder der Familie, *Matthäus* und *Veit Konrad Schwarz*, waren nahe Verwandte des Künstlers: Oheim und Vetter.

---

[1]) Janitschek, Geschichte der Malerei, S. 274.

[2]) Kunstchronik XXII, Sp. 711.

[3]) Siehe die Epitaphien der Familie bei Prasch, Epitaph. August. I, 43 und II, S. 21. Auf dem Bilde trägt Schwarz ein kleines Kreuz über dem Kopf, das ihn, wie mehrere andere Familienmitglieder, als *verstorben* bezeichnet; es muß von späterer Hand hinzugesetzt worden sein, vermutlich im Sterbejahr (1519), als das Votiv seiner eigentlichen Zweckbestimmung zugeführt wurde und in der Ulrichskirche Aufstellung fand.

[4]) Nicht genug mit diesem ehelich legitimierten Segen: »Anno dei. 1519«, so berichtet der Stadtchronist, »im nofember da starb Ulrich Schwartz, der hett 3 eefrauen gehabt, nach er hett 32 Kind bei in gehabt; so hett er, weil er wittwer was gewesen, *5 ledige Kind gehabt*; som: 37 Kind, eelich und uneelich; er verlies 20 lebendige eekind, als er starb.« (Rem, Cronica neuer geschichten. Chroniken der deutschen Städte, XXV, S. 119.)

[5]) Seinen Namen führt eine Liste der Goldschmiede von 1527, s. A. Weiß, Handwerk der Goldschmiede in Augsburg, S. 234.

Die Familie scheint sich nach dem tiefen Sturz, den sie durch den schmählichen Tod des Großvaters erlitten, sehr bald wieder emporgearbeitet zu haben. Der Geschichtschreiber Augsburgs, Paul von Stetten der Jüngere, der in seinen »Lebensbeschreibungen zur Er- und Unterhaltung bürgerlicher Tugenden« [1]) dem tyrannischen Bürgermeister ein erbauliches Kapitel widmet, irrt, wenn er von einer völligen Verarmung der Familie spricht. Das bedeutende Vermögen und der kostbare Hausrat wurden zwar konfisziert, aber bald wieder an die Erben zurückerstattet. [2])

Deutet schon das Familienbild von 1508 auf Wohlhabenheit und gutbürgerliches Selbstbewußtsein, so erscheint die Familie auch gesellschaftlich völlig rehabilitiert. Bei der feierlichen Einholung des Erzherzogs Ferdinand am 10. Mai 1521 ziehen die Brüder Schwarz fünf Mann hoch in *einem* Glied als Ehrenwache auf, ein aufrechtes Fähnlein in glänzenden Gewaffen, das der gefallsüchtige *Matthäus* nicht umhin konnte, im

Abb. 17

Abb. 18

Medaillons von Hans Schwarz
Buchsbaum. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Bilde verewigen zu lassen. [3]) Im Hintergrunde dieses Bildchens, das die Familie so stattlich repräsentiert, wird wohl nicht nur zufällig der Augsburger Galgen sichtbar: eine späte ironische Genugtuung der Enkel.

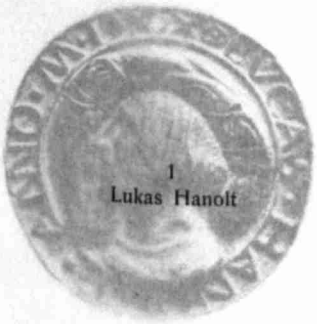
Rühmlicher als die beiden Kleidernarren taten sich zwei andere Mitglieder der Familie hervor, ein jüngerer *Alexander Schwarz* als Ingenieur in städtischen Diensten [4]) und ein *Matthäus Ulrich Schwarz*, der als Malteserritter mit Kriegsruhm bedeckt in seine Vaterstadt zurückkehrte und sich bei einer Neuherstellung der Festungswerke verdient gemacht haben soll.

[1]) Augsburg 1778, Bd. II S. 80 ff.

[2]) Siehe Rems Chronik. Städtechroniken Bd. XXII S. 260 Anm. IV. Das Inventar der Haussuchung ist erhalten; s. ebenda S. 370.

[3]) Reichardt, M. und V. K. Schwarz, Magdeburg 1786, S. 46 (Blatt 48 des Trachtenbuchs).

[4]) Siehe Protokoll des Rats der Dreizehner vom 17. I. 1538, S. 3a. Baumeisterbuch de anno 1538, S. 68a (Augsburg, Stadtarchiv).


1
Lukas Hanolt

2
Alexander Schwarz

3
Friedrich II. von der Pfalz

4a
Jakob Fugger
Revers

5
Sebald Pfinzing

4
Jakob Fugger

6
Unbekannt

7
Unbekannt (P K)

8
Georg von Eltz

9a
Sebastian von Rotenhan
Revers

9
Sebastian von Rotenhan

11
Konrad Peutinger

10
Sigismund von Herberstein

12
Hans Tummer

HANS SCHWARZ

1

2

3

4a

5

4

6

8

7

9a

9

10

12

Vergeblich suchen wir auf dem Familienbild nach jenem *Stephan Schwarz*, der des jungen Hansen Lehrmeister war. Daß es sich um einen Anverwandten handelt, darf zum mindesten als wahrscheinlich gelten. Aber da er unter den Söhnen des alten Schwarz fehlt, muß er unter der entfernteren Verwandtschaft gesucht werden, wohl unter dessen Brüdern. Er war seines Zeichens Bildhauer. Als solcher wird er ausdrücklich in den Akten aufgeführt.[1]) Dem Zunftbuch zufolge erhielt er die Gerechtigkeit im Jahre 1493.[2]) In den Steuerbüchern ist er von 1504 bis 1535 nachweisbar. Seine Abgaben lassen auf einen mittleren Vermögensstand schließen.[3]) Leider ist über seine Tätigkeit so gut wie nichts bekannt. 1503 wird »Meister Stephan« (zusammen mit Gregor Erhart) bei den Arbeiten der im Ausbau befindlichen St.-Moritz-Kirche genannt. Im übrigen tritt er hinter die bedeutenden Meister seiner Zunft, einen Hans Beierlein, Gregor Erhart, Adolf Daucher, Burkhard Engelberger u. a. offenbar stark zurück. Die oben erwähnten Reparaturarbeiten, die sich auf frei aufgehängte Engelfiguren beziehen, scheinen auf einen Bildschnitzer (Holzbildhauer) zu deuten. Was die Bezeichnung »Bildhauer« betrifft, so kommt dieselbe nach dem alten Sprachgebrauch keineswegs nur dem *Stein*bildhauer, dem »Steinmitzel« zu, sondern dem Bildhauer schlechthin. So wird z. B. Hans Beierlein in den Akten bald »Bildschnitzer«, bald »Bildhauer« oder »Steinmetz« genannt.

Es kann daher nicht auffallen, wenn auch der junge *Hans Schwarz*, da wir ihn von Angesicht zu Angesicht kennen lernen, als Lehrling noch diese Bezeichnung trägt. ›hans schwarz stainmetz‹, so nennt eine, wahrscheinlich von *Holbein* dem Vater selbst herrührende Aufschrift auf einer Silberstiftzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett[4]) den Dargestellten, einen dem Knabenalter noch nahestehenden Jüngling mit jugendlich-offenen Gesichtszügen und stillem aufmerksamen Blick. Nur wenig älter erscheint derselbe junge Mann auf einem zweiten Blatt, das die nämliche Aufschrift trägt.[5]) Schon Woltmann, dem »Hans Schwarz«, allerdings nur dem Namen nach (aus Neudörffer) bekannt war, dachte bei den beiden Zeichnungen an den Augsburger Künstler. Ich möchte dies sogar noch für eine dritte Zeichnung von Holbein als sicher annehmen, ein in Basel befindliches Blatt, das die leider beschnittene Aufschrift »*hans schw*...« aufweist.[6]) Der sympathische Jünglingskopf mit dem halblangen Ringelhaar, offenbar einige Jahre später entstanden, stimmt gut mit dem Selbstporträt der Medaille aus der Sammlung Felix, jetzt im Besitze der Komtesse de Béarn in Paris.[7])

Bei den nahen Beziehungen des alten Holbein zu der Familie Schwarz kann es nicht auffallen, wenn der Maler außer den Söhnen und Töchtern auch einen so klug dreinblickenden Enkel in seinem Skizzenbuch festhielt, zumal er ja mit Vorliebe gerade unter den Zunftgenossen seine Modelle suchte.[8])

Vier Jahre hatte der angehende Künstler in der Lehre auszuhalten. Sechs weitere arbeitete er als Geselle. Wenigstens ist das erste signierte Werk seiner Hand, das wir

[1]) Stadtgerichtsprotokoll vom 3. Februar 1520. Fol. 18a (Augsburg, Stadtarchiv).

[2]) Siehe Vischer, Studien S. 510 und 577.

[3]) Nach einer gütigen Mitteilung von Stadtarchivar Dr. Dürr aus den Steuerlisten.

[4]) Woltmann, H. Holbein, Silberstiftzeichnungen in Berlin, Taf. XXIV.

[5]) Woltmann, Taf. LVIII.

[6]) His, H. Holbein d. Ä. Feder- und Silberstiftzeichnungen, Taf. XI.

[7]) Abgeb. Samml. Felix (Medaillen, Hess., Frkf. a. M. 1895). Taf. IV, Nr. 247. Erman S. 20.

[8]) So möchte ich auch in dem edel-kräftigen Kopf des »Tischmachers« Adolf (His XXXII) einen Künstler erkennen, nämlich Adolf den »kistler«, wie der Meister der Fuggerbüsten *Adolf Daucher* gewöhnlich genannt wird.

kennen, 1516 datiert. Daß er die Gerechtigkeit als Meister erworben, wird nirgends erwähnt. Die freie Kunst des Konterfetters, der er sich also schon damals entschieden zugewandt hätte, bedurfte dieser Legitimation nicht.

Das Reichstagsjahr 1518 sah den Künstler bereits in voller Tätigkeit in Augsburg. Ein Jahr darauf arbeitet er bereits als vielbegehrter Konterfetter in *Nürnberg*. Der kunstfreundliche Propst von St. Sebald, *Melchior Pfinzing*, den er schon 1518 in einer ansprechenden Medaille porträtiert hatte, scheint die Veranlassung zu dem Domizilwechsel gegeben zu haben. Nach Neudörffers Zeugnis lebte der Künstler als Hausgenosse bei dem einflußreichen geistlichen Herrn, der mit dem halben Patriziat

Abb. 19
Rückseite der Zeichnung Abb. 20
Bamberg, K. Bibliothek

verschwägert war und als Gönner dem jungen Medailleur unschätzbar sein mußte. Er selbst dilettierte in Kunstsachen und war — wie der Prateser Kanonikus Guazzolotti — in der Technik des Bronzegusses »begierig und verständig«.[1]) Als künstlerischer und literarischer Beirat Kaiser Maximilians stand er in engstem Verkehr mit der Nürnberger Künstlerschaft. Hier in der Propstei wetteiferte Schwarz mit Ludwig Krug, und auch die nähere Bekanntschaft mit Albrecht Dürer, der ihm damals zu einer Medaille saß, stammte aus diesen Tagen, da Schwarz unter dem Dache des Propstes lebte und mit ehrenvollen Porträtaufträgen überhäuft war. Zwei Goldgulden durfte er für ein »An-

[1]) Er unterwies sogar einen Maslitzer in den Anfangsgründen der Gießkunst. Siehe Neudörffer (ed. Lochner) S. 124 und 159.

gesicht« verlangen, wenn die Zahlung Dürers, die er im Tagebuch seiner niederländischen Reise notiert, nicht gar ein kollegialer Ausnahmspreis ist.

Die Zahl der Nürnberger Arbeiten unseres Künstlers ist so groß, daß man ihn geradezu für die *Nürnberger* Medaillenkunst in Anspruch genommen hat. Indes war seines Bleibens in dieser gewinnbringenden Umgebung nicht lange. Nicht viel mehr als ein Jahr kann der Aufenthalt in der fränkischen Reichsstadt gedauert haben. Wie aus den Ratsverlässen hervorgeht[1]), wurde Hans Schwarz in der Fastnachtszeit 1520 wegen Händel, die er nächtlicherweile mit dem kaiserlichen Stadtschultheißen, Herrn Tilman von Bremen und anderen Bürgern hatte, vom Rate angewiesen, sich binnen

Abb. 20
Handzeichnung von Hans Schwarz
Bamberg, K. Bibliothek

drei Tagen »von hinnen zu tun«. Daß es sich hierbei um keine Kleinigkeiten handelte, geht daraus hervor, daß die Fürsprache Melchior Pfinzings, der für seinen Schützling um Gnadenfrist bat, ohne Erfolg blieb. Schwarz war am 3. März der Stadt verwiesen.

Von da ab verwischen sich die Spuren seines Erdenwandels. Er scheint nach Art wandernder Porträtisten im Lande gereist zu sein, mit Stift und Skizzenbuch Aufträge sammelnd, die er dann daheim — in Augsburg — plastisch ausführte. Wenigstens deutet die schon zitierte Notiz in Dürers Tagebuch darauf, daß er im September 1520 wieder in Augsburg zu vermuten war. Noch im Herbst dieses Jahres

[1]) Siehe Hampe, Bayerische Gewerbezeitung, X, S. 3.

scheint er indes, den Medaillen zufolge, offenbar angezogen von dem Aufenthalte des soeben gekrönten Kaisers Karl V. in Heidelberg und mehr noch von dem für Anfang nächsten Jahres angesagten Reichstag in Worms, die Rheinlande aufgesucht zu haben. In Speier, Worms und Heidelberg hat er länger geweilt. Die Hinreise ging durch Schwaben. Die Rückreise scheint ihn, wenn die Medaillen nicht trügen, im Jahre 1523 wieder vorübergehend nach Nürnberg geführt zu haben. Vielleicht, daß seinem Protektor Melchior Pfinzing die Aufhebung des Banns inzwischen gelungen war, wie

Abb. 21
Lorenz Stayber
Handzeichnung von Hans Schwarz
Berlin, K. Kupferstichkabinett

ja diesem Beschützer der Kunst und Künstler auch die drei bekannten »gottlosen Maler« die Erlaubnis zur Rückkehr nach Nürnberg (1525) zu danken hatten.

Wiederum kehrte Schwarz sodann in die Vaterstadt am Lech zurück; wenigstens stellt die letzte Medaille, die wir ihm zuschreiben zu können glauben, 1527 entstanden, einen Augsburger dar.

Von da ab fehlt jede Kunde über ihn. Fast scheint es, als ob die Konkurrenz Hagenauers, dessen Tätigkeit just in demselben Jahr einsetzte, ihn aus der Heimat endgültig vertrieben hätte. Dreizehn Jahre später taucht dann der Name »*Hans Schwarz*«, allerdings nicht weit von Augsburg, aber in gänzlich fremdem Zusammenhang noch einmal auf, ohne daß man im Stande wäre, dessen Träger mit unserem Künstler zu identifi-

1
Kunz von der Rosen

2
Unbekannt

3
Hans Burckmayr

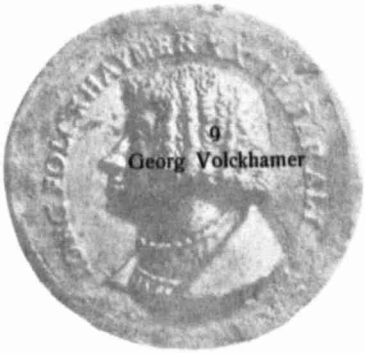
4
Martin Pfinzing

5
Albrecht Dürer

6
Sigismund von Dietrichstein

7
Unbekannt

8
Lucia Dörrer



9
Georg Volckhamer

10
Hugo Graf zu Montfort

11
Joachim I., Kurfürst von Brandenburg

12
Kolman Helmschmid

HANS SCHWARZ

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

Abb. 22
Handzeichnung von Hans Schwarz
Leipzig, Sammlung Brockhaus

zieren. Nach einer Notiz *Hellers*[1]), die dieser aus dem *Nördlinger Archiv* erhalten haben will und die auch in den Peintre-graveur übergegangen ist, heiratete im Jahre 1540 die Witwe des *Hans Schäufelin, Afra, geb. Tucher*, in *Nördlingen* den »*Maler Hans*

[1]) Heller, Geschichte der Holzschneidekunst (Bamberg 1823), S. 117; ders., Beiträge zur Kunst- und Literaturgeschichte (Nürnberg 1822) S. 79; vgl. Peintre-graveur, III, S. 228.

Schwarz von Öttingen«, der sich auf seinen Arbeiten des Zeichens von Schäufelin bedient haben soll. Nun ist in der Tat das Monogramm unseres Medailleurs identisch mit dem des Schäufelin (s. Abb. 16). Welcher Art die Arbeiten waren, die er damit signiert, wird leider nicht gesagt, und das städtische Archiv zu Nördlingen gab keine weitere Auskunft über den vorgeblichen Maler von Öttingen.[1]) Sollte Schwarz, nachdem die Gunst des Publikums ihm so schnöde den Rücken gekehrt, nach Öttingen verzogen sein und dort etwa, wie bisweilen auch Veit Stoß, das Schnitzmesser mit Balleisen und Grabstichel vertauscht haben? — Die Antwort kann nur ein glücklicher archivalischer Fund bringen. Einstweilen endet also das Leben des ersten deutschen Konterfetters, der seinerzeit zugleich als der besten Einer galt, für unseren Blick in Dunkelheit.

* * *

Als *Hans Schwarz* bei Meister Stephan in die Lehre trat, waren die alten Meister des Augsburger Bildhauerhandwerks noch rüstig bei der Arbeit. Seine Lehr- und Gesellenzeit fällt in eine Blüte der Augsburger Plastik. Sowohl die alten Gotiker Burkhard Engelberg, »der Werkmann von St. Ulrich«, die beiden *Beierlein*, deren Namen die beiden gewaltigen Grabskulpturen in der Gertraudenkapelle des Augsburger Doms auf die Nachwelt gebracht haben, wie die beiden, bereits von dem neuen Geiste erfüllten, eng verbundenen Kunstgenossen *Gregor Erhart* und sein Schwager *Adolf Daucher* hatten dank der bedeutenden und lukrativen Aufträge der Äbte von St. Ulrich und Kaisheim alle Hände voll zu tun. St. Moritz näherte sich der Vollendung und erhielt reichen plastischen Schmuck. Die Stadt geizte nicht mit Bestellungen. Der Rathausneubau, neue Brunnenanlagen und die mächtig gesteigerte Baulust der Bürgerschaft gaben mehr als ausreichende Arbeit. Die Grabskulptur, insbesondere die feine Epitaphplastik darf in der Geschichte des Porträts und in der Vorgeschichte der Porträtmedaille nicht übersehen werden. Was die Augsburger Plastik darin zu leisten vermochte, zeigte in einem monumentalen Bilde bedeutender geistiger Potenz der großartige Grabstein des Arztes *Adolf Occo* (gest. 1503) im Kreuzgang des Domes.

1509 begann dann das große Werk der Fuggerkapelle, das die hohe Schule für die jüngere Generation werden sollte. Hier hat Hans Daucher, der nur wenig ältere Genosse des Schwarz, gelernt, hier lag aber auch der Ausgangspunkt zu jenem virtuosen Marmoristenstil, der dann in Loy Hering, dem »guten Meister« von Eichstätt, zur Massenproduktion ausarten sollte.

Hans Schwarz blieb von der glatten Eleganz der Marmorbildwerke in St. Anna unberührt. Aber auch die bedeutenden Holzskulpturen am Gestühle, die berühmten Fuggerporträte des Kaiser Friedrich-Museums, die eine alte Tradition fälschlich mit seinem Namen verknüpft[2]), haben, soviel ich sehe, keinen nachweislichen Eindruck auf ihn gemacht.

[1]) Nur um keine Spur zu vernachlässigen, sei auf eine Federzeichnung im Kupferstichkabinett in München, ein abnormes Rehgeweih in subtilster Ausführung, hingewiesen, das die Signatur ·HS· 1574 trägt.

[2]) Siehe Seida, Historisch-statistische Beschreibung aller Kirchen von Augsburg, S. 374. Diese Kombination beruht auf einem voreiligen Schluß aus den beiden überlieferten Nachrichten, daß einerseits die Holzbüsten Fuggerbildnisse darstellten, andererseits Hans Schwarz derjenige gewesen sei, der zu seiner Zeit am besten in Holz porträtierte. Als das Gestühl, ein voll ausgereiftes Meisterwerk, entstand, hatte *Schwarz* seine Lehrzeit noch nicht hinter sich.

Sein frühestes, uns bekanntes Werk, eine in Holz geschnitzte Grablegung [1]) — Relief in architektonischem Rahmen — zeigt ihn als Meister von kräftigster Eigenart. Die Gotik liegt noch nicht allzuweit hinter ihm; man sieht es dem entschiedenen Schnitt an, daß der Künstler noch ein gut Stück Weges durch die alte Schule der Schnitzkunst hindurchgegangen ist. In allem übrigen ist er ein Mann der Renaissance. Aber weit entfernt von der abgeschliffenen venezianisch-lombardischen Marmoristenmanier der Fuggerkapelle greift Hans Schwarz — höchst bezeichnend — auf die robustere Art des Quattrocento zurück. Diese Grablegung steht einzig da in der deutschen Früh-

Abb. 23
Christoph von Braunschweig (?)
Handzeichnung von Hans Schwarz
Berlin, K. Kupferstichkabinett

renaissance. Ein »Donatello« in einem Burgkmairgehäuse — so scheint es auf den ersten Blick; R. Vischer hat bereits beim Auftauchen des kleinen Kunstwerks auf seine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit hingewiesen.[2]) Zweifellos ist es von Donatellos Geist ein Hauch, der dem Bildwerk Leben gab. Aber kein eklektisches Mosaik aus dem Schatz der guten Werke jenes großen Alten ist es, sondern lediglich eine Inspiration

[1]) Das Stück ist signiert und datiert (H. S. — 1516) H. 28 1/2 cm. Br. 20 cm. Es befand sich in der früheren Sammlung Felix in Leipzig. Abgebildet Historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse in Frankfurt a. M., 1875, Taf. V; Katalog der Kunstsammlung Felix (Heberle-Lempertz, Köln 1886) Nr. 938. (Jetzt wo?)

[2]) Studien S. 612.

aus dem Geiste und der Wahrheit seiner Kunst. Vergeblich würde man bei dem Meister selbst oder, was näher läge, in dem großen Plakettenwerk, dem Träger seines Typenschatzes, nach einem Vorbild für diese Grablegung suchen, so oft das ergreifende Thema von dem großen Dramatiker der Plastik auch behandelt worden ist. Im einzelnen sind die Motive von dem deutschen Meister völlig selbständig durchgebildet. Das sind echt deutsche Bürgersleute, die den heiligen Leichnam so liebevoll ins Grab senken, dieser untersetzte Joseph sowohl, wie nicht minder die schöne junge Martha, die im Vordergrund niederkniet. Selbst jene wie rasend vor Schmerz sich gebärdende Frauengestalt

Abb. 24
Maximilian von Berghes
(fälschlich bezeichnet »Karolus rex«)
Handzeichnung von Hans Schwarz
Bamberg, K. Bibliothek

im Hintergrund, die bei Donatello in ihrer mänadischen Erscheinung das Vorbild der antiken Meleagersarkophage nicht verleugnet, hat hier die Züge und die Tracht der christlich-deutschen Schmerzensmutter erhalten.

In dem stark akzentuierten Ausdruck glaubt man da und dort Altdorferschem Geiste zu begegnen; auch der einfach zugehauene Landschaftshintergrund, dessen winterlich trostlose Öde dem Ganzen den rechten Grundton gibt, hat etwas von dem großen Zug des Meisters von Regensburg.

Dagegen zeigt die umrahmende Ädikula unverkennbare Augsburger Renaissanceformen; besonders charakteristisch die echt burgkmairischen Balustern. Auch die kleinen humoristischen Putten, die als höchst nonchalante Akroterien auf dem Fronti-

spiz sowie als Fackelhalter auf den Pfeilern nicht eben sehr zeremoniös figurieren, sind von der Augsburger Sorte. Ebenso liebte der junge Holbein die kleinen Burschen zu verwenden. Aber diese hier sind naiver, kecker und ganz erheblich ungenierter, als es den »welschen Kindlein« in deutscher Kunst sonst gestattet zu sein pflegt.

Die beiden Medaillonköpfe mit Porträtzügen — Stifterbildnisse? — deuten auf den künftigen Medailleur voraus.

Auf italienische Vorbilder, auf die kleinen Bronzetondi mit aufgesetzten Halbfiguren [1]) gehen in ihrer äußeren Gestalt auch die vier Buchsmedaillons zurück, die durch

Abb. 25
Georg Schlandersbacher
Handzeichnung von Hans Schwarz
Berlin, K. Kupferstichkabinett

das Monogramm — eines sogar durch die Namensaufschrift — als Werke des H. Schwarz gesichert sind: eine Beweinung Christi und Anna selbdritt im Kaiser Friedrich-Museum (Abb. 17 u. 18), ferner »Parisurteil« und »Der Tod mit der nackten Frau« bei Herrn Dr. Figdor in Wien. [2])

[1]) Vgl. die Rundplakette in Sammlung Gutekunst, abgebildet Auktionskatalog (L. & L. Hamburger, Frankfurt a. M. 1902) Nr. 174; Replik (Figuren vom Hintergrunde abgetrennt) im Berliner Museum, Bode-Tschudi Nr. 876 (vgl. Nr. 999); vgl. auch das Medaillon der Hainauerschen Sammlung, abgebildet A. G. Meyer, Donatello S. 120.

[2]) Aus Sammlung Spitzer. Abbildungen im großen Katalog Bd. IV, Nr. 108—110 (Buis).

Es sind derbe Holzschnitzereien, die in einer noch ungelenken, harten und primitiven Formensprache von der neuen »antikischen« Kunst erzählen wollen: Werke eines Künstlers, der lieber ungeschickt auf eigene Faust sein, als gefällige Formeln aus zweiter Hand empfangen mochte.

Von jeder Befangenheit frei dagegen zeigt den Künstler eine großzügig drapierte Apostelfigur, flach in Holz geschnitten, gleichfalls im Berliner Museum[1]), offenbar ein Plakettenmodell oder eine Patrone für Goldschmiedarbeit.

Abb. 26
Kardinal Matthäus Lang
Handzeichnung von Hans Schwarz
Berlin, K. Kupferstichkabinett

Was sonst von Kleinplastiken gelegentlich H. Schwarz zugeteilt wurde, so eine Evastatuette im Louvre und ein »Ecce-Homo« ebendaselbst[2]), ist nicht signiert. — Die beiden bekannten Holzbüsten im Britischen Museum, die wohl auch auf *H. Schwarz* getauft wurden, sind von Bode als Arbeiten des *Konrad Myt* erwiesen.[3])

Auf den ausgezeichneten Hofbildhauer der Erzherzogin Margareta geht zweifellos auch ein Medaillonbildnis der niederländischen Regentin zurück, das gleichfalls als Arbeit des Hans Schwarz angesprochen wurde.[4]) Es stimmt Zug um Zug mit der köstlichen kleinen Buchsbaumbüste im Bayerischen Nationalmuseum überein, ist aber keine mechanische Kopie von dieser, sondern eine verständnisvolle Übersetzung ins Relief.

Das Datum 1516 trägt ferner ein Reliefbrustbild Kaiser Maximilians in Solnhofener Stein, das von der Originalplatte abgesägt und in Form einer Medaille montiert ist, die einzige Arbeit in Stein, die Schwarz bisher zugewiesen wurde.[5]) Das Stück gehört eng zu einer Gruppe von Reliefbildnissen des alten Kaisers, die, offenbar nicht unabhängig voneinander entstanden, sich früher

[1]) Bode-Tschudi Nr. 601 (signiert ⋈).

[2]) Molinier, L'histoire de l'art industr. Bd. II S. 199.

[3]) Eine alte Zeichnung beider Büsten nebeneinander findet sich auf der Bibliothek zu Bamberg (Quartblatt I A 83): Bleistift mit Rötel gehöht. Schon hier lautet die Bezeichnung »CAROLVS DVX BVRGVNDIA«. Von einer Hand des XVII. Jahrhunderts, vielleicht Hainhofers, ist darunter geschrieben: »In Holz von Alberto Dürer geschnitten, die hat Kayser Rudolph gratis von Philipp Hainhofer bekhomm.«

[4]) Abgebildet Domanig, Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich, Taf. IV, 20 (gebrannter Ton).

[5]) Domanig Taf. II, 10 (Wien, Hofmuseum).

in der Ambraser Sammlung vereinigt fanden.[1]) Nur eines davon, ein kleines Steinrelief mit einem packend realistischen Bilde der in Alter und Krankheit verfallenden Majestät hat sich erhalten (Germanisches Museum, Modellsammlung).[2]) Daneben bleibt das Wiener Medaillonporträt flau und tot, wozu die moderne Umarbeitung ihr Teil mag beigetragen haben. Im äußeren Zuschnitt kommt es, wie zugegeben sei, der Art des Schwarz nahe, der den Kaiser 1516 in Augsburg gesehen haben kann.

»*Ein ausnehmend schönes Porträtstück als Medaillon von Buchsholz*«, das den Augsburger Bürgermeister *Georg Vetter*, den bekannten, eifrigen Anhänger der lutherischen Lehre darstellte, im Besitz des jüngeren Stetten befindlich und von ihm dem Schwarz zugeschrieben,[3]) ist mir weder im Holz-Original noch als Medaille bekannt geworden. Ebensowenig vermag ich ein »lebensgroßes Konterfei« zu identifizieren, das zu Stettens Zeiten im Besitz von Georg Christoph Kilian in Augsburg war und von jenem dem Schwarz zugelegt wird.[4])

Abb. 27
Georg von Sachsen
Medaille von Hans Schwarz
Wien

Wie die Grablegung von 1516, dürften auch die besprochenen Holzmedaillons, die Signatur tragen, als Arbeiten der Frühzeit Schwarzens aufzufassen sein.

1517 beginnt sodann vereinzelt die eigentliche Medaillenarbeit mit einem Medaillon auf Konrad Peutinger, um bereits im nächstfolgenden Jahre sich zu einer Produktion großen Maßstabes zu entfalten.

Es ist Ermans nicht geringes Verdienst, das Medaillenwerk unseres Künstlers in seltener Reichhaltigkeit zusammengestellt zu haben, nachdem seine Vorgänger bedeutend in die Irre gegangen waren. Um so mehr befremdet es, die künstlerische Eigenart des Schwarz, dem seltsamerweise nur »geschickte Mache« zugebilligt wird, so gänzlich von ihm verkannt zu sehen.

Nicht weniger als fünfundfünfzig Stücke hat Erman zusammengebracht, vorwiegend auf Grund der Bestände des Berliner Kabinetts. Wenn wir diese Zahl um weitere fünfzig Stück vermehren, so ist auch damit wohl noch keine Vollständigkeit

[1]) Siehe Pinacotheca Principum Austriae, Taf. XXXVII.

[2]) Von allen Bildnissen des Monarchen steht das kleine Meisterwerk den Daucherschen Medaillen am nächsten (s. Monatshefte für Kunstw. 1903, S. 75).

[3]) Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte, Nachtragsband (Bd. II), S. 280.

[4]) Ebenda Bd. I, S. 451.

erreicht, da außer den Kabinetten in Wien und im Haag die ausländischen Sammlungen unberücksichtigt bleiben mußten.[1])

Ein weiteres Verdienst Ermans bleibt es, die viel besprochenen, früher unter Dürers Namen gehenden Kreide- und Kohlezeichnungen in Berlin, Bamberg und Weimar als Arbeiten des *Hans Schwarz* erkannt und mit zu dessen Medaillen in richtige Beziehung gesetzt zu haben. Aber ebensowenig wie Ermans Zuteilung der Medaillen, blieb diese Bestimmung der Zeichnungen unangefochten. Trotz der Zustimmung Sallets, der gegen die vagen Verdächtigungen Thausings früher für Dürers Autorschaft eingetreten war, wurde Ermans Aufstellung bis in die neueste Zeit immer wieder bestritten.

Die Streitfrage erledigt sich zu Ermans Gunsten dadurch, daß eines der Blätter mit den Initialen des Hans Schwarz signiert ist (Abb. 19 verkleinert). Das Blatt befindet sich auf

[1]) *Nicht bei Erman:*

1516: Kaiser Maximilian (Domanig, Erzhaus Oestr. II, 10).

1518: Christian von Braunschweig (Abb. 28). Albrecht von Brandenburg (Menadier, Hohenzollern II, 6). Georg von Sachsen (Abb. 27). Melchior Pfinzing, Variante, klein (Wien). Hans Tummer (A. 12). Jakob Elle (A. 6). Unbekannter mit MDXVIII im Feld. (Nürnberg) W. v. Jörger (Bergmann, Ber. Männer XI. 49 Nachahmung).

1519: Hans Adam Würzeburg. Unbekannter (Trésor II, 5). [Jakob Welser, 2 Varianten zu 47 und 36 Mm.]

1520: Karl V. (Abb. 40). Otto Heinrich von der Pfalz (D. 1). Toman Löffelholz (Abb. 38) (Var. von 1523). Matth. Lang, Var. (Wien. Mm. 47). Bernhard, Bischof von Trient (Abb. 31). Georg, Bischof von Speier (Samml. Felix, Med.-Kat. I, 196). Derselbe, Rev. Spes. (C. 1). (Derselbe, Heräus V, 8 u. 9). Cyriacus von Polheim (Bergmann, Ber. Männer XI, 51). Georg Truchseß von Waldburg (Samml. Greene, Kat. Heß II. Teil, III, 52). Derselbe, Variante in Wien. Ludwig V. von der Pfalz (Abb. 39). Johann II. von Pfalz-Simmern-Spanheim (D. 13). Unbekannter, im Feld · M · D · — · X · X · (B. 7).

1521: Johann II. von Simmern-Spanheim, en face (Abb. 55 K. M. München). Franz von Sickingen (Trésor, 8).

1522: Victor Schütz (Abb. 46). Lucia Dörrer (B. 8).

1523: Sigismund von Hohenlohe (K. M. München).

1524: Johann II. von Spanheim (Abb. 53).

1525: [Georg, Bischof von Speier (Samml. Felix, Med.-Kat. 197).] Jakob Fugger. Klein, mm. 20. Georg von Schwalbach, Propst in Speier (Wien).

1526: Ludwig V. von der Pfalz. Var. (D. 2).

1527: Johann Kleinmüller (D. 11).

Ohne Jahreszahl: Christian, König von Dänemark (Simonis, L'art du médailleur en Belgique VI, 5). Stephan Westner (Samml. James Simon Nr. 391) (Taf. 5). Jakob Murmann (Abb. 35). Hieronymus Ebner (C. 6). (Variante in Wien.) Hans Tummer (C. 3). Heinrich von Schlick (Abb. 33). Karl, Konnetable von Bourbon (54). Maximilian von Berghen (Zevenbergen), (Samml. Delbecke, Kat. Heß (1891) Taf. II, 80). Unbekannter (B. 2). Unbekannter (Monogramm P und K) (A. 7). Unbekannte (H F) Rev.: • VERLOGEN • VND • NEYDISCH • ZVNGEN • • HAN • MICH • ZV • LEID • VND • / SCHMERZ • GEDRVNGEN • (Abb. 56). Unbekannter (Trésor III, 3). Heinrich, Bischof von Worms (nicht vor 1523. D. 3. Nachahmung?).

Holzmodelle: Albrecht Dürer in *Braunschweig.* Desgl. Unbekannter im Louvre. Desgl. Unbekannter (Johann II. von Spanheim?) in Berlin. Desgl. Unbekannter im Bayerischen National-Museum. Desgl. ebenda. Desgl. in Samml. Felix. Desgl. Ulrich Starck in Samml. Felix (s. unten S. 58ff. Abb. 47—51).

Ein beschreibender Katalog sämtlicher Medaillen von Hans Schwarz ist für das »Beiheft« vorgesehen.

1a
Pfalzgraf Georg, Bischof von Speier
Revers

2
Ursula Seifried Pfinzing

1
Pfalzgraf Georg, Bischof von Speier

3
Hans Tumnier

4
Georg Schlaudersbacher

6
Hieronymus Ebner

5
Stephan Westner

7
Andreas Imhof

9
Friedrich Peham

8
Ursula Andreas Imhof

10
Felizitas Imhof

12
Margareta Tetzl

11
Anna Martin Pfinzing

HANS SCHWARZ

MEDAILLEN

LICHTDRUCK DER REICHSDRUCKEREI

1a

2

1

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

der Bibliothek zu Bamberg (Abb. 20). Es vereinigt zwei Frauenbildnisse, beide gleich allen übrigen in ungeschickter Weise ausgeschnitten und auf neues Papier gesetzt. Hierdurch wurde die Rückseite der Blätter, die auch sonst schriftliche Vermerke und zeichnerische Entwürfe tragen, verdeckt. Erst nach Entfernung der fremden Folie bemerkt man auf der Rückseite des »Radeneckerin« bezeichneten Blattes die Aufschrift »Martin tucher LIX jar alt 1519«. Darunter die Reste des Monogramms H S (unten durch die Schere des barbarischen Ausschneiders verstümmelt). Die Notiz, die mit dem Zeichenstift geschrieben ist, bezieht sich offenbar auf die Schwarzsche Medaille Martin Tuchers, die den Nürnberger Patrizier und späteren Bürgermeister in der Tat im 59. Lebensjahr darstellt und im Jahre 1519 gefertigt ist.[1]) Die Signatur, mit der

Abb. 28
Christian, Erzbischof von Bremen
Medaille von Hans Schwarz, Wien

Feder geschrieben, gleicht völlig den von der Grablegung und der Dürermedaille bekannten Initialen des Meisters (Abb. 15). Übrigens sind diese wichtigen Buchstabenreste — worauf Bibliothekar Fischer mich aufmerksam macht — schon von dessen Vorgänger Fr. Leitschuh bemerkt und bereits in seinem kleinen »Führer durch die Königliche Bibliothek«[2]) erwähnt worden, ohne daß die an so entlegener Stelle gegebene Notiz Beachtung gefunden hätte.

Statt an diesen echten und alten Zeichnungen zu zweifeln, sollte man dem Schicksal danken, das uns eine für die Geschichte des Porträts in einer der größten Epochen deutschen Lebens so ergiebige Fundgrube eröffnet hat. Freilich ist ihr Er-

[1]) Abb. Cahn, Sammlung Metzler, Taf. X, 54. Auf der Rückseite Schrift in sieben Zeilen: MAR/TIN/TVCHERS/GESTALT/XXXXX/ IX IAR/ALT. Tucher ist geboren 1460.

[2]) S. 143.

Abb. 29
Kardinal Matthäus Lang
Medaille von Hans Schwarz

haltungszustand besonders für den Kenner und Liebhaber abscheulich. Gerade das Feinste des Umrisses ist fast durchweg den ungeschickten Schnitten der Schere zum Opfer gefallen. In rücksichtslosester Weise sind von Kostüm, Bart und Haar ganze Stücke weggeschnitten, um dann, nachdem die so traurig verstümmelten Silhouetten eine neue Folie erhalten hatten, womöglich noch ungeschickter ergänzt zu werden. Nachträgliche Überzeichnungen und Schraffierungen sind nicht selten und entstellen besonders die in Berlin befindliche Mappe. Übrigens sind die Zeichnungen auch von Haus aus ungleichwertig. Neben einzelnen Köpfen von höchster Lebendigkeit der Auffassung und breiter kräftigster Mache, wie der junge Graf Schlick, Lorenz Staiber (Abb. 21) und Hans Tummer (sämtlich in Berlin) oder solchen sprechenden, in feinerer und eingehenderer (Kreide?) Manier behandelten Bildnissen, wie denen des Kardinals Albrecht, des »Chorherrn zu Köln« und des »Lukas von Danzig« (Bamberg), stehen ganz gleichgültig und rasch hingehauene Skizzen von einer an Roheit grenzenden Faktur und geradezu mesquiner Verzeichnung gegenüber.

Es ist sehr treffend, was Alois Hauser[1]) einst (bei einem Versuch, die Blätter für Dürer zu retten) schrieb: »Wir heben besonders hervor, daß es sich um flüchtig hingeworfene, aber genial aufgefaßte Skizzen handelt«, die der Künstler »bei augenblicklicher Gelegenheit, vielleicht sogar ohne daß ihm die Personen gesessen, zeichnete«. Zu den besterhaltenen und qualitätreichsten Blättern der Serie gehören die elf in Weimar aufbewahrten Stücke. Ein sehr sympathisches Männerbildnis von sicherer, freier Ausführung befindet sich im Besitz von Fräulein M. Brockhaus in Leipzig (Abb. 22).[2])

Die Gesamtzahl der gegenwärtig bekannten Blätter beträgt 124.[3]) Zu jeder Zeichnung dürfen wir

Abb. 30
Matthäus Lang
Salzburger Taler

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst, 1871, S. 241; vgl. ebenda S. 193 (Lübke).

[2]) Den Hinweis auf dieses Blatt verdanke ich M. Lehrs. Die Besitzerin gab mir in liberalster Weise Gelegenheit, dasselbe zu studieren, und die Erlaubnis, es photographisch aufnehmen zu lassen, wofür ihr auch an dieser Stelle ergebenst gedankt sei.

[3]) In Berlin 57 Bl., in Bamberg 55 Bl., in Weimar 11 Bl., bei Brockhaus in Leipzig 1 Bl. — 5 weitere Bl., die das alte Hellersche Verzeichnis erwähnt, sind in alle Winde zerstreut.

noch die Medaille zu finden hoffen. Für diejenigen Blätter, die noch die richtigen Namensbezeichnungen tragen,[1]) ist dies nicht schwer. Schon Erman konnte eine ganze Reihe mit den zugehörigen Medaillen belegen. Aber auch die weitaus größere Anzahl, die gefälschte, dem Dürerschen Tagebuch entnommene Beischriften trägt, wird sich mit Hilfe der Medaillen bestimmen lassen, sobald einmal das Ganze, das geradezu ein Porträtwerk des deutschen Reformationszeitalters darstellt, im Bilde veröffentlicht sein wird.[2]) Vorläufig fügen wir den von Erman identifizierten Personen folgende hinzu:

Christian von Braunschweig. Med. v. 1518. Abb. 28. — Zeichnung in Berlin bez. »Meister Conrad Schnitzer« Abb. 23 (publiziert bei Stillfried).

Kardinal Albrecht von Brandenburg. Med. v. 1518 (Schaumünzen der Hohenzollern Nr. 6). — Berlin bez. »Bischoff zu Brandenburg«, desgl. ebenda, bez. »Albrecht Bischoff vnd Churfürst in Maintz« (Stillfried).

Hans Tummer. Med. v. 1518. C. 3. — Berlin bez. »Hanss Tummer« (Stillfried).

Bernhard von Cles, Bischof von Trient. Med. v. 1520. Abb. 31. — Bn. bez. »Bischoff in Trient« (Stillfried).

Cyriacus von Polheim. Med. v. 1520. — Bamberg.

[Ludwig V. von der Pfalz. Med. v. 1520 u. 1526. Abb. 39 u. Taf. D. 2. — Bn. ohne Aufschrift (fälschlich Ulrich von Hutten genannt)?].

Johannes Wenck, Abt von Heilsbronn. Med. v. 1523. Abb. 42. — Bn. bez. »Abbas fontis Salicitis« (Stillfried).

Christian, König von Dänemark. Med. o. J. — Bg. Auf der Rückseite eines Blattes, bez. »Wolfgang Rogendorf« das zerschnittene Profil eines Mannes mit der Aufschrift Kunig von ? (nach Hefner-Altenecks Notiz: König Christian II. von Dänemark).

Heinrich, Graf von Schlick. Med. o. J. Abb. 33. — Bn. bez. »Graf Schlick« (Stillfried).

Maximilian von Berghes (Zevenbergen). Med. o. J. Abb. Auktionskat. Delbecke (Hess. Frankfurt 1891. Taf. II Nr. 801). — Bg. Kopf mit rundem Vollbart, ohne Schnurrbart, bez. Karolus R. Abb. 24.

Margareta Tetzl. Med. o. J. C. 12. — Bn. bez. »Hoffräulein bei der E. Herzogin Margareth« (Stillfried).

Hieronymus Ebner. Med. o. J. Taf. C. 6. — Bg. bez. Hieronymus Ebner.

[1]) Über diese Frage hat eingehend gehandelt Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, IV (1871), S. 241 ff.

[2]) Bisher sind nur 45 Stück publiziert. Das Werk von Graf Stillfried (mit Einleitung von A. v. Eye) enthält unter dem irreführenden Titel: Albrecht Dürers Handzeichnungen im Kgl. Museum in Berlin (Nürnberg-Soldau 1871) 41 der Berliner Blätter in ganz unzulänglichen Nachzeichnungen auf Stein. Drei Stück aus der Bamberger Serie veröffentlichte Leitschuh, »Aus den Schätzen der Bamberger Bibliothek« (1888) Taf. XXV—XXVII, »Jungfraw Guten«, »Nicolas von Münch« und »Portugallisch Factor«. Einen bärtigen Kopf mit breitem Hut in Berlin, der auf der Rückseite die Aufschrift »ulrich f. hutten« trägt, hat Böcking seiner großen Huttenausgabe als Titelblatt vorgesetzt. Die Aufschrift ist alt, bezieht sich aber sicher nicht — ebensowenig wie die oben erwähnte, auf Martin Tucher bezügliche — auf den Dargestellten der Vorderseite. Mit den sicheren Huttenbildnissen hat das Blatt nicht die geringste Ähnlichkeit. Vielmehr gleicht der übel zugeschnittene Kopf einigermaßen dem Kurfürsten Ludwig V. von der Pfalz auf der Schwarzschen Medaille Taf. D. 2. Die Namensaufschrift berechtigt uns lediglich zu der Vermutung, daß Schwarz höchstwahrscheinlich und zwar auf dem *nebenstehenden* Blatt des Skizzenbuchs, Hutten porträtiert hat und daß wir also hoffen dürfen, sein Bildnis noch unter dem Vorrat der Medaillen aufzufinden.

Namenlos. Männliches Brustbild mit P-♀-K. Taf. A. 7 — Bn. ohne Aufschrift (Stillfried).
Namenlos. Weibliches Brustbild. Abb. 56. Auf der Rückseite Schrift in 5 Zeilen: »Verlogen und neydisch Zungen« usw. — Bn. bez. »Hoffräulein bei der E. H. Margareth« (Stillfried; nicht zu verwechseln mit dem andern ebenda publizierten Blatt: »Hoffräulein bei der E. *Herzogin* Margareth« = Margareta Tetzl).

Abb. 31
Bernhard von Cles, Bischof von Trient
Medaille von Hans Schwarz

Was nun das Verhältnis der Zeichnungen zu den Medaillen betrifft, so muß man sich gegenwärtig halten, daß es sich nicht um eigentliche Entwürfe zu Medaillen handelt, sondern um freie Studien nach dem Leben, »Visierungen«, wie der sehr bezeichnende Ausdruck lautet, die bei der Übertragung ins Rund und durch die Übersetzung ins Relief naturgemäß mancherlei Abänderungen erfahren mußten. Selbst wenn die Umrisse intakt wären, würde es falsch sein, eine vollkommene Kongruenz der Silhouetten zu erwarten. Immerhin fehlt es nicht an Anzeichen, daß der Künstler schon bei der Porträtaufnahme die Medaille vor Augen hatte. Nicht selten schneidet das Brustbild unten kreisrund ab. Auch der charakteristische S-förmige Abschnitt kommt vor, ja, einmal ist derselbe durch einen starken Schlagschatten geradezu als Relief charakterisiert (»Dechant zu Köln« in Bamberg, vgl. »Udalricus Abbas« in Berlin). Ursprünglich scheint sogar mehr als einer von den Profilköpfen von einer das Medaillenrund andeutenden Kreislinie umgeben gewesen zu sein. Dieses ursprüngliche Rund hat der alte Besitzer manchmal beibehalten, indem er den ausgeschnittenen Kopf auf ein kreisrundes Blatt setzte (»Carolus rex« (Abb. 24), »Steffen Kämmerling« und ein weiblicher Kopf mit Haube in Bamberg).

Abb. 32
Bernhard von Cles
Bischof von Trient
Prägung

Die neuerdings wieder aufgeworfene Frage, ob es sich hier nicht etwa um späte Machwerke, Fälschungen auf Grund der Medaillen handeln könne, erledigt sich nunmehr von selbst. Setzt diese Annahme doch nichts Geringeres voraus als das Vorhandensein einer ganzen Spezialsammlung von *Schwarz*schen Medaillen in einer Vollständigkeit, von der wir selbst heute noch weit entfernt sind. Ein Nonsens an sich. Erman ging bei seiner Zusammenstellung der Schwarzschen Medaillen lediglich von diesen

selbst aus; auch ich habe mich ausschließlich von stilistischen Gesichtspunkten leiten lassen. Als Gegenprobe aber haben uns nachträglich die Zeichnungen gute Dienste geleistet. Ihre Zusammengehörigkeit wurde noch nie bestritten. So bildet die ganze

Abb. 33
Heinrich, Graf von Schlick
Medaille von Hans Schwarz

Abb. 34
Eitel Friedrich von Zollern
Medaille von Hans Schwarz

Serie jetzt, nachdem sie durch das Monogramm als Arbeit des Hans Schwarz gesichert ist, für den Aufbau des Schwarzschen Medaillenwerks eine Grundlage, so breit und sicher, wie wir sie sonst bei keinem Meister mehr besitzen.

* * *

Schauen wir uns um im weiten Kreise derer, die Schwarz' Kunst in dauerndem Erz der Nachwelt überliefert hat, so ist es vor allem Kaiser Maximilian und die Seinen, die unser Interesse beanspruchen. Die große Zeit der Ernte war für den jungen Medailleur der glänzende Reichstag von 1518, von dem der Chronist sagt, »daß davon in 40 jaren auf keinem reichstag sovil fürsten und herren erschinen und bei einander sind gewesen«.[1])

Sämtliche Kurfürsten, jeder mit einem unabsehbaren Gefolge, waren anwesend, und hier geschah es, daß des Reiches Erzkanzler, Erzbischof Albrecht von Mainz, trotz des Drangs der Geschäfte, dem jungen Konterfetter zu einer ausführlichen Bildnisstudie saß. Die Herzöge Georg von Sachsen und Joachim von Brandenburg ließen sich gleichfalls bei dieser Gelegenheit in großen Gußstücken verewigen (Abb. 27 u. Taf. B. 11). In weltlicher Tracht, die auch seinem Sinne besser entsprach als Pallium und Kalotte, erscheint der Erzbischof Christian von Bremen, Herzog von Braunschweig (Abb. 28), der tyrannische Bedrücker seiner Untertanen und fanatische Widersacher Luthers, auf einem prächtigen großen Schaustück. Auf dem Reichstag erhielt er die Weihen: »am Sonntag den 11. Juli ist der Hertzog Christoff, ein schöner, junger, langer, fraindlicher

[1]) Sender, s. Städtechron. 23, 135. Einen Überblick über diese Versammlung erlauchter Häupter gibt die Schrift: »Die Stend des hailigen Römischen Reichs.« Wiederabgedruckt bei Böcking, Hutteni Opera V, S. 284 ff.

Fürst zu dem Thom allhie, in gegenwärtigkeit des Kaisers zu einem priester und ertzbischof zu Bremen geweicht worden.« Auf der Medaille — man vergleiche auch die Zeichnung im Berliner Kabinett — scheint bereits hinter der Maske des fürstlichen Kavaliers der spätere heimtückische Frömmler und habsüchtige Erpresser hervorzublicken. *Matthäus Lang*, der spätere berühmte Erzbischof von Salzburg, des Kaisers rechte Hand in den Verhandlungen mit der Kurie, sieht man in dem ausdrucksvollen Medaillenbildnis mehr den gewiegten Diplomaten an, als den tatkräftigen Kriegsmann, als der er sich in Zeiten des Aufruhrs, im Bauernkriege bewährte (Abb. 26 u. 29). Geborener Augsburger, war er der Stolz seiner Vaterstadt, und als er erstmalig im Purpur des Kardinals einritt, »ist er von seinen mitbürgern gar herrlich empfangen worden«. Unserem Schwarz saß er mehrfach, auch später als Erzbischof noch, und nach dem Medaillenbildnis ließ er die Stempel zu seinen Salzburger Prägungen herstellen (Abb. 30)[1]), welchem Beispiel der Trientiner *Bischof Bernhard von Cles* folgte (Abb. 31 und 32).

Abb. 35
Jakob Murmann
Medaille von Hans Schwarz

Sebastian von Rotenhan, ein Vertrauter des Kardinals Albrecht, hat mit seinem physiognomisch höchst anziehenden und fein geschnittenen Profil den Vorwurf zu einer Meisterleistung des Künstlers gegeben (Taf. A. 9).

Von des Kaisers näherer Umgebung muß dann noch der vielfach als Ambassadeur verwandte *Sigismund von Herberstein* genannt werden (Medaille von 1521), dann namentlich der ritterliche Herr *Sigismund von Dietrichstein*, der dem Herzen Maximilians am nächsten war und zu Füßen seines kaiserlichen Herrn in der Schloßkirche zu Neustadt begraben liegt (Taf. B. 6).

Unzählbar sind die Häupter derer, die in dem großen Jahr als Gäste in Augsburg weilten, denn nicht nur wer durch Amt und Würde verpflichtet war, hatte sich eingefunden, sondern alles, was Lust hatte an festlichem Gepränge und ritterlichem Spiel. Denn ohne das durfte es nicht abgehen bei Maximilian. Diesmal würzte er die Trockenheit der Staatsgeschäfte mit der glänzenden Hochzeitsfeier seiner liebenswürdigen Nichte Susanna von Bayern und des Markgrafen Kasimir.

Gerade solche festlichen Zusammenkünfte familiärer Natur aber machen den Wunsch rege, durch Austausch von Andenken persönlicher Art die Erinnerung an hohe Zeiten lebendig zu erhalten. Gewiß hat die prächtige Fürstenhochzeit, die so ziemlich den ganzen deutschen Adel zu Gaste sah, nicht wenig zur Förderung und Ausbreitung der jungen Medaillenkunst beigetragen.

[1]) Auf die Medaille geht auch ein lebensgroßes Reliefbildnis des Kardinals von Stein (Untersberger Marmor) zurück, das sich im Museum von Salzburg befindet. Auch den Talerprägungen *Georgs von Sachsen* liegt die Schwarzsche Medaille (Abb. 27) zu Grunde.

Und andererseits, was kann für den Künstler dankbarer sein, als solch ritterliche Gestalten, wie den Grafen Schlick (Abb. 33), Herzog Georg von Württemberg und Graf Bertold von Henneberg (Taf. D. 4 u. 6), welch letzterer sich bei einem trefflichen Lanzenstechen auf dem Augsburger Weinmarkt besonders hervortat, ferner solche fürstliche Erscheinungen, wie der Marschalk Georg von Elz (Taf. A. 8)[1]), der als Vertreter des Deutschherrn-Ordens anwesend war, die beiden Grafen von Solms und den schönen Pfalzgrafen Friedrich (Taf. A. 3) im Bilde festzuhalten. Otto Heinrich von der Pfalz, der mit dem jungen Markgrafen Joachim von Brandenburg und einem Nassauer Grafen zusammen der jungen Frau das Geleit in die neue Heimat geben durfte, war damals noch ein Page, und das Bild seiner ritterlichen Jugend hat uns die Medaille bewahrt (Taf. D. 1).

Abb. 36
Jakob Fugger
Federzeichnung eines unbekannten Meisters
München, K. Kupferstichkabinett

Damals füllte sich das Skizzenbuch unseres Schwarz mit jenen prächtigen Bildern männlicher Tüchtigkeit, die uns die zerstreuten Blätter, trotz gelegentlicher Flüchtigkeit und der schmählichen Verstümmelung des Ganzen so wert machen.

Einer, der sich bei den Festlichkeiten gleichfalls, wenn auch auf seine Weise, betätigte, war der berühmte *Kunz von der Rosen*, des Kaisers »Freudenmacher«. Unter anderem ließ er angesichts der Majestät, die im Kreise der Frauen einem Lanzenstechen zuschaute, sechzehn Personen in einen Brunnentrog fallen und »lockte dadurch dem Kaiser, der Braut und dem Frauenzimmer ein großes Lachen ab«. Auch er fehlt nicht im Medaillenwerk des Schwarz. Ein grimmiger Haudegen, dem aber alle Humore um den bärtigen Mund spielen, ein verwegener Gesell, halb Landsknecht, halb Schelm, mit einem Blick, der so scharf ist wie seine Hakennase, ein unverwüstlicher Zecher mit bedeutender Wampe, die rauhe Brust entblößt, so stellt ihn Schwarz leibhaftig vor uns hin (Taf. B. 1).

Ein biederer Schwab von Geburt, stand Kunz mit der Augsburger Bürgerschaft auf bestem Fuß. Insbesondere mit der Familie Schwarz scheint der vielvermögende Günstling des Kaisers gute Beziehungen unterhalten zu haben. Ein Bild im Wolfenbüttler Trachtenbuch zeigte den kleinen Matthes Schwarz, wie er dem großen Kunz

[1]) Etwas konventioneller erscheint Ritter Georg auf dem Epitaph von Loyen Herings Hand in Boppard a. Rh.

Abb. 37
Raimund Fugger
Sepiazeichnung von Hans Burgkmair
(bezeichnet H·B)

die Fahne — ein wühlendes Schwein ist das sinnreiche Panier — zum Mummenschanz voranträgt; eine vollkommene Illustration zu dem Worte Sir Johns: »Ich gehe hier vor Dir her wie eine Sau, die ihren ganzen Wurf aufgefressen hat bis auf das Letzte.« — »Es hat der Konz gar einen bösen Strick aus mir gezogen«, bekennt Matthäus selber.

Hans Schwarz hat sich in dem Enfacebildnis des großen Bärenhäuters, dem er gewiß auch freundschaftlich nahestand, selbst übertroffen. Es geht an eindringender Charakteristik ein gut Stück sogar über Holbeins Porträtstudien hinaus, unter denen man Kunz nicht weniger als viermal antrifft.

Abb. 38
Thoman Löffelholz
Medaille von Hans Schwarz

Am 6. Oktober 1518 verließ Maximilian Augsburg. Kaum hatte er seiner lieben Stadt zum letztenmal Valet gesagt, so erschien vor den Toren, wie der Bote einer neuen Zeit, »die potschafft des großmächtigen Karoli künigs in Hispania, *Maximilian von Bergen*, Herr zu Sibenbürgen in Brabant« [1]), der Hauptagent Karls in Sachen der Kaiser-

[1]) Die Stände des heil. Röm. Reiches (Böcking, Hutten V) S. 299.

Abb. 39
Kurfürst Ludwig V. von der Pfalz
Medaille von Hans Schwarz

Abb. 40
Karl V.
Medaille von Hans Schwarz

Abb. 41
Karl V.
Medaille von Hans Schwarz

Abb. 42
Johannes Wenck, Abt von Heilsbronn
Medaille von Hans Schwarz

wahl, der später als kaiserlicher Statthalter in Württemberg und »obriste potschaft in deutschen Landen« zusammen mit Kardinal Matthäus Lang zeitweise die Geschicke Deutschlands lenkte. Er war nicht nur Diplomat, sondern auch ein Mann der Künste, wie Dürers Besuch in seinem Palast zu Bergen op Zoom erkennen läßt.[1]) Auch ihn hielt Schwarz mit einigen derben Strichen in seinem Skizzenbuch fest (Zeichnung in Berlin, Kopf ohne Aufschrift, mit kurzem Vollbart, rasierter Oberlippe (Schifferbart), Kette des Goldenen Vließes und Mütze). Die zugehörige Medaille (Sammlung Delbecke, Antwerpen) nennt seinen Namen: MAXIMILIAN DE BERGHES. Das seltene Stück gibt von dem bedeutenden Menschen, dessen diplomatische Berichte an den Kaiser durch ihren politischen Weitblick und die merkwürdig moderne subjektive Art ihrer Fassung in Erstaunen setzen, eine bessere Vorstellung als die rohe Berliner Zeichnung: ein feines vergeistigtes Profil mit schmalen Diplomatenlippen.

Abb. 43

In seine erste Augsburger Zeit fallen einige Schaustücke auf Freunde und Kunstgenossen des jungen Meisters. Vor allem ist zu nennen ein mit außerordentlicher Liebe und verständnisvollstem Eingehen auf die Einzelform ausgeführtes Medaillonbildnis Hans Burgkmairs (Tafel B 3). Der müde, ein wenig von des Gedankens Blässe angekränkelte Kopf zeigt eine über die bloße Ähnlichkeit hinausgehende Übereinstimmung mit Burgkmairs Selbstporträt von 1517 (Bremen, Kunsthalle).[2]) Diese Zeichnung diente dem Medailleur als Gedächtnisstütze. Sein volles Leben erhielt das Bildnis jedoch vor der Natur selbst; das zeigt die Modellierung in jeder Einzelheit. Die dekorativ behandelte Rückseite mit der Umschrift »munus Caesaris Maximiliani ob artem eius« feiert die Wappenverleihung an den Hofmaler.

Eine hervorragende Person aus dem Kunstkreise Maximilians stellt auch das Stück Taf. B. 12 dar: den Augsburger Platner *Kolman Helmschmied*, dessen robustes Äußere allerdings eher auf den Handwerksmeister als auf den Künstler schließen läßt. Ferner gehört hierher der Bildhauer *Jakob Murmann*, ein ansprechender Künstlerkopf (Abb. 35). Er wird gelegentlich gemeinsamer Arbeiten mit Sebastian Loscher genannt. Die Gerechtigkeit erhielt er 1511. Um diese Zeit wohnte er mit Loy Hering im gleichen Haus. Der großen Anzahl seiner Lernknaben nach war er ein vielbeschäftigter Meister. 1546 wird er als verstorben gemeldet.

Im übrigen ist es vorwiegend das Patriziat, gestandene Bürger, ihre ehrsamen Frauen und Töchter, die *Schwarz* beschäftigten. Von bedeutenden Augsburgern sind hier vor allem *Dr. Peutinger*, *Jakob Fugger der Reiche* und *Jakob Welser* zu nennen.

[1]) Um diesen Ratgeber der Statthalterin Margarete und Vertrauensmann Karls V. handelt es sich m. E., wenn Dürer im Reisetagebuch (Large-Fuhse S. 141. 22.) schreibt: »Ich habe gesehen des von Bergen Hauß, ist fast groß und schön gebauet.«

[2]) Abgeb. im Allgem. histor. Porträtwerk (Bruckmann); Dörnhöfer, Über Burgkmair und Dürer (Festschrift für Wickhoff) Taf. III, 1.

Auf Rechnung der humanistisch gebildeten Besteller ist es sicherlich zu setzen, wenn der feiste Antiquarius, ebenso wie der noch weniger klassisch geschnittene Kopf des reichen Fugger mit bloßem Hals, nach Art römischer Münzbilder aufgefaßt erscheint. (Taf. A. 4 und 11.) Burgkmairs »antikischer« Geschmack scheint hier maßgebend. Zwar die Auffassung des Fuggerkopfes ist unabhängig von dem stark manierierten Holzschnitt Burgkmairs; eine selbständige Leistung auch Holbeins feiner Profilaufnahme gegenüber. Eher stimmt eine (im übrigen geringe) Federzeichnung von unbekannter Hand[1]) mit dem Profil der Medaille überein (Abb. 36). — Aber der ganze Zuschnitt der Medaille, besonders auch die Rückseite (Taf. A. 4a), weist doch auf Burgkmair. Ein direkter Entwurf zu einer Medaille, der durch sein (auf unserer Abbildung weggeschnittenes) Handzeichen · H · B · als eigenhändige Arbeit gesichert ist, liegt in einer Sepiazeichnung vor, die — den Medaillenbildnissen zufolge — *Raimund Fugger* darstellt (Abb. 37).[2]) Wenn auch die entsprechende Medaille nicht mehr nach-

Abb. 43a

Abb. 44

weisbar ist, berechtigt das ganze Arrangement zu der Annahme, daß es sich hier um einen Entwurf für Hans Schwarz handelt, ein Pendant etwa zu der Schaumünze Jakobs.[3])

Neben dem Fugger erscheint Jakob Welser, der Herr Venezuelas und Begründer des Nürnberger Hauses, mit seinem fein geschnittenen Profil als der ungleich sympathischere von den beiden großen Handelsherren. Augsburger ist auch Eitel Hans Langenmantel, der, einer der bedeutendsten patrizischen Familien angehörig, wegen Wiedertäuferei auf dem Schafott endigte. Auch Ulrich Link, Urban Labenwolf, Lukas Hanolt, ferner der gute Arzneidoktor Kleinmüller, das Urbild eines jovialen Hausarztes — er hat ein Buch über die Pestgefahr geschrieben — sind Söhne Augsburgs (Taf. A. 1 u. D. 11).

Alexander Schwarz (Taf. A. 2), der Oheim des Künstlers, war zwar Augsburger Bürger, hielt sich aber den Akten nach vielfach in Geschäften auswärts, in Nürnberg und anderen Orten auf. Das merkwürdige Monogramm des Berliner Exemplars

[1]) Kupferstichkabinett in München.

[2]) Kupferstichkabinett in München.

[3]) Über Burgkmairs Tätigkeit für die Augsburger Münze s. Fikentscher, Mitteil. der Bayr. Num. Gesellschaft VI, 1887, S. 76; vgl. Num. Zeitschrift (Wien) XXX (1898), S. 21.

(ebenso in Wien, k. und k. Münz-Sammlung), das Erman abhielt, die Medaille dem Hans Schwarz zuzuteilen, notierte ich mir in gleicher Form auf einer bedeutend späteren Schaumünze Philipps II. und Herzog Albas (1567 Haag, Kgl. Münzkabinett). Es wird von Pinchard [1]) auf den niederländischen Medailleur und Erzgießer Jaques Jonghelinck bezogen. — Nun hat neuerdings Simonis auf die eigentümliche Kopistentätigkeit dieser späteren niederländischen Medailleure und Ziseleure hingewiesen,[2]) die sich auch auf die ältere deutsche Medaille erstreckte. Wir hätten es bei dem Berliner Exemplar der Medaille also mit einem jener retuschierten Nachgüsse dieses niederländischen Kopisten zu tun, auf dessen Rechnung auch die nachträgliche üble Ziselierung zu setzen wäre. Das Stück steht nicht vereinzelt. Ein anderes Beispiel hierfür bildet die Medaille auf Christian, König von Dänemark (Simonis, I. Taf. VI, 5), die der Herausgeber dem Antwerpener Philipp von Winghe (gest. 1592) zuschreibt, aber sicherlich auf ein Original von Schwarz zurückgeht. Ferner rechne ich hierzu das in der Sammlung Metzler befindliche Exemplar der Schwarzschen Dürermedaille (Cahn, Taf. X. 60). Sie wurde bekanntlich später auch von H. Bezold — geistlos genug — kopiert.

Abb. 45
Revers einer Medaille
auf M. Pfinzing

Ungleich zahlreicher als Augsburg ist das Nürnberger Patriziat vertreten. Die nürnbergischen Medaillen bilden auch stilistisch eine Gruppe für sich, wie ein Blick auf Taf. C lehrt. Die Lebensverhältnisse der Dargestellten, zumeist hervorragende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, finden sich in den alten nürnbergischen Münzwerken von Imhoof und Will (vgl. auch dessen Nürnbergisches Gelehrtenlexikon) in polyhistorischer Art dargelegt. *Hans Tummer*, ein Niederbayer, Bürger von Regensburg, war Pfleger des Pfalzgrafen in Regenstauf.[3]) Hans Schwarz hat ihn zweimal porträtiert: Taf. A. 12 und Taf. C. 3.

1519 war das Jahr seines großen Nürnberger Erfolgs. Kurz darauf mußte, wie wir oben sahen, Schwarz aus der Stadt verschwinden und auf Reisen sein Glück versuchen. Am kunstfreundlichen Hofe in Neuburg a. D. bei dem jungen Pfalzgrafen *Otto Heinrich*, bei Herrn *Thoman Löffelholz*, dem bayrischen Residenten in Braunau, fand er Aufnahme und Aufträge (s. Abb. 38). In seine Vaterstadt zurückgekehrt, konterfeite er Hans Langenmantel, aber noch in demselben Jahr treffen wir ihn auf der Reise in Württemberg, wo er die beiden Kriegshauptleute *Eitel Friedrich von Zollern*[4]) (Abb. 34) und *Georg Truchseß von Waldburg*[5]) aufnahm, um sich dann an den Rhein zu begeben. In Speier saß ihm *Bischof Georg* und der Kanonikus *Simon von Liebenstein*, in Spanheim *Pfalzgraf Johann II.* und in Heidelberg sodann *Kurfürst Ludwig* selbst (Abb. 39).

Was den Künstler noch länger in der Pfalz festhielt, war, wie schon angedeutet, die Aussicht auf die Ankunft des neugekrönten Kaisers und den für das nächste Jahr angesagten Reichstag in Worms. Nach der Krönung in Aachen traf Karl V., begleitet

[1]) Histoire de la gravure en Belgique (Bruxelles 1870) S. 22.
[2]) L'Art du médailleur en Belgique I, S. 127.
[3]) Näheres über ihn bei Beierlein, Ber. Bayern II, S. 8.
[4]) Schaumünzen des Hauses Hohenzollern Nr. 679.
[5]) Kat. Greene (Hess. Frkf. a. M. 1898) II. Teil, Taf. III, 52.

vom Pfalzgraf Friedrich, Schwarz' altem Gönner, auf dem Schloß zu Heidelberg ein, wo er bei Jagd und ritterlichen Spielen bis gegen Weihnachten verweilte. In dieser Zeit müssen die Medaillen (Abb. 40 u. 41) entstanden sein.

Die Rückreise des Künstlers (1523) ging über Nürnberg. Daß seine alte Verbindung mit dem Propste Melchior Pfinzing noch bestand, beweisen die beiden Medaillen auf dessen Schwester und Schwager, das Schedelsche Ehepaar. Lucia Dorerin (Dörrer),

Abb. 45a
Melchior Pfinzing
Medaille von Hans Schwarz

Abb. 46
Viktor Schütz
Medaille von Hans Schwarz

die auf der — gleichfalls 1523 entstandenen — Medaille als »Zehnte der Musen und Zierde Germaniens« gefeiert wird,[1]) ist ebenfalls eine Nürnbergerin. Auch *Johannes Wenck*, der Abt von *Kloster Heilsbronn* in Franken gehört hierher (Abb. 42).

Die späteren Medaillenarbeiten, die Schwarz für seine alten Gönner, den Bischof Georg von Speier (1525 Samml. Felix) und Kurfürst Ludwig (1526 Taf. D. 2) ausführte, lassen nicht erkennen, wo er sich aufhielt, da es sich hierbei nur um veränderte Fassungen

[1]) Vgl. Jul. Cahn, Num. Chronicle 1904, S. 43.

der alten Medaillenporträte handelt. Eine kleine Denkmünze, die er 1525 auf den in diesem Jahr gestorbenen Fugger arbeitete, deutet auf Augsburg, und auch die letzte Medaille, die wir ihm zuschreiben möchten, Johannes Kleinmüller, stellt eine Augsburger Persönlichkeit dar.

* * *

In der ereignisvollsten Epoche der deutschen Geistesgeschichte entstanden, auf weniger als ein Dezennium beschränkt, steht das Gesamtwerk des Hans Schwarz da als ein bedeutendes Denkmal jener starken, aber allzu kurzen Aufwärtsbewegung, die den Deutschen zwang, sich auf sich selbst zu besinnen und auch im äußeren Gehaben, in Tracht und Geste einen eigenen Ausdruck seines Wesens zu suchen. Im Porträt ist die alte Adorantengedrücktheit gewichen. Höher trägt der Adel deutscher Nation den Kopf, und zuversichtlicher tritt der Bürger auf. Kaum eine Zeit der deutschen Geschichte hat so viel persönliche und nationale Eigenart: resolute Lebensfrische, schlichte Würde und sich selbst vertrauende Gelassenheit in der äußeren Erscheinung ausgeprägt, wie jenes kurze Vierteljahrhundert, das soeben erst das burgundische Wesen mit seiner zieren Höfischkeit überwunden hatte und noch nicht eingespannt war in die engen Stiefel des neuen hispano-italischen Zeremoniells.

Abb. 47
Albrecht Dürer
Buchsmodell von Hans Schwarz
Braunschweig, H. Museum

Wie unendlich beschränkt sind gegenüber einer solchen Fülle der Gesichte die Ausdrucksmittel des Medailleurs. Schwarz zeigt sich als Meister in der Beschränkung. Wie viel versteht er allein durch die Kopfhaltung zu sagen. Eine leise Neigung genügt, um die entgegenkommende Milde eines geistlichen Würdenträgers, stärkere Senkung mit gleichzeitiger Betonung der Schulterpartie, den stubenhockenden Gelehrten, der aufgereckte Nacken mit kurz abgeschnittener Büste die straffe Spannkraft eines jungen Patriziersohnes oder Adligen anzudeuten. Jeder Zoll ein Mann des Waffenhandwerks, so erscheint der junge Schlick neben dem schlichtbürgerlichen Ulrich Starck, und wie vorteilhaft präsentiert sich in leichter Wendung der gut geschnittene Kopf des Alexander Schwarz im Vergleich zu der apoplektischen Schwerfälligkeit des dicken Hans Thummer. Höchst selbständig ist die Auffassung von *Dürers* Kopf (Taf. B. 5 und Abb. 47). Dem christushaften Idealbild, das der Meister mit so liebenswürdiger Naivität in sich selbst bewunderte, setzt Schwarz einen Rassemenschen entgegen, dessen Typus ohne einen guten Schuß magyarischen Blutes schlechterdings unerklärt bliebe. Im übrigen wird das Repräsentative der Erscheinung nicht vernachlässigt. Der breite Pelzaufschlag unterstützt hier die würdige Haltung ebenso, wie gelegentlich das salopp geknöpfte Wams den schwer arbeitenden Handwerker charakterisiert (s. Taf. B. 2). Wie reizend bringt das ausgeschnittene Kleid der mädchenhaft jungen Frau des Endres Imhoof die Anmut ihrer Bewegungen zur Geltung, und gewiß nicht ohne Grund erscheint deren magere, ein wenig trocken dreinblickende Schwägerin Ursula, Seifried Pfinzings Hausfrau, mit hochgeschlossenem

engen Bund und schmal abfallenden Schultern (Taf. C. 2 und 8). Die seltene Kunst, in der Büste den Eindruck der ganzen Erscheinung zu geben, hat der Künstler verstanden wie selten einer.

Großer Simplizität befleißigt sich Schwarz auch im Revers. Ein paar Zeilen Schrift in einem handfest geschnittenen Kranz genügen meist zur Belebung der Fläche, wie dies beliebte Motiv den großen italienischen Medailleuren genügte (s. Abb. 44). Auch seine Heraldik ist groß in ihrer Einfachheit. Ist es möglich, mit weniger Mitteln so

Abb. 48
Unbekannter
Buchsmodell von Hans Schwarz
Paris, Louvre

viel Bedeutung zu geben, wie in der simplen Wappenrückseite der Otto Heinrich-Medaille (Abb. 43a). Das Beste an diesen Sachen ist, daß der Künstler nicht daran denkt, mit der Finesse der Siegelstecher zu wetteifern, sondern daß er, echt handwerklich auch hier, lediglich mit den erprobten Mitteln seiner Kunst die Aufgabe löst. Er bleibt dem Holzmodell treu. Einfachere Motive, Wappenschilde, Schrift usw. schneidet er wohl auch mit Kraft und Nachdruck in die Tiefe, direkt in der Form, wie dies z. B. bei den beiden — echt Schwarzschen — Säulen des Herkules auf der Medaille Karls V. der Fall ist (vgl. Abb. 40 und 43).

Die wenigen figürlichen Reversbilder, die wir von Schwarz besitzen, zeigen seine Kunst in aufsteigender Linie.

Noch ganz im Banne Burgkmairs steht der Revers der Fuggermedaille: eine vorwiegend landschaftliche Komposition, naiv ins Relief übertragen (Taf. A. 4a). Mitten im Meer stehen die beiden Heidengötter Neptun und Merkur, dieser ein behäbiger Kaufmann auf einer Kugel balancierend, jener eine statuarisch gestellte Aktfigur auf seinem Delphin. In den Wolken erscheint in geschickter Verkürzung — wie Gottvater in der Glorie — der Musengott mit Bratsche, einem Jeden eine Krone aufsetzend. Das Ganze eine hübsche Allegorie auf den großen Handelsherrn, dessen Geist Länder und Meere umspannt, ohne dem humanistischen Ideal seiner Jugend untreu geworden zu sein: »adsit Apollo!« [1]). Übrigens scheinen die beiden kleinen Götter Porträtzüge zu tragen, und zwar Neptun die des Jakob Fugger selbst, während Merkurius auf der Kugel — offenbar ist der Erdball gemeint — Jakobs Neffen *Raimundus* gleicht. Ebenso figuriert ja auch auf der frostigen Reversallegorie der bekannten Liberalitasmedaille von Hagenauer Raimund auf der die Welt bedeutenden Kugel.[2])

Abb. 49
Martin Tucher
Buchsmodell von Hans Schwarz
Berlin, K. Münzkabinett

Abb. 50
Unbekannter
Buchsmodell von Hans Schwarz
München, Nationalmuseum

Der ganze Einfall geht, wie es scheint, auf eine symbolische Ausdeutung der alten Haus- und Handelsmarke der Fugger hinaus: ein Dreizack mit danebenstehendem Kreis (Erdkreis). Wie der Marmorbelag der Fuggerkapelle noch heute bezeugt, wurde diese Marke auch nach der Wappenverleihung — neben den Lilien — geführt. In Rom diente sie den Fuggerischen Prägungen sogar als Münzzeichen.[3])

Ein echtes Geschöpf der Augsburger Renaissance ist ferner auch die kleine »Fortitudo«, die auf der ersten Pfinzingmedaille (1518) so kokett neben der charakteristischen Baluster steht (Abb. 45a). Dagegen geht die reizende Spes auf dem herrlichen Schaustück Bischof Georgs von Speier — sie findet sich auch auf der größeren Pfinzingmedaille — erheblich über den allgemeinen Formenschatz der Zeit hinaus (Taf. C. 1a).

[1]) Vgl. den danach geschnittenen Teston Jakob Fuggers, abgebildet Kull, a. a. O. Taf. 1.
[2]) Abb. Lange, Peter Flötner, Taf. V.
[3]) Schultz, Fugger in Rom, S. 217 ff.

Die naive Anmut der kleinen Bittflehenden, die feine Grazilität ihrer halbentblößten Glieder läßt alles, was Burgkmair in diesem Genre gemacht hat, daneben plump und manieriert erscheinen. Aber auch die bekannte Speranza der Florentiner Medaillen, die dem Besteller vielleicht die Idee gegeben, läßt sich ihr nicht vergleichen. Wie hübsch steht ihr das augsburgische Flügelhäubchen zu dem antikischen Gewand, und mit welcher Liebe ist der Künstler auf das Kräuselwerk der lustig im Winde flatternden Schleier eingegangen!

Näher als Burgkmairs überkräftige Augsburgerinnen stehen ihr vielleicht Dürers allegorische Mädchengestalten vom »Triumphzug«, der im selben Jahre wie die Medaille — 1522 — herauskam, mehr aber noch gleicht ihr die Venus auf der Zeichnung des von Bienen verfolgten Amor (Lippmann 422). Auch eine feine Bronzeplakette, die sich in der Sammlung Figdor in Wien befindet, deutsche Arbeit, ließe sich hier nennen. Die nächste Analogie bietet indes die Zeichnung eines unbekannten

Abb. 50a
Johann II. von Spanheim (?)
Buchsmodell von Hans Schwarz
Berlin, K. Münzkabinett

Abb. 51
Unbekannter
Buchsmodell, Art des Hans Schwarz
München, Nationalmuseum

Meisters aus Altdorfers Richtung[1]): zwei weibliche Figürchen vom gleichen Habitus und ähnlicher Zierlichkeit auf Delphinen inmitten des Meeres stehend, eine rätselhafte Allegorie, die einigermaßen an den Revers der Fuggermedaille erinnert. Altdorfers Einfluß, dem wir also auch hier wieder begegnen, ist in der Draperie, wie namentlich in der Landschaft unverkennbar.

Vielfach war natürlich die Ausstattung der Rückseite beeinflußt von dem Wunsch des Auftraggebers, so wenn auf der kleinen Pfinzingmedaille der klassische, über Donatello in die oberitalienische Plakettenkunst gelangte Palladienraub Verwendung fand (Abb. 45). Das direkte Vorbild scheint übrigens die Rückseite einer Medaille von Niccolò Fiorentino gewesen zu sein.[2]) Befremdlicher bleibt die Entlehnung des leier-

[1]) Budapest, Nationalgalerie. Abb. s. Zeichnungen der Albertina VI. Nr. 619 (»Arion?«).

[2]) Medaille des Marcantonio della Lecia, Trésor (Italien) Taf. XVIII, 4. Heiß Bd. V, Taf. I, 4; vgl. Molinier, Plaquettes I. S. 17; Bode-Tschudi Nr. 654. — Der Palladienräuber führt dort den Namen »Mercurio«.

spielenden Apollo von einer Gemme des Cinquecento[1]) (Abb. 46 Revers der Medaille auf Viktor Schütz: ·TOVT·POVR·LE·MVEVIX [sic]), doch fanden auch diese feinen Arbeiten der Steinschneider ja in Form von »Plaketten« d. h. Bronzenachgüssen vielfach Verbreitung auch über die Alpen.

* * *

Die Medaillen des Hans Schwarz teilen das Schicksal der italienischen Quattrocentomedaille, daß sie in der Schätzung der Sammler und Liebhaber hinter den gefälligeren Erzeugnissen der späteren Renaissance lange zurückstehen mußten. »Rotgußmedaillen« werden sie in den alten Münzwerken despektierlich genannt, während die berühmten »Goldschmiedstücke« und »Kleinode« hoch im Preise stehen.

Wie die Epoche des Pisano könnte man den kurzen Zeitraum von Schwarz' Tätigkeit das *eherne* Zeitalter der Medaille nennen, im Gegensatz zu dem späteren prunkvollen silbernen und goldenen, dem man, wenn man will, um den schließlichen Tiefstand zu bezeichnen, noch ein wächsernes anreihen könnte, das bis auf unsere Tage herabreicht.

Abb. 52
Gebrüder Pfinzing
Medaille nach Schwarz

Ganz eigentlich auf den gemeinen Rot- und Gelbguß sind in der Tat Schwarz' Medaillen schon im Holzmodell berechnet. Derb wie dieses selbst fallen die Güsse aus, und der groß angelegten Form verschlägt ein da oder dort stehengebliebener Gußfehler wenig oder nichts. Bisweilen beläßt der Künstler selbst die Gußhaut, den Eindruck des Skizzenhaften, Improvisierten, Impressionistischen bewußt betonend. Schwarz kennt den Reiz des unberührten primitiven Gusses; nachträglicher Ziseluren bedarf es kaum. Und doch hat kaum irgendein Medaillenkünstler — gerade der frischen Primitivität seiner Güsse wegen — so sehr unter späteren Verunstaltungen gelitten wie Schwarz. Keiner aber verträgt dabei solche fatale Frisierkünste weniger, verliert mehr darunter als gerade er.

Wo der Ausgangspunkt der Schwarzschen Medaillenkunst liegt, zeigten uns die Porträtmedaillons in den Lünetten der Grablegung (Samml. Felix). Es ist lehrreich, sie etwa mit einem Schaustück wie Abb. 48 zu vergleichen. Schwarz' Medaillen sind, wie öfter betont, Produkte der Bildschnitzerei, im Gegensatz zu den Erstlingen Dauchers auf demselben Gebiete, die wir als veredelte Ableger der Reliefplastik in Stein aufzufassen haben. Solche dekorative Medaillonbildnisse, sei es mehr idealen oder porträtartigen Charakters, bilden ja ein ständiges Requisit der gleichzeitigen wie auch der späteren angewandten Bildschnitzerei. Von der kräftigen Handschrift des richtigen »Kistlers« bewahrt der Medaillenstil des Hans Schwarz noch ein gutes Stück. Sein ungekünstelter, echt handwerklicher Kerbschnitt hat nichts gemein mit jener Kleinmeisterei, die von den Franzosen »l'art microscopique« genannt wird. Seine Hand wäre zu schwer gewesen für »Kabinettstückchen«, für jene Miniaturschnitzeleien der Paternoster und Gebetsnüsse usw., die sich von den Niederlanden her über Deutschland verbreitet zu haben scheinen, ein affektiert gotisierender Schnitzstil, dem auch eine Gruppe von Medaillen und Holzmedaillons angehört, die da und dort Hans Schwarz zugeschrieben wurden: vorwiegend Jugendbildnisse des Königs und späteren Kaisers Karl V.

[1]) Reinach, Pierres gravées (Paris 1895), Pl. 83, 16.

von eigentümlich preziöser und dabei doch unfeiner Mache.[1]) Sie liegen zeitlich vor Schwarz' Tätigkeit und gehören offenbar der niederrheinischen Gegend an, dem Jugendaufenthalt des Kaisers. Die Medaille des Hans Schwarz hat kräftigere Wurzeln. Die Holzplastik kleineren Maßstabs, die Hausaltärchen und krippenartigen Kleinbildwerke, wie sie gerade in der schwäbischen Kunst heimisch, waren Schwarz' Schule, und hier möchten wir am liebsten auch seinen Lehrmeister Stephan bei der Arbeit suchen. Die skizzenhaft flotte, bisweilen ein wenig saloppe und ungehobelte Manier dieser biederen Schnitzereien hat dem Medailleur Schwarz die Ausdrucksmittel geliefert. Solche kleinen Porträtstücke wie die Gruppe eines knieenden Ritters mit seiner Frau im Bayerischen Nationalmuseum[2]) bilden die Vorschule, und Reliefarbeiten wie die mit zahlreichen Bildnisköpfen durchsetzte »Bewillkommnung eines Reisigen« ebenda[2]) eine unmittelbare Vorstufe zur Medaille; von hier bis zum Medaillonbildnis in Buchs (vgl. Abb. 51) ist nur noch ein Schritt. Auch jene Gruppe größerer, zu Porträtbildung neigender Holzskulpturen, von denen »Die Anbetung der heiligen drei Könige« in Berlin eine der schönsten ist,[3]) bieten Vergleichungspunkte genug.

Abb. 52 a
Urban Labenwolf
Buchsmodell, Art des Hans Schwarz
Berlin, K. Münzkabinett

Mit den alten Mitteln der Werkstatt also übte Schwarz die neue Kunst des Konterfetters. Seine bestimmte, nur die Hauptsache betonende Formgebung hat ebensowenig gemein mit der rundlich gedrechselten, auf Politur und Tönung berechneten Sauberkeit eines Konrad Myt, wie mit der trockenen Sachlichkeit Hagenauers, dessen vorwiegend zeichnerischer Flächenstil der energischen, die richtige Tiefe gebenden Schatten entbehrt, womit gerade Schwarz seine besten Wirkungen erzielt. Hagenauer ist ganz Exaktheit, Schwarz Impression. Von dem glänzenden Hofbildhauer der Statthalterin Margarete aber unterscheidet er sich wie die herbe schwäbische Kleinplastik von der sinnlichen Fülle niederrheinischer Arbeiten (vgl. die Beweinung in Berlin Bode-Tschudi Nr. 376 (Taf. XXIV) oder die feine Eichenholzskulptur einer kleinen rundfigurigen Grablegung in München).

Besser als Worte geben von seiner künstlerischen Handschrift die Originalmodelle in Holz eine Vorstellung, die von seiner Hand herrühren oder im engsten Schulzusammenhang mit seiner Art stehen. Obenan steht das Buchsmodell der Dürermedaille im Braunschweiger Museum, ein vorzüglich konserviertes, leicht gebräuntes

[1]) Bezeichnend besonders ein Knabenbildnis Karls mit Blume in der Hand. Mehrere Originalstücke in Holz im Louvre. Phot. Girandon 2372. Vgl. Molinier, l'histoire de l'art industriel II, S. 204.

[2]) Dachauer-Saal, Vitrine.

[3]) Bode-Tschudi, Nr. 364 (Taf. XX).

Originalstück (Abb. 47). Die sichere »Schnittigkeit« der Schwarzschen Handschrift ist in dem Holz besonders schön zu erkennen. Mit wenigen Strichen, fest und bestimmt, ist das energisch gezeichnete Profil gegeben. Dagegen ist auf Bart und Haare eine Liebe verwandt, die Dürers eigener Sorgfalt für sein vorteilhaftes Äußere besonders entsprochen haben muß.

Ein gutes Buchs-Original besitzt ferner der Louvre in dem kräftigen Medaillon eines Jünglings (Abb. 48).[1]) Das hoch geschnittene Porträt eines Mannes mit Backenbart in Berlin (Abb. 49) stellt nach Ausweis der zugehörigen Medaille[2]) Martin Tucher dar. Feiner noch ist das ebenda befindliche Brustbild eines vornehmen Mannes (Abb. 50a) mit geschlitztem Breithut und Pelzrock, das zu den späteren und reiferen Arbeiten des Künstlers gehört. Es ähnelt Johann von Spanheim (Abb. 53), der später, nach Ausweis der Münzen, sich bärtig trug. Diesem nahe steht ein ausnehmend lebensvoll geschnittenes Enfacebildnis eines Jünglings mit breitem, tief über das linke Ohr herabgezogenen Schlapphut und schlichtem, halblangen Haar, das sich im Nationalmuseum in München befindet, während ein ähnlich aufgefaßtes, jedoch derber behandeltes Stück, ebendaselbst, auf eine frühere Zeit des Künstlers hinweist (Abb. 50 u. 51).

Abb. 53
Johann II. von Spanheim
Medaille von 1524, Hans Schwarz
München, K. Münzkabinett

An diese Enfacebildnisse schließt sich eng ein gutes Original der Sammlung Felix an (Katalog Heberle-Lempertz 1886, Nr. 961). Dieselbe Sammlung enthielt auch ein gut gearbeitetes Buchsmodell der Medaille auf Ulrich Stark (vgl. Taf. D. 7), das, gleich dem Urban Labenwolf (Abb. 52a) in Berlin, ausnahmsweise hochgeschnittene Umschrift zeigt. Im letzteren Fall scheint es sich ebenso wie bei der ähnlich behandelten Medaille auf S. von Dietrichstein um eine Vorlage für den Stempelschneider zu handeln; ein Modell für einen Teston oder dergleichen.[3])

Hauptstücke, wie das Dürer-Modell, in denen Schwarz sein Bestes gibt, sagen am klarsten über seine Technik aus. Schnitt um Schnitt wird die Gesichtsform herausgekerbt, so daß man noch im Bronzeguß die Spur des Messers erkennt. Auge, Nasenwurzel und Mund pflegen besonders markiert zu werden. Einfach mit Raspel und Spitzeisen wird das Kostüm angelegt. Ohne sich beim Detail aufzuhalten, gibt Schwarz in den sicheren Faltenzügen und mit faßbarer Unterscheidung des Stofflichen, oft nur vermittelst des Kostümlichen, ein überzeugendes Bild des ganzen Exterieurs eines Menschen. — Schlichtes Haupthaar wird mit plastischem Griff zusammengefaßt, als Masse behandelt, während in dem zierlichen Ringelhaar der jungen Kavaliere und Patriziersöhne noch ein Rest gotischer Zierlichkeit zu spüren ist.

[1]) Vgl. den Abguß von einem Originalholzmodell vor der Schrift Trésor II, 5.

[2]) Abb. Cahn, Samml. Metzler X, 54.

[3]) Ein Steinmodell mit Bildnis des Grafen Bertold von Henneberg (früher in Sammlung Felix, jetzt im Münchener Kunsthandel) ist eine Fälschung nach der — größeren — Medaille von H. Schwarz (Taf. D. 6).

1
Otto Heinrich von der Pfalz

2
Ludwig V., Kurfürst von der Pfalz

3
Pfalzgraf Heinrich, Bischof von Worms

4
Georg, Graf zu Württemberg

5
Melchior Pfinzing

6
Bertold, Graf von Henneberg

7
Ulrich Starck

8
Ulrich Starck

9
Ulrich und Katharina Starck

10
Simon von Liebenstein

11
Johann Kleinmüller

12
Lorenz Staiber

13
Johann II. von Simmern-Sponheim

14
Alexander Martine

HANS SCHWARZ

MEDAILLEN

LICHTDRUCK DER REICHSDRUCKEREI

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

Kompositionell nimmt Schwarz das Rund als gegebene Größe. Dem konzentrischen Prinzip seines Stils muß das Bild sich fügen. Dabei geht es nicht ohne Gewaltsamkeit ab. Nicht nur daß Kostüme und namentlich die ausschweifenden Hutformen zurechtgebogen und gestutzt werden, auch an der Kopfform wird bisweilen gemodelt, ein Radikalismus, den erst ein Vergleich mit den vor der Natur entstandenen Zeichnungen offenbart. Die übertriebene Betonung der Schulter- und Rückenpartie (vgl. z. B. Abb. 48) entspricht noch der traditionellen Typik der dekorativen Medaillons.

Raffiniertere Kunstmittel, der Kontrast zwischen der horizontal oder vertikal ins Rund schneidenden Geraden, das System der Segmenteinteilung und andere Kunstgriffe, die den italienischen Medailleuren früh geläufig waren und die in Augsburg Hans Daucher — man denke an das Medaillon des Pfalzgrafen Philipp von 1522 [1]) — bald erfaßt, sind Schwarz zeitlebens fremd geblieben.

Die *Entwicklung seines Stils*, die keineswegs in gerader Linie verläuft und mancherlei Schwankungen infolge äußerer Einflüsse unterworfen ist, zeigt die ganze Unbefangenheit seines Schaffens. Akademische Kunstbegriffe wie »Reliefstil«, »Flächenwirkung« usw. liegen ihm natürlich so fern wie möglich. Sein Stil ergibt sich ihm nicht aus Reflexionen, sondern ganz von selbst aus der eigenen Kunstübung.

Anfänglich sucht er ganz naiv den Eindruck runder Körperlichkeit zu erzielen durch möglichst hohes Relief. Halbierten Büsten gleich setzt er die Bildnisse auf den Grund: Peutinger (1517), Christoph von Braunschweig und Georg von Sachsen (1518), alle drei in ihrem Maßstab sowohl wie in der Behandlung noch ganz eigentliche — einseitige — »Medaillons«.

Eine *zweite* Gruppe stellen dar etwa die Stücke: Kardinal Albrecht [2]), Jakob Fugger, Joachim von Brandenburg [3]), Sebastian Rotenhan und Alexander Schwarz: Versuche, eine größere Ausgeglichenheit des Reliefs durch tiefer gelegten Fond und Erhöhung des Schriftrings zu erzielen. Der *Medaillon*charakter ist indes auch hier noch gewahrt; man beachte den seichten Schnitt der Rückseiten (Rotenhan, Abb. Taf. A. 9a).[4])

Hieran schließt sich eng eine Gruppe kleinerer Stücke: Friedrich von der Pfalz, Lukas Hanolt, Sebald Pfinzing usw. (s. Taf. A).

Deutlich sondert sich ferner die Gruppe auf Tafel C ab (Nürnberger Patrizier, vorwiegend 1519 entstanden); bestimmt ist das sehr hoch geschnittene Brustbild auf einen engen Kreis konzentriert und mitten in das flache Feld gestellt. Von reliefmäßiger Ausgeglichenheit ist hier keine Spur, aber die geradezu ornamental wirkende Konzentration der Silhouette gibt dem Ganzen eine ausgeprägt plastische Haltung.

Den Höhepunkt seiner Kunst bezeichnen indes Stücke wie Kunz von der Rosen und vielleicht deutlicher noch Bischof Georg von Speier (Taf. C. 1 und B. 1); sie erklären, was Schwarz unter plastischer Wirkung verstand. Hier erst wird er sich aller Vorteile seines Materials und seiner Technik bewußt. Volles Leben erfüllt die durchgebildetere Form. Der Reliefgrund aber verläuft nicht brettartig flach und eben, son-

[1]) Kolmar, Städt. Museum. Abgeb. Monatsber. für Kunstwissenschaft, 1903, S. 72.

[2]) Menadier, Schaumünzen der Hohenzollern II, 6.

[3]) Menadier ebenda I, 1.

[4]) Geradezu als Architekturdekoration hat die schöne Medaille des kurmainzischen Rates Seb. von Rotenhan an dessen Epitaph in der Marienkirche zu Würzburg Verwendung gefunden. Ich verdanke die nähere Kenntnis dieser in edelsten Formen ausgeführten Wappengrabplatte einer von Herrn G. Lockner in Würzburg gütigst hergestellten Photographie.

dern hebt und senkt sich je nach den Bedürfnissen der plastischen Wirkung, bald durch kräftige Schatten die Tiefen betonend, bald die Übergänge ausgleichend und zu ruhiger Flächigkeit verschmelzend.

Einerseits führt von hier aus der Weg zu solchen sorgfältigen Arbeiten, wie die große Pfinzingmedaille (Taf. D. 8), anderseits zu jenen robusten, aber nicht minder künstlerischen Leistungen, wie dem Bildnisse des Pfalzgrafen Ludwig oder jenem namenlosen Charakterkopf, der wie eine Gußprobe der impressionistischen Medaillenkunst des modernsten Frankreich anmutet (Abb. 39 und Taf. B. 2).

So hat Schwarz auf eigenen Wegen seine Kunstsprache gefunden. Sein Stil ist nicht gemacht, sondern geworden. Will man seine hohe Selbständigkeit empfinden, so vergleiche man sein Werk mit den Arbeiten des gleichzeitigen französischen Anonymus, der in demselben Jahr wie er, 1518, hervortritt und eine französische Medaille zu schaffen sucht, über eine hilflose Nachahmung des Italieners Candida aber nicht hinauskommt.[1])

Abb. 54
Karl Connétable von Bourbon
Art des Hans Schwarz

Was endlich die Schriftform betrifft, dieses wichtige Kriterium in Stilfragen der Medaillenkunst, so wechselt der Charakter mit dem technischen Vorgang. Anfänglich schneidet Schwarz die Lettern, wie es scheint, in das Holzmodell — ganz im Geist des Medaillons, das Selbstzweck ist (s. Peutinger, Christoph v. Braunschweig usw.). Dann wird nur der Raum für die Schrift vorgeschnitten (Abb. 48), diese selbst aber erst in der Form (Matrize) vertieft nachgetragen; die Lettern stehen alsdann zwischen zwei erhöhten Rändern.

Ein Blick auf das Buchsmodell der Dürermedaille zeigt, daß auch hier Umschrift und Signatur der Medaille erst in die Matrize nachträglich eingeschnitten sein kann. Dasselbe ist bei der Gruppe Taf. C der Fall; hier läuft die Schrift zwischen zwei vorgezogenen (eingeritzten) Kreislinien. Dagegen scheinen bei der letzten Gruppe (Georg von Speier, Pfinzing) die kleinen, ziemlich sorglos angeordneten Schriftzeichen vermittels druckletterartiger Punzen — hierin scheint Erman recht gesehen zu haben — in die Medaillenform *eingedrückt*.

* * *

Wir haben unter Zugrundelegung des von Erman Geleisteten versucht, das Werk des H. Schwarz zu mehren, ohne seine feste Umrißlinie zu verwischen. Es erübrigt, auf einige Punkte hinzuweisen, wo Schwarz sich mit anderen Erscheinungen der gleichzeitigen Medaillistik berührt. Ein heikles Thema. — Lebendige Kunst spottet gern der schulmäßigen Methode, keine aber entzieht sich so proteisch allem kritischen Bemühen wie die Kunst der Medaille. Nirgends hat der Geschmack des Tages, die

[1]) Einige Arbeiten des »maître de 1518« hat neuerdings Mazerolle zusammengestellt: Médailleurs français (Paris 1904), Taf. V.

Mode des Jahres soviel Geltung erlangt, niemals hat der Besteller aber auch so sehr das Recht mit dreinzureden als da, wo es sich darum handelte, von seiner Person ein Bild zu geben, das nicht nur ein Mal existierte und im Hause zu bleiben bestimmt war, sondern in beliebiger Vervielfältigung hinausging und in dauerhaftester Form von Art, Wesen und Gesinnung des Dargestellten der Mit- und Nachwelt Zeugnis ablegen sollte.

Die Rivalität der Meister, die sich um die Gunst des Publikums stritten, führte zu stilistischen Annäherungen, die weit über den kunstgeschichtlichen Begriff »Einfluß« hinausgehen und geradezu als *Stilkompromisse* zu bezeichnen sind. Von Ferne scheinen die einzelnen Meister in klaren Umrissen, streng gesondert, aufzuragen wie Felsen im Meer; erst beim Näherkommen wird man die zahlreichen kleinen Klippen gewahr, die eine natürliche Verbindungsbrücke herstellen, ohne daß man sie nun mit Bestimmtheit als Ausläufer dieses oder jenes Blockes bezeichnen könnte. Es sind jene zwitter-

Abb. 55
Johann II. von Spanheim
Medaille von 1521
Hans Schwarz

Abb. 56
Unbekannt
Medaille von Hans Schwarz
München, Nationalmuseum

haften Übergangsstücke, die das Medaillengebiet zu einem Irrgarten der Kunstgeschichte machen. Hier hilft die Kennerschaft, die sich auf diesen oder jenen Meister beschränkt, wenig. Die äußeren Merkmale, Arrangement, Schriftformen u. dgl. versagen. Denn gerade die Äußerlichkeiten des Zuschnitts sind am meisten Gegenstand der Mode und werden mit Leichtigkeit übernommen, wenn diese es fordert. Nur ein langsam gewonnener Überblick über das Ganze leistet Gewähr für eine gewisse Sicherheit in der Scheidung des Ähnlichen.

Auch im Schaffen des H. Schwarz sehen wir fremde Einflüsse sich geltend machen. Die Spezialwünsche der Auftraggeber verlangten ihr Recht. An Konkurrenten, die seiner alle äußeren Finessen verschmähenden Art gefährlich werden konnten, fehlte es ihm gleichfalls nicht. Meister wie Hans Daucher, Ludwig Krug und zuletzt Fr. Hagenauer haben seinen Weg gekreuzt. Insbesondere das kameradschaftliche Verhältnis zu Ludwig Krug, dem »Meister von 1525/26«, hat deutliche Spuren in Schwarz' Werk zurückgelassen. Man erkennt den kultivierenden Einfluß des feinen Nürnberger Medailleurs, wobei offenbar der kunstfreundliche Propst von St. Sebald die Rolle des patronisierenden Vermittlers gespielt hat, so z. B. in den Pfälzer Medaillen (Taf. D. 2 und 3, vgl. auch D. 14), vor allem dann aber in dem reizenden Schaustück auf die

einträchtigen fünf Gebrüder Pfinzing selbst, dessen zierliche Ausstattung fast den Verdacht erwecken könnte, es liege hier eine gemeinsame Arbeit der beiden Künstler vor (Abb. 52). Denn soviel steht fest, daß die kleinen Porträte nach Schwarzschen Medaillen gearbeitet sind. Drei davon: Melchior, Martin und Sebald, sind ja noch vorhanden, während von Sigismund und Ulrich wenigstens die Zeichnungen existieren. Der ganze Zuschnitt, Ausstattung usw. dagegen ist jedoch viel mehr in Krugs Geschmack. Schwarz selbst arbeitet im kleinen Maßstab ganz anders. Auch hier ist er stets bestrebt — man vergleiche z. B. das schöne Silberstück auf Thomas Löffelholz (Abb. 38) — im Kleinen groß zu bleiben.

Andererseits hat zweifellos der elegante Nürnberger Medailleur von der eminenten Charakterisierungskunst des Augsburger Genossen gelernt, und durch ihn hat sich inmitten der späteren Nürnberger Kleinmeisterei ein Stück von der kräftigen Art des Augsburger Holzschnitzers bis in die dreißiger Jahre lebendig erhalten. Das kühn und geistreich geschnittene Medaillenbildnis des Marquard Rosenberger[1]) (vorzüglicher Bronzeguß vom Modell *vor* der Schrift in Berlin) kann als ein letzter Ausläufer der Schwarzschen Art gelten.

Vorübergehend hat, was die äußere Aufmachung betrifft, auch wohl Hans Daucher auf den jüngeren Kunstgenossen eingewirkt. Das gilt z. B. von der Medaille auf Johann von Spanheim, indes ist — besonders bei einem Vergleich mit dem Berliner Buchsmodell (s. Abb. 50a und 53) — der Schwarzsche Charakter kaum zu übersehen: ein Holzmodell, kein Steinschnitt, bildet die Voraussetzung. Die schöne Otto-Heinrich-Medaille könnte man ebenfalls versucht sein dem am pfälzischen Hofe so beliebten Daucher zuzulegen, indes die charaktervolle Rückseite — man beachte das Ornament — verknüpft das Stück fest mit dem Werk des Schwarz[2]) (vgl. die Rückseiten der Medaillen auf Pfalzgraf Ludwig [s. Abbildung] und Georg von Speier).

Auch die nicht eben schöne Unbekannte (Abb. 56) — H. F. lauten die Anfangsbuchstaben ihres Namens —, die nur aus einem Bleiabguß im Nationalmuseum zu München bekannt ist und für deren Schicksal die melancholische Reversinschrift Interesse erweckt, würde man vielleicht lieber Hans Daucher geben, wenn sie nicht durch die bis ins kleinste Detail des Kostüms und Schmuckes übereinstimmende Zeichnung in Berlin (»Hoffräulein bei E. H. Margareth«) für Schwarz gesichert wäre (s. oben S. 48).

Im übrigen muß zugegeben werden, daß man bei einer Anzahl von Stücken — wiederum gerade Fürstenporträten — zwischen Schwarz und Daucher schwanken kann, so sehr nähern sie sich im äußeren Arrangement. Bei schärferem Zusehen erkennt man indes Schwarz an der charakteristischen Art des Brust- und Schulterabschnitts, während Daucher, der repräsentative Hofkünstler, sich deutlich in der stolzen, selbstgefälligeren Haltung seiner Bildnisse verrät; etwas Pose liegt in der fast theatralischen Bewegung, die er den Schultern zu geben liebt. So ist meines Erachtens die Medaille auf Karl V. (Abb. 40) für Schwarzsche Arbeit zu halten, wofür übrigens auch die gut Burgkmairschen »Säulen des Herkules« auf dem Revers bürgen; ebenso die größeren Stücke Abb. 41 u. Med.-Kat. Felix Taf. I. 8.[3])

[1]) Sammlung Greene: Auktionskatalog (Heß 1898) II. Teil III, 42.

[2]) Das große, mit L. N. gezeichnete Stück (Bleiabgüsse in München und in Heidelberg), das Rott in seiner kürzlich erschienenen Studie »Otto Heinrich und die Kunst« S. 7 abbildet, ist ein modernes, nach der Medaille Taf. D. 1 gearbeitetes Machwerk von *Sommer*.

[3]) Beim Abschluß des Druckes kommt mir durch die Güte Dr. L. v. Buerkels in Fiesole der Abguß einer Abb. 40 völlig entsprechenden Medaille auf Karl V. im Florentiner Nationalmuseum zu, die mit A HSH signiert ist (vgl. Supino, Medagliere Mediceo S. 257 Nr. 869).

Wie L. Krug hat später auch Daucher keineswegs verleugnet, daß er mindestens ebensoviel empfangen als gegeben hat. Das zeigen nicht nur seine Medaillen (Otto Heinrich und Philipp von 1527), sondern mehr noch seine sonstigen Kleinplastiken, die von mehr oder minder deutlichen Anleihen vom Werke des Hans Schwarz durchsetzt sind. So finden sich auf dem Morganschen »Triumphzug« Karls V.[1]) die Porträte des Kunz von der Rosen, des Pfalzgrafen Friedrich und des Kaisers selbst einfach nach Schwarz kopiert. Auch Herzog *Georg von Sachsen* erkennt man hier auf Grund der Schwarzschen Medaille: unmittelbar *vor* Friedrich erscheint er im Gefolge. Von Schwarz übernommen ist ferner Dürers Profil auf dem bekannten Zweikampf mit Lazarus Spengler im Kaiser Friedrich-Museum; ein beredtes Zeugnis für die hohe Bewertung der Schwarzschen Porträtkunst durch die Zeit- und Kunstgenossen.

1526 erschien *Friedrich Hagenauer* auf dem Plan, in Augsburg selbst. Ein Jahr darauf entstand das letzte Werk, das wir Schwarz mit einiger Sicherheit zuschreiben: die Medaille auf Johann Kleinmüller, den Augsburger Medikus. Man könnte zweifeln, wem von den beiden, doch so verschiedenen Künstlern es zugehört. Die ungefüge Medaillonform spricht für Schwarz. Man erinnere sich des konkaven Fonds und der Schrift seiner ersten Stücke (Christoph von Braunschweig, Peutinger usw.). Dagegen ist die Silhouettierung des Brustbildes, der Zuschnitt des Kostüms entschieden *hagenauerisch*, während wiederum die Modellierung, die breit angelegte Form, mit der die behagliche Fülle des alten Doktors wiedergegeben ist, in direktem Gegensatz steht zu der trockenen, spitzigen Manier, die Hagenauer gerade in dieser seiner Frühzeit eignet und ausschlaggebend für Schwarz in die Wagschale fällt. Das Hagenauersche Arrangement ist demnach also ein Zugeständnis, das der Künstler im Kampf um seine Stellung der Mode brachte. Vergebens, der Zeitgeschmack hatte sich geändert. Die alten Gönner fielen von ihm ab. Einer der Ersten, der dem neuen eingewanderten Konterfetter saß, war Peutinger. Selbst die reiche, immer das Neueste liebende Verwandtschaft unseres Schwarz setzte den feiner und säuberlicher verfahrenden Konkurrenten in Nahrung, und als der Kaiser 1530 wieder einen Reichstag nach der alten Lechstadt berief, war Hans Schwarz, der »beste Konterfetter« der Maximilianschen Epoche, ein vergessener Mann, der gewandte Elsässer dagegen Sieger auf der ganzen Linie.

Unserem modernen plastischen Empfinden steht Schwarz zweifellos näher als irgendein anderer deutscher Medailleur. An Einfachheit der Haltung und Energie der Charakteristik kann einzig *er* den Meistern der italienischen Quattrocentomedaille verglichen werden. Aber erst wenn im Geschmack des kunstfreundlichen Publikums die gegenwärtig so beliebte »Kunstmedaille«, dieses französische Salonprodukt, durch ein echtes Gebilde der Plastik ersetzt ist, wird für *Hans Schwarz* die Stunde kommen und seiner lang verkannten Kunst ihr Recht werden.

[1]) Abbildung Molinier a. a. O. Taf. XIX und Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1903, I, 60.