

BAROCKBERICHTE

13



Modern oder altfränkisch?

Zur „Nachgotik“ bei Hans Vredeman de Vries und Christoph Jamnitzer

Noch immer tradiert die moderne Kunstgeschichte nicht nur Begriffe wie Gotik, Renaissance und Barock als definierbare stilistische Phänomene, sondern auch als Epochen-sukzessionen. Demgegenüber sind andere Forschungsbereiche, die sich mit der frühen Neuzeit befassen, weitgehend zu der Einsicht gelangt, daß die Vorstellung Jacob Burckhardts von der (italienischen) Renaissance als umfassendem Bruch mit dem Mittelalter und Beginn der Neuzeit viel mehr salonbürgerliche Wahlverwandtschaften des späten 19. Jahrhunderts widerspiegelt als die historische Realität der frühen Neuzeit¹.

Ist es schon schwierig, den Beginn der italienischen Renaissance in den bildenden Künsten zu bestimmen – als Kriterien gelten die abermals aktualisierte Vorbildlichkeit der Antike und die Herausbildung der Linearperspektive² –, so stellen sich ganz erhebliche Probleme bei der Festlegung ihres zeitlichen Endes³. Nicht unumstrittene und zum Teil konträre Begriffe wie „Manierismus“, „Spätrenaissance“, „Spätmanierismus“ und „Frühbarock“ umschreiben bereits per se das Problem. Aus diesen Gründen wurde vorgeschlagen, die „Renaissance“ nicht als zeitlich begrenzte Epoche, sondern als „Bewegung“ in einem auch weiterhin mittelalterlich geprägten Umfeld zu bewerten⁴, das in Mitteleuropa mindestens bis weit in das 17. Jahrhundert nachwirkte⁵.

Weitere Probleme entstehen ferner bei der Übertragung des Renaissance-Begriffs auf nordeuropäische Verhältnisse schon aus dem Grund, weil hier bereits der antike historische Hintergrund des *re-nascere* nicht vorhanden war. Es wäre daher durchaus angemessener, mit Blick auf die bildenden Künste Mitteleuropas auch weiterhin von einem sukzessiven, höchst ungleichmäßigen „Einfluß“ zu reden, den der südländische, später auch der selbst nur vermittelte, gebrochene französische und niederländische antikisierende Stil auf Mitteleuropa nahm, wenn die Formulierung „Einfluß“ nicht die Ausschließlichkeit einer nur gebenden, andererseits nur nehmenden Seite hätte.

Um diesem eingeleigten Rezeptionsschema zu entgehen, hat Peter Burke jüngst vorgeschlagen, methodisch die aktive Seite des Nordens zu beachten – also die Gründe herauszuarbeiten, die in konkreten Situationen für bestimmte Auftraggeber resp. „Kulturträger“ das zeitgenössische italienische Formengut attraktiver erscheinen ließen als das traditionell einheimische. Zugleich würde bei einem solchen Prozeß der italienische Formenschatz nicht einfach transloziert, sondern – weil in einem anderen kulturellen

Umfeld aktualisiert – den Bedürfnissen entsprechend auch rekonstruiert⁶.

Unter diesem Licht betrachtet, stellt sich die Frage nach der gotischen Tradition in der „Renaissance“ und im „Barock“ Mitteleuropas erneut. Die Beobachtung, daß auch im 17. Jahrhundert das italienische Formengut längst noch nicht das traditionell einheimische („spätgotische“) verdrängt hatte, erweckte unter zunehmender Problematisierung und Restriktion des rein vasarianisch ausgerichteten Standpunktes der Kunstgeschichte in jüngster Zeit verstärktes Interesse⁷.

Hinsichtlich des weiten Bereichs der ungebrochen perpetuellen gotischen Kunsttradition soll im Folgenden ein Teilbereich beleuchtet werden, der bisher nur wenig Interesse seitens der Kunstgeschichte gefunden hat: die gotische Tradition innerhalb der Goldschmiedekunst des 16. und 17. Jahrhunderts⁸.

Der Hauptbereich dieser Tradition findet sich in der sakralen Goldschmiedekunst, vor allem bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts; in vielen Fällen läßt sie sich noch im 18. Jahrhundert nachweisen. Liturgische Geräte wie der Kelch, das Ziborium und die Monstranz verändern in dieser Zeit kaum ihre Objektstruktur, werden aber in der Regel mit jeweils zeittypischen, modischen Zierraten versehen⁹. Als typisches Beispiel mag an dieser Stelle ein Meßkelch des Salzburger Goldschmieds David Härterer (Meister von 1612 bis 1649) stehen¹⁰: Der sechsspaltige Fuß mit seiner sechseckig hochgeführten Schaftwandung und der teils rautierte, teils mit eingekerbten Buckeln versehene Nodus steht eindeutig in der Formtradition der Spätgotik (Abb. 1 auf Seite 477).

Weniger verbreitet ist die gotische Formtradition in der profanen Goldschmiedekunst. Da hier der christlich-liturgische Kontext entfällt, müssen andere Gründe – wir sprechen bewußt im Plural – für das Festhalten an der gotischen Tradition vorliegen. Der nach heutigen Erkenntnissen wichtigste Ort der kontinuierlichen Fortführung der gotischen Gestaltungstradition im profanen Silber war Nürnberg.

Mehrere Indizien sprechen dafür, daß die gotische Formtradition der Buckelgefäße während des 16. Jahrhunderts in dieser die Goldschmiedekunst Mitteleuropas prägenden Stadt nicht unterbrochen wurde; allgemeine Belege dieser Kontinuität bilden bereits die Agley-Pokale resp. deren Entwürfe¹¹. Ein sehr bekanntes, noch erhaltenes Beispiel ist eine 1564 datierte Doppelscheuer Wenzel I Jamnitzers¹² – des Goldschmiedes, der die italia-

nisierende Formvorstellung *all'antica* in der Nürnberger Goldschmiedekunst wohl am nachhaltigsten propagierte. Die wenigen Beispiele mögen belegen, daß es sich bei diesem Phänomen um eine Kontinuität der gotischen Gestaltung bis um 1700 handelt und keineswegs um eine Retrospektive.

Im Rahmen der gotischen Formtradition lassen sich nun interessanterweise zwei Strömungen feststellen: eine *traditionalistische* (resp. „puristische“) und eine *eklektische*. Die traditionalistische – zu ihr zählt die oben genannte Doppelscheuer Wenzel I Jamnitzers (Abb. 2 auf Seite 479) – tradiert nicht nur die gotische Objektgestalt, sondern in Form spitzig-metallischer oder krabbenartiger freiplastischer und graviertes Blätter auch die Ornamente des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts¹³. Weitaus verbreiteter, sofern der zufällig überkommene Bestand solche Urteile erlaubt, war hingegen der Eklektizismus, die Buckelpokale mit jeweils zeitmodischen Ornamenten zu versehen. Das führte im Verlauf des 17. Jahrhunderts dazu, solche Pokale mit Teigwerk, gegen 1700 sogar mit dem verbreiteten Blumenwerk zu verzieren¹⁴. Bisher wurde von der Goldschmiedeforschung nicht beachtet, daß es das Phänomen der Perpetuierung und der Weiterentwicklung der gotischen Manier auch in der Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts gab, daß es in diesem Bereich von unvergleichlich größerer Aktualität war und daß sich interessante Parallelen in beiden Gattungen aufzeigen lassen.

Die sogenannte „nachgotische“¹⁵ Architektur – es handelt sich dabei fast ausschließlich um sakrale Gebäude – wird gekennzeichnet durch einen die gotische Tradition fortführenden Baukörper (bei Kirchenbauten ist das in der Regel die „Halle“) mit Rippengewölben und Maßwerkfenstern unter weitgehender Beibehaltung des Spitzbogens. Nur die Verzierungen an und in solchen „nachgotischen“ Gebäuden – Fassaden und resp. oder Portale sowie Innenausstattungen wie Altäre, Epitaphien etc. – folgen zumeist den jeweils aktuellen Ornamentmoden¹⁶.

Objektstruktur und Wahl des Zierrats stehen hier, entsprechend den meisten „nachgotischen“ Goldschmiedeobjekten, in einem eklektischen Verhältnis zueinander. Die Koinzidenz von gotischer Struktur und gotischem Zierrat bilden sowohl in der Architektur als auch bei Goldschmiedegeräten der „Nachgotik“ eine seltene Ausnahme. Der genannte Eklektizismus wie auch ein bisher nicht berücksichtigter, gleichwohl sehr wichtiger kunsttheoretischer Aspekt sollen im Folgenden über den Umweg der Heranzie-

hung einiger bauteoretischer Dokumente verdeutlicht werden.

Noch immer wird der Einfluß des Hans Vredeman de Vries auf Mitteleuropa unterschätzt, und dementsprechend wenig berücksichtigt wird Vredemans 1581 in Antwerpen auch in deutscher Sprache erschienene Werk *ARCHITECTVRA Oder Bauung der Antiquen aus dem Vitruuius* (. . .)¹⁷. Bei diesem Werk handelt es sich um ein Architekturlehrbuch mit Säulenordnungen, Gebäudetypen, Grundrissen, Portalen, Kaminen etc. sowie kurzen Texterläuterungen zu den Tafeln. Das Werk enthält fol. 21 zwei der Mittelachse adossierte Alternativentwürfe für eine Kirchenfassade (Abb. 3 auf Seite 481); dieses in der *Architectvra* einzige Beispiel für den Gebäudetypus „Kirche“ findet sich bezeichnenderweise im Buch über die *Corinthia*¹⁸. In und hinter der Fassade verbirgt sich jedoch ein gotisches Kirchengebäude, was nicht nur an den Maßwerfen der Fassade – rechts in Eselsbogenform – deutlich wird, sondern auch an dem nach rechts anschließenden schlichten Baukörper mit einem großen Maßwerkfenster¹⁹. Die Fassade ist nicht nur flächig vorgeblendet, sondern die Disposition ihrer Maßwerkfenster widerspiegelt auch die Dreischiffigkeit des Kircheninnern. Dazu schreibt Vredeman:

Wir befunden auch auff aetlichen ortten in vnsern Nederlandt, an khierche, *Modernnen*, ettliche threffliche gezierete Portallen oder *Frontis*, eß sey auff der Seytten dess khreutz wercks oder vnder den thurren, woll auch ainne *Modernnene* Kierchen, *antique Portalle*, wie ich ainne gesehen hab in der statt Luttich an Sannt Iacobss khierchen, wolchess ist ain Abtdeye, dieselbig von Harttem stain gemacht vnd wol geziert, das selbig stunde mir wol an vnd auch ain guette *ordinantz* (Textfolio zwischen fol. 16 und 17)²⁰.

Das Zitat belegt, daß Vredeman mit *modern* keinesfalls erst jüngst errichtete Kirchengebäude *all'antica* meint, sondern die gotische Bauweise als solche. An modernen, i. e. im gotischen Stil errichteten Kirchen können sich *antique* Zierraten nach Art der in Italien wieder aktualisierten Säulenordnungen befinden. Daß Vredeman diese Dichotomie im Kirchenbau durchaus nicht als obsolet bewertet, belegen Text und Tafel in seinem Werk wie auch weitere, unten zu besprechende Entwürfe von seiner Hand.

Mit der Charakterisierung der gotischen Bauweise als der modernen steht Vredeman nicht allein, wie Textpassagen in Philibert De L'Ormes *Le Premier Tome de l'Architecture* (1567) belegen²¹:

Des voütes modernes que les maistres Macons ont accoustumé de faire aux églises, & logis de grandseigneurs: Les maistres Macons de ca Royaume, & aussi d'autre pays, ont accustume de faire les voütes des Églises esuelles y a grande espace (comme sont grandes sales) avec une croisée qu'ils appellent croisées d'ogives (ch. IV, fol. 107), und an anderer Stelle: Qui fera plus parles de telles voütes modernes, appellées ainsi, que

Anmerkungen:

(1) Zu den Argumenten für und wider den „klassischen“ Renaissancebegriff als Epochenbezeichnung siehe Paul Oskar Kristeller, „Die humanistische Bewegung“, in: *Humanismus und Renaissance*, I: Die antiken und mittelalterlichen Quellen, München 1975, pp. 11–25; die wesentlichen Träger der Renaissance-Idee sieht Kristeller in den Humanisten als Vertreter der *studia humanitatis*, den Disziplinen Grammatik, Rhetorik, Geschichte, Dichtkunst und Moralphilosophie; vgl. auch ders., *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic and Humanist Strains*, New York 1961, p. 110 f. und p. 160. – Siehe auch Wallace K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Boston 1948. – H. Weisinger, „The Renaissance theory of the reaction against the middle ages as a cause of the Renaissance“, in: *Speculum* 20 (1945), pp. 461–467. – Bertold L. Ullman, „Renaissance – the word and the underlying concept“, in: *Studies in Philology* 49 (1952), pp. 105–118. – J. Trier, „Zur Vorgeschichte des Renaissance-Begriffs“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 33 (1955), pp. 45–63. – August Buck (ed.), *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, Darmstadt 1969, mit zahlreichen Diskussionsbeiträgen.

(2) Brunelleschis Vorbilder waren bekanntlich mittelalterliche Bauten der Toscana; für die Malerei gab es bis zum Zeitpunkt der Entdeckung der *domus aurea* höchstwahrscheinlich überhaupt keine antiken Vorbilder (abgesehen von antiken Bildbeschreibungen), sie wurde jedoch nicht unerheblich von der niederländischen Malerei beeinflusst.

(3) Zu diesem wenig beachteten Problem jetzt John M. Headley, „Tommaso Campanella and the end of the Renaissance“, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 20 (1990), pp. 157–174. – Siehe auch Ernest A. Wilkins, „On the nature and extent of the Italian Renaissance“, in: *Italica* 27 (1950), pp. 67–76.

(4) Ernst H. Gombrich, „The Renaissance – period or movement?“, in: J. B. Trapp (ed.), *Background to the English Renaissance*, London 1974, pp. 9–30. – Vgl. Headley 1990 (Anm. 3), p. 137, mit der Einschätzung der Renaissance als aristokratische Bewegung von 1300 bis 1600.

(5) Grundlage der Theologie und besonders der Naturwissenschaften war vom 13. bis 17. Jahrhundert kontinuierlich der Aristotelismus; dazu besonders Charles B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge/London 1983, bes. pp. 1–9 und p. 3, mit Schmitts Kritik am Renaissancebegriff. – Wichtig immer noch Alistair C. Crombie, *Von Augustus bis Galilei: Die Emanzipation der Naturwissenschaft*, München 1977, mit Darstellung der Zeit vom 13. bis 17. Jahrhundert als geschlossene Epoche (pp. 237–353). – Nicht zu vergessen auch, daß speziell in Mitteleuropa die Prophetien, der Universalismus und die Reichsidee, der Enzyklopädismus und die monastische Tradition wichtige Träger mittelalterlichen Gedankenguts bis ins 18. Jahrhundert hinein waren.

(6) Diese sehr wichtige Beobachtung bei Peter Burke, *Die Renaissance*, Berlin 1990, p. 49 ff.

(7) Grundlegend immer noch Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, bes. p. 315 ff. – Vgl. jetzt auch Hermann Hipp, *Studien zur „Nachgotik“ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, 3 Bde., Tübingen 1979, mit leider weitschweifiger Zergliederung der Argumentation. – Für Frankreich Michael Hesse, *Von der Nachgotik zur Neugotik: Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts* (= Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, 3), Frankfurt/M. etc. 1984. – Jetzt vorzüglich Ludger J. Sutthoff, *Gotik im Barock: Zur Frage der Kontinuität des Stils außerhalb seiner Epoche. Möglichkeiten der Motivation bei der Stilwahl* (Kunstgeschichte, Form und Interesse, 31), Münster 1990.

(8) Otto von Falke, „Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance“, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 40 (1919), pp. 75–92. Ein Aufsatz von Hildegard Hoos, „Neugotik in der Nürnberger Goldschmiedekunst um 1600“, in: *Städte-Jahrbuch* 9 (1983), pp. 115–130, referiert das bekannte Material.

(9) Beispiele finden sich in allen Museumskatalogen zum frühneuzeitlichen Silber oft in großer Zahl; stellvertretend sei hier genannt der Katalog: Johannes Neuhardt, Franz Wagner et al., *Gold und Silber: Kostbarkeiten aus Salzburg. Meisterliste und Katalog der IX. Sonderchau des Dommuseums zu Salzburg*, Salzburg 1984. – Zum Thema generell Josef Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932.

(10) Siehe Neuhardt/Wagner et al., 1984 (Anm. 9), Nr. 49, Abb. 17.

(11) Zum Agley-Pokal grundlegend Edmund W. Braun, „Agleybecher“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I*, coll. 206–212, und Marc Rosenberg, „Die drei sogenannten Jamnitzerbecher“, in: *Der Kunstwanderer* 1, 1919/20, pp. 351–352; Sandor Mihalik, „Die ungarischen Beziehungen des Glockenblumenpokals“, in: *Acta historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae* 6 (1959), pp. 33–86; siehe auch Carl Hernmarck, *Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede 1450–1830*, München 1978, p. 99 f.; Johann Knutson, „Akleypokalen“ pa Skokloster, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 53 (1984), pp. 95–102; eine Zusammenfassung der Erkenntnisse von Ralf Schürer, „Der Akeleypokal“, in: *Kat. Jamnitzer, Nürnberg 1985* (op. cit.), pp. 107–122, mit nicht immer überzeugenden Datierungen. – Argumente, daß es sich bei dem bekannten Agley-Pokal des Victoria & Albert Museums, London (John F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540–1620*, London 1976, Nr. 413), um den „legendären“ Musterpokal von 1573 handeln soll, bleiben rein spekulativ; vgl. zu diesem Thema auch die überlegenen Argumente Haywards 1976 (op. cit.), p. 202–203.

Abb. rechts: Messkelch; Silber, teilweise vergoldet, Höhe 21,7 cm; David Härterer (MR 1612 in Salzburg, † 1649). Embach, Pfarrkirche.

(12) Marc Rosenberg, *Jamnitzer*, Frankfurt 1920, Taf. 17; Hayward 1976 (Anm. 11), Nr. 425; *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700*, Ausst.-Kat. Nürnberg 1985, Nr. 23.

(13) Zu typischen Vorlagen der Zeit siehe A. Hyatt Mayor, *Late Gothic Engravings of Germany & the Netherlands*, New York 1969, besonders Nr. 390, 465, 505, 568 und 645.

(14) Vgl. *Kat. Jamnitzer* 1985 (Anm. 12), Nr. 116, Abb. 86, sowie Nr. 170, 173 und 176 als typische Beispiele.

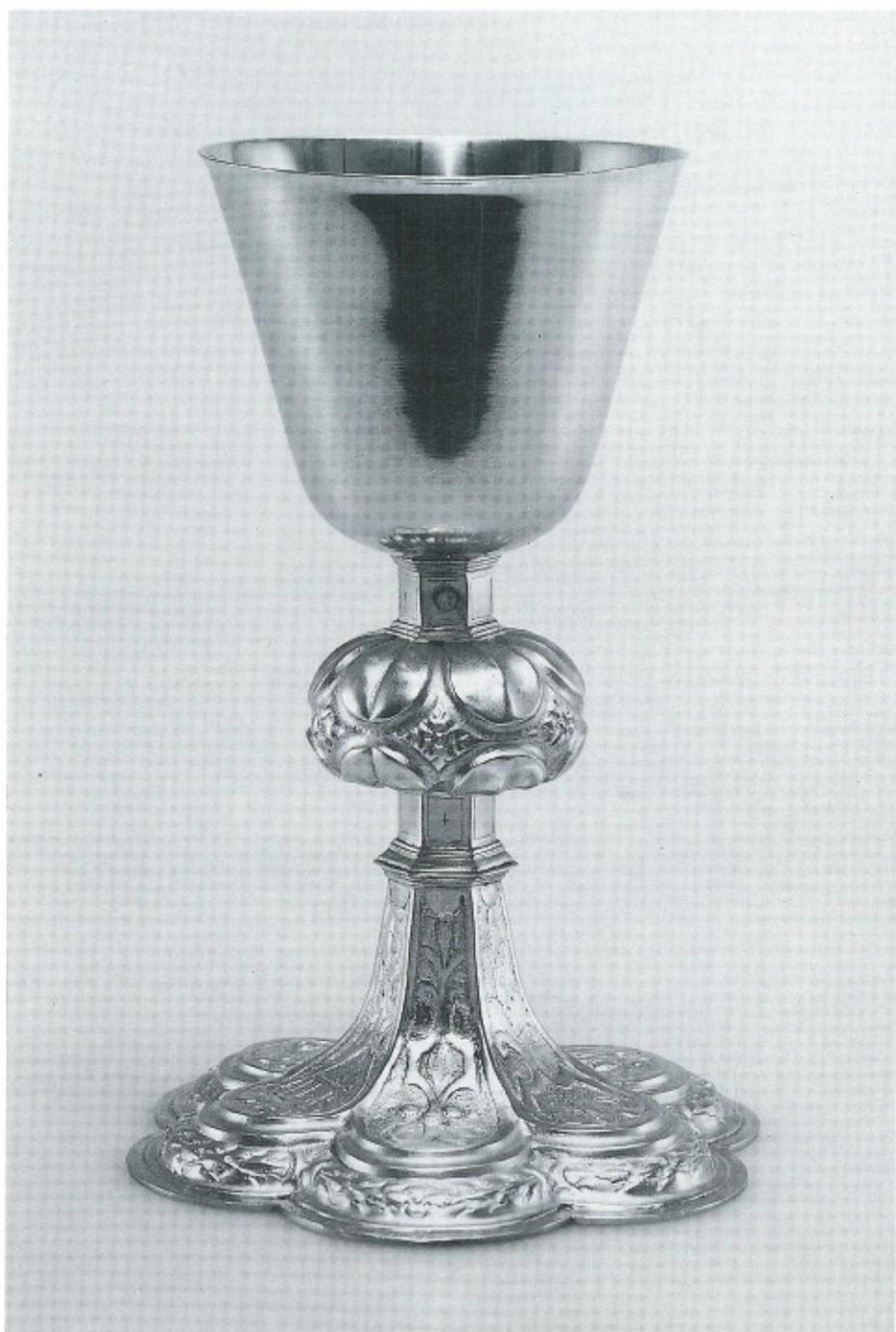
(15) Die Verwendung des Begriffs „Nachgotik“ setzt die Annahme einer Epochensukzession, die es erst zu beweisen gilt, bereits voraus. Der vorliegende Beitrag geht davon aus, daß es sich bei „Gotik“ und „Renaissance“ im 16./17. Jahrhundert in Mitteleuropa um zwei parallele Kunstströmungen handelt.

(16) Dazu Hipp 1979 (Anm. 7), p. 685 ff. et mult. passim.

(17) Antwerpen 1577 bei Gerard Smits. – Dazu Hans Mielke, *Hans Vredeman de Vries: Verzeichnis der Stichwerke und Beschreibung seines Stils sowie Beiträge zum Werk Gerhard Groennings*, Diss. Berlin 1967, Nr. XXII (1). – Eine weitere deutschsprachige Edition des Werkes erschien in Antwerpen 1581 bei Geerhardt de Jode (Mielke 1967, Nr. XXII [2]).

(18) Bei Vitruv, *De architectura libri decem* I, 2 im Zusammenhang mit den Göttinnen Venus, Flora, Proserpina sowie den Quellnymphen geweihten Tempeln genannt, wird die Corinthia bei Serlio, *Regole generali di Architettura* [...], Venezia 1537, fol. 47^v als christlichen Kirchen angemessene Ordnung bewertet. Hans Vredeman kannte Pieter Coeckes *Die inventie der colommen*, Antwerpen 1539, und Pieter Coeckes niederländische Edition des 4. Buches der *Architettura* Serlios: *Generale reglen der architecturen*, Antwerpen 1539. – Zu Coeckes Editionen siehe Rudi Rolf, *Pieter Coecke van Aelst en zijn Architectuuruitgaves van 1539*, Amsterdam 1978; vgl. auch Günter Irmscher, „Hans Vredeman de Vries als Zeichner (Teil 1)“, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 21 (1985), pp. 123–142, hier p. 127 ff. zu Vredemans Vorbildern insgesamt.

(19) Große strukturelle Übereinstimmung mit dem Entwurf Vredemans zeigt noch die ca. 1611/15 entstandene Stadtkirche in Bückeberg (korinthische Säulen im Innern, Wiederholung rundbogiger Maßwerkfenster, Oculi und Kranzgesimsbalustrade) unter Aktualisierung von Ornamentformen, die für die Schreinerarchitekturen der Zeit typisch sind. – Zu dieser Kirche Johannes Habich, *Die künstlerische Gestaltung der Residenz Bückeberg durch Fürst Ernst, 1601–22*, Bückeberg 1969, p. 73 ff., und Henry-Russell Hitchcock, *German Renais-*



sance Architecture, Princeton 1981, bes. p. 337 ff. et passim.

(20) Bei dem antique(n) Portalle dürfte es sich um das Lambert Lombard zugeschriebene Portal (1558–1568) an der Nordfassade von Saint-Jacques handeln; siehe: *La Patrimoine Monumental de la Belgique*, 3: Province de Liège, Arrondissement de Liège: Ville de Liège, Liège 1974, p. 316 ff.; Abb. 162; vgl. auch Lambert Lombard et son temps, Ausst.-Kat. Liège 1966, Nr. 10 u. Pl. II, sowie Godelieve Denhaene, *Lambert Lombard: Renaissance et Humanisme à Liège*, Anvers 1990, p. 223.

(21) Hier zitiert nach der unveränderten Edition *Architecture De Philibert De L'Orme*, A Roven, chez David Ferrand, 1648; zu diesem Traktat auch Anthony Blunt, *Philibert De*

L'Orme, London 1958, p. 108 ff., sowie Hesse 1984 (op. cit.), p. 34 sowie p. 50 mit dem Verweis auf François Derrand, *Architecture de voütes*, 1643, in dem sich ein Kapitäl „Voütes Modernes ou à Ogives“ mit gotischen Gewölben befindet.

(22) Zu den voütes modernes auch noch IX, fol. 109 ff. mit der Abbildung eines Chors mit Sternengewölbe (fol. 109^v) und einer Stützkonstruktion mit Abhängling (fol. 111^r).

(23) Mielke 1967 (Anm. 17), Nr. XXXII (1); hier zitiert nach der Edition *LES CINQ RANGS DE L'ARCHITECTURE ... chez Jean Jeansson*, Amsterdam 1620 (Mielke 1967, Nr. XXXII [4]). – Noch 1662 erlebte das Werk eine elfte – und letzte – Auflage bei Ianßon, vgl. Mielke 1967, Nr. XXXII (11).

Anmerkungen 24–39:

(24) Eine Vorzeichnung zu diesem Stich befindet sich in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien. – Zu diesem Blatt zuletzt Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II., Bd. 2, Ausst.-Kat. Wien 1988/1989, Nr. 667 (Günter Irmscher), mit der älteren Literatur.

(25) Zu den Gemälden des Hans Vredeman de Vries siehe Uwe Schneede, „Interieurs von Hans und Paul Vredeman“, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 18 (1967), pp. 125–166; zu den Zeichnungen Irmscher 1985 (Anm. 18) und Günter Irmscher, „Hans Vredeman de Vries als Zeichner, II“, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 22 (1986), pp. 79–117. – Zu Vredemans prägender Zeit in Antwerpen sehr wichtig der Beitrag von Fr. Blokmans, „Een krijkstekening, een muurschildering en een schilderij van Hans Vredeman de Vries te Antwerpen“, in: *Antwerpen: Tijdschrift der stad Antwerpen* 8 (1962), pp. 20–42.

(26) In diesem Zusammenhang sei angemerkt, daß die zum großen Teil gotische Bild- und Stilelemente beinhaltende sogenannte „Dürer-Renaissance“ des späten 16. und des 17. Jahrhunderts sich fast ausschließlich im Bereich christlicher Bildthemen vollzieht. Dasselbe gilt für die von der Kunstgeschichte bisher so gut wie unbeachtet gebliebene „Lucas-von-Leyden-Renaissance“ um 1600 in den Niederlanden. – Trotz vieler Spezialstudien und Ausstellungen zur Dürer-Renaissance (Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock, Ausst.-Kat. Frankfurt 1981/82) immer noch grundlegend und unübertroffen Hans Kauffmann, „Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1954, pp. 18–60. – Vgl. auch Jan Bialostocki, *Dürer and His Critics, 1500–1971: Chapters in the History of Ideas Including a Collection of Texts*, Baden-Baden 1986, und Thomas DaCosta Kaufmann, „Hermeneutics in the History of Art: Remarks on the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries“, in: Jeffrey C. Smith (ed.), *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays*, Austin 1985, pp. 23–39.

(27) Dazu Sutthoff 1989 (Anm. 7) mit Auflistung der möglichen Gründe. – Bei den Protestanten könnte wichtig sein, daß die welsche Kirchenbauweise a) als die „papistische“ galt, daß sie b) mit dem Odium des Heidenischen befrachtet war, daß sie c) den Bilder- und Schmuckrestriktionen der Protestanten unterlag und daß schließlich d) die gotische Kirchenbauweise mit fides konnotiert wurde.

(28) Zur Baukunst jetzt Georg Skalecki, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges: Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989. Das „Klassizismus“-Verständnis des Autors dürfte à la longue wohl nicht unwidersprochen bleiben.

(29) Joachim von Sandrart, *L'Academia Tedesca della Architettura, Scultura e Pittura* . . . 2 Bd., Nürnberg 1675–1679, Bd. 1, p. 12 f. (zit. nach Sutthoff 1989 [Anm. 7], p. 23).

(30) Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an das zentrale Deckenfresko in der Sala di Costantino, Stanzen, Vatikan, des Tommaso Siciliano mit der Darstellung eines Kreuzifixus auf dem Postament einer nunmehr zerbrochenen, am Boden liegenden paganen Götterstatue in einem heidnischen Tempel.

(31) Im Unterschied zu *novitas* – „neuartig, noch nie dagewesen“ – bedeutet *modernus* das „zur Zeit aktuelle“, auch die „näher stehende Vergangenheit der heimischen Tradition“ (Walter Freund, „Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters“ (= Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung, 4), Köln/Graz 1957, p. 111). – Siehe auch Fritz Martini, „Modern, die Modernen“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, II* (1959)², pp. 391–415, sowie Karl-Heinz Gerschmann, „Antiqui – Novi – Moderni“ in den „*Epistolae Obscurorum Virorum*“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte, II* (1967), pp. 23–36.

(32) Theodor E. Mommsen, „Petrarch's conception of the ‚Dark Ages‘“, in: *Medieval and Renaissance Studies* (ed. E. F. Rice), New York 1959, pp. 106–129.

(33) Ludovico Gatto, *Viaggi intorno al concetto di medioevo, profilo di storia della storiografia medievale* (= *Biblioteca di cultura*, 108), Roma 1977. – Eckhard Kessler, „Die Ausbildung der Theorie der Geschichtsschreibung im Humanismus und in der Renaissance unter dem Einfluß der wiederentdeckten Antike“, in: August Buck et al. (ed.), *Die Antike-Rezeption in den Wissenschaften während der Renaissance* (= DFG, Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung, 10), Weinheim 1983, pp. 29–49.

(34) Vasaris Drei-Phasen-Geschichtsmodell entsprechend folgt der antiken Kunst – *maniera antica* – die mittelalterliche Kunst – *maniera vecchia* als Kunst der *età vecchia* –, die dann überwunden wird von der *maniera moderna*; für *maniera vecchia* verwendet Vasari bekanntlich zumeist das außerordentlich pejorierende *maniera tedesca, alla tedesca* etc., gelegentlich auch *maniera dei Gothi*; (*more*) *gotico* galt seit dem 15. Jahrhundert als allgemeine (negative) Wendung zur Kennzeichnung des mittelalterlichen, „gotischen“, „deutschen“ Stils in Architektur, Plastik und Malerei. – Zu den weitverstreuten Quellenbelegen siehe Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, p. 280. – E. S. de Beer, „Gothic: Origin and diffusion of the term. The idea of style in architecture“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948), pp. 143–162. – Erwin Panofsky, „Das erste Blatt aus dem ‚Libro‘ Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. Mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis“ (1930), in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, pp. 192–237. – T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari: The Man and the Book* (= *Bollingen Series XXXV*, 20), Princeton 1971, p. 93–118. – Georg Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*,

Darmstadt 1980, pp. 142–153. – Günther Binding, „Gotik“, in: *Lexikon des Mittelalters* 4 (1989), col. 1575 f. – Sutthoff 1990 (Anm. 7), pp. 10–17. – Im Unterschied zu Vasari, der die Wendung *moderno* grundsätzlich nur auf die nachmittelalterliche Kunst seiner Zeit bezieht, gibt es allerdings auch Belege, die die gotische Architektur als „modern“ kennzeichnen, so beispielsweise im Rahmen des Streites um San Petronio in Bologna Pellegrino Pellegrini, der von *architettura moderna barbara* spricht (Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 Bde. (1839/40), Turin 1968, Bd. 3, p. 446), während andere Parteien in diesem Streit *moderno* wiederum auf die zeitgenössische Kunst *all'antica* beziehen. Aus Pellegrinis Äußerung geht freilich nicht hervor, ob er die gesamte nachantike Kunst als die moderne sieht – *moderna buona versus moderna barbara* – oder nur die gotische (*moderna = barbara*). – Eine Studie zu den genannten Begriffsdifferenzen *antico, vecchio, moderno* wie auch zu *nuovo* wäre wünschenswert.

(35) Noch immer grundlegend Werner Goetz, *Translatio imperii: Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Tübingen 1958.

(36) Im Rahmen der zahlreichen Spezialstudien zu den Themen Eschatologie sei verwiesen auf Adalbert Klempt, *Die Säkularisierung der universalhistorischen Auffassung: Zum Wandel des Geschichtsdenkens im 16. und 17. Jahrhundert* (= *Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft*, 31), Göttingen etc. 1960.

(37) Franz Josef Worstbrock, „*Translatio artium*: Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 47 (1965), pp. 1–22.

(38) Insofern Dante und zum Gutteil auch noch Petrarca die Erneuerung der *studia humanitatis* an die *renovatio des* (freilich ihrer Meinung nach in Italien zu errichtenden) Kaisertums gebunden sahen, war ihre gleichsam „ghibellinische“ Auffassung recht eigentlich mittelalterlich. *Mutatis mutandis* bleibt diese Denkform konstitutiv für die mitteleuropäische Reichsauffassung bis an die Schwelle der Aufklärung. – Dazu jetzt grundlegend Uwe Neddermeyer, *Das Mittelalter in der deutschen Historiographie vom 15. bis zum 18. Jahrhundert: Geschichtsgliederung und Epochenverständnis in der frühen Neuzeit* (= *Kölner historische Abhandlungen*, 34), Köln/Wien 1988.

(39) Joseph M. Levine, „Giambattista Vico and the Quarrel between the Ancients and the Moderns“, in: *Journal of the History of Ideas* 52 (1991), pp. 57–79.

Abb. rechts auf Seite 479: Doppelscheuer („Tucherpokal“); Silber, vergoldet, Höhe 43,2 cm; datiert 1564; Wenzel (I) Jamnitzer. Nürnberg, Stadtgeschichtliches Museum, Inv.-Nr. HG 10468.

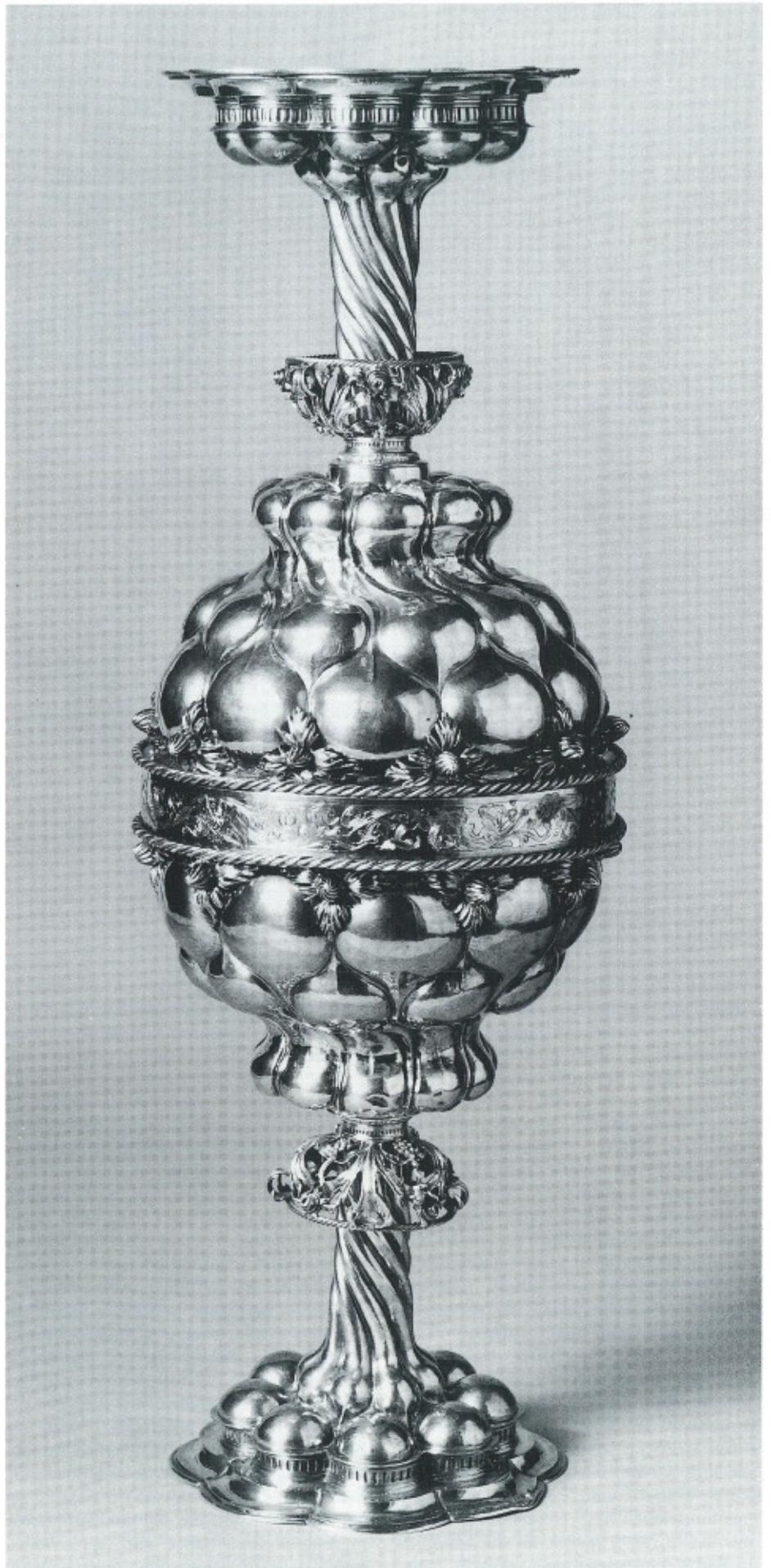
nous avons dict, voütes de la mode, & façon François (ch. X, fol. 110^v)²².

Demzufolge geben De L'Orme und Vredeman nur eine in Westeuropa verbreitete begriffliche Bestimmung der gotischen Bauweise wieder. Zwar beschränkt De L'Orme anders als Vredeman die moderne Bauweise noch nicht auf den Kirchenbau, sondern spricht auch von *logis de grands seigneurs*, liefert aber für die Anwendung hinsichtlich von Kirchengebäuden, die in der Regel *grandes sales* sind, eine Begründung. Kirchliche Großbauten zur Aufnahme der ganzen Kirchengemeinde kann er sich offenbar in Form der traditionellen, gotischen Bauweise mit ogivalen Rippengewölben und großen Maßwerfensternern als immer noch aktuell vorstellen. Es gab keinen zwingenden Grund, altbewährte, technisch ausgereifte und beherrschte Konstruktionen für festumrissene Zwecke zugunsten einer italienischen Mode *all'antica* aufzugeben; diese zitierte man im Bereich des *ornatus*. Erwähnt Vredeman *moderne* Kirchen in seiner *Architectura* 1577/181 noch im Zusammenhang mit der *Corinthia*, werden diese später zu einem eigenständigen Bildthema außerhalb der fünf Ordnungen.

Daß es sich hier keineswegs um nur ein singuläres Beispiel handelt, belegt ein weiteres Werk des Hans Vredeman de Vries, an dem auch sein Sohn Paul beteiligt war: die *ARCHITECTVRA Hendric. Hondius*, erstmals 1606 erschienen²³. Nachdem anfangs Gebäude im Rahmen der (antiken) fünf Ordnungen dargestellt werden, folgen auf den Tafeln *LL-OO* Beispiele moderner, i. e. gotischer Architektur: ein *FORVM MODERNIS AEDIFICIIS* mit Kirche, Rathaus und Laubenarchitektur (Taf. *LL* von Paul Vredeman)²⁴; ein *CVBICVLVM INTROSPICIENTIBVS MODERNVM* als Ansicht eines Innenraumes mit gotischem Mobiliar (Abb. 4 auf Seite 492), auf dem Kamin der Doppeladler des Reiches (Taf. *MM*); ein *TEMPLVM introsipientibus modernum* als Darstellung des Innern einer Kirche (Taf. *NN*); und schließlich ein weiterer *Templum Introsipientibus modernum* (Taf. *OO*, Abb. 5 auf Seite 493). Nicht nur in Vredemans Druckgraphik, auch in seinem gezeichneten und gemalten Werk²⁵ bleibt die gotische Gestaltungsweise weitgehend an die Darstellung christlicher *templa* gebunden²⁶.

Anhand der Dokumente läßt sich generell folgendes Fazit ziehen: Bei De L'Orme und den beiden Vredeman de Vries' ist die Kontinuität der gotischen Struktur im Bereich der Architektur, wenn auch nicht ausschließlich, so doch weitgehend an sakrale Gebäude gebunden. Gebäude profaner Zweckbestimmung unterliegen primär der Gestaltung nach Art der fünf antiken Säulenordnungen. Dieses Ergebnis entspricht nun weitgehend dem Befund hinsichtlich der gotischen Formtradition in der Goldschmiedekunst.

Hauptbereich der gotischen Gestaltungstradition im 16. und 17. Jahrhundert bleibt hier



das christliche Gerät; im profanen Silber ist sie eine Ausnahme.

Damit scheint sich eine oft ausgesprochene Vermutung zu bestätigen, daß quer durch alle Konfessionen auch im 16. und 17. Jahrhundert oft die gotische Gestaltungs-tradition als die hinsichtlich Gebäuden und Geräten christlicher Zweckbestimmung angemessener bewertet wurde – aus welchen unterschiedlichen, in den Einzelfällen zu recherchierenden Gründen auch immer²⁷. Daß freilich nicht der Umkehrschluß gilt, belegen die zahlreichen Kirchengebäude und liturgischen Silbergeräte *all'antica* dieser Zeit²⁸.

Wenn Vredeman seine *aedificia moderna* in der *Architectura* auf die fünf antiken Säulen folgen läßt, entsteht beim Betrachter der seitens des Entwerfers vielleicht nicht ungewollte Eindruck, als handelte es sich um eine sechste oder eigenständige „Ordnung“. Daß es diese Auffassung im 17. Jahrhundert gab, bestätigt Joachim von Sandrart: *Noch ist eine sechste Art, Gothica genannt*, die er als humanistischer Künstler, als „Italianist“, freilich sofort nach Art Vasaris pejorisiert²⁹. Hinsichtlich der gotischen als sechsten „Ordnung“ hätten sowohl Protestanten als auch Vertreter der Gegenreformation (Jesuiten) übereinstimmend argumentieren können, daß der Überwindung des Heidentums durch den christlichen Glauben die Superposition der gotischen „Ordnung“ über die fünf paganen Ordnungen korrespondiere³⁰.

Als weiterer Schritt ist nun nach den Gründen zu fragen, warum De L'Orme und vor allem die beiden Vredeman de Vries' entgegen dem italienischen Sprachgebrauch nicht die antikisierende *buona maniera moderna*³¹, sondern die gotische Architektur sowie entsprechend gestaltete Inneneinrichtungen als die „moderne“ bezeichnen. Diese Gründe werden sich vor allem hinsichtlich der gotischen Formkontinuität weniger im sakralen, sondern im profanen Silber als wichtig erweisen. *Modernus* versteht sich hier also vor dem Hintergrund des zwar nicht ausgesprochenen, aber durch die fünf Säulengenera repräsentierten *antiquus*. In dieser „Umkehrung“ der in Italien gebräuchlichen Bedeutung von „alter“ und „moderner“ Kunstmanier kommen gänzlich divergente Geschichtsvorstellungen zum Ausdruck.

Dem Wunsche nach erstmals bei Petrarca aufscheinend³², entwickelt der italienische Humanismus die auch in der modernen Geschichtsschreibung noch gültige triadische Geschichtskonstruktion mit der Vorstellung eines barbarischen, vom kulturellen Verfall gekennzeichneten Mittelalters, das zwischen der Goldenen Zeit der römischen Antike und der modernen Zeit der Wiedererweckung, der *re-nascità* der antiken Kultur, angesiedelt wird³³. Besonders Vasari erwies sich mit Blick auf die bildenden Künste bekanntlich als Vertreter eines extremen Nationalismus hinsichtlich des Verdikts des gotischen Stils, der *maniera tedesca*, als des Inbegriffs der Barbarei und des Kulturverfalls³⁴.

Einmal abgesehen von der berechtigten Vermutung, daß kaum ein Nordeuropäer seine Vorfahren als „Barbaren“ denunziert zu wissen wünschte, vertraten die Berufshistoriker des Heiligen Römischen Reiches eine völlig andere Geschichtsauffassung. Ihre *historia profana* sah das Heilige Reich als die vom Propheten Daniel 2 und 7 geweissagte universale Vierte Monarchie, die durch den Akt der *translatio imperii*³⁵ auf die „Teutschen“ gekommen sei. Im Rahmen der *historia sacra* war diese Universal- als letzte und christliche Monarchie eingebunden in die Heilsgeschichte, an deren Ende die Wiederkunft des Herrn stand, mit der man als gläubiger Christ auch noch in der frühen Neuzeit täglich rechnete³⁶. Das Heilige Reich war demnach um die Wiederkunft des Herrn und des Jüngsten Gerichts Willen gottgewollt, und was den von den Italienern supponierten kulturellen Verfall betraf, konnte man auf die *translatio sapientiae* resp. *translatio artium* verweisen³⁷. Die nachantike christliche Epoche wurde, trotz politischer und kirchenhistorischer Wechselfälle, als ungebrochenes heilsgeschichtliches Kontinuum begriffen.

Im Unterschied zum italienischen Humanismus, dessen Distanz zum Mittelalter zugleich eine Abkehr von der letztlich noch mittelalterlichen reichspolitischen Vorstellungen, der Kontinuität des *Imperium Romanum* und statt dessen die Heraufführung einer auch politisch neuen Epoche beinhaltete³⁸, begriff der nordeuropäische Humanismus die Notwendigkeit einer Erneuerung der *studia humanitatis* nicht als Zäsur mit Blick auf die eigene Vergangenheit, sondern nur als Erneuerung der *litterae*, der Studien innerhalb der eigenen Reichs- und Kulturtradition – das heißt, nicht als *renascità*, sondern als *re-novatio* der längst erfolgten *translatio studiae*. Mit anderen Worten: War die italienische Renaissance konsequent in dem Sinn, daß auch die bildenden Künste und die Architektur zu einem wesentlichen Ausdruckselement der vor allem politisch verstandenen *rinascità* wurden, richtete sich die nordeuropäische *renovatio* primär auf die *litterae* und die *artes liberales*, und mehr noch: Nach einer gewissen Phase der Unsicherheit und des Lernens während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angesichts der überragenden Leistungen im Bereich der klassischen Philologie seitens der italienischen Humanisten, an die besonders durch die Anstrengungen der reformatorischen Philologen wie Melanchthon und seiner Schule angeknüpft werden konnte, war dieses Inferioritätsgefühl im Bereich der *artes mechanicae* wenn überhaupt, so doch sehr viel weniger ausgeprägt. Insbesondere im Bereich der technischen *Inventionen* fühlten sich die Nordeuropäer nicht nur den Italienern, sondern nachgerade auch der Antike überlegen. Exakt dieser Sachverhalt ist ein Aspekt, der bei der Diskussion um die nordeuropäische sogenannte „Renaissance“ resp. den „Frühbarock“ zu wenig Beachtung findet. Damit

kommen wir zum Kernpunkt unserer Überlegungen, zum Thema der „Nachgotik“: den *imitatio-inventio*- und, mit dieser partiell verwoben, der *antiqui-moderni*-Kontroversen der frühen Neuzeit.

Diese Debatten wurden in zwei Bereichen geführt. Die Philosophie und die Naturwissenschaften beschäftigte die Frage, ob die Alten in diesen beiden Disziplinen mehr wußten als die Modernen; diese Frage zielte auf die Akkumulation des Wissens ab. Demgegenüber ging es der Literatur und der Kunst um das Problem, ob die Alten, deren Vorbildlichkeit in diesen Bereichen außer Zweifel stand, unerreichbar blieben oder übertroffen werden könnten; hier stellte sich die Frage nach der *imitatio veterum*³⁹.

In seinem satirischen Werk *Menippus* (1618) läßt Johann V. Andreae zwei fiktive Gesprächspartner die Vorzüge und Nachteile der Gegenwart disputieren. Der „Modernist“ preist die Errungenschaften der neuen Zeit, die Entdeckung der Neuen Welt, die Erfindung des Buchdrucks, des Kompasses, der Geschütze, der Fernrohre und die Erkenntnisse der neueren Chemie und Astronomie – alles Dinge, die der „Humanist“ als unfrome und eitle Hybris beklagt⁴⁰. Dieser übrigens im Todesjahr Christoph Jamnitzers publizierte Dialog greift auf Topoi zurück, die freilich längst zum Argumentationsrepertoire der *moderni* zählten. Bereits Alberti lobt in einem Brief an Brunelleschi die früher niemals gesehenen oder gehörten Neuerungen in den Wissenschaften und Künsten⁴¹, und Leonardo äußert sich höchst ironisch über die Humanisten als reine Buchgelehrte: *non inventori, ma trombetti e recitatori delle altrui opere*⁴².

Seit Wimpfeling zählten vor allem die Erfindung des Schießpulvers und des Buchdrucks, aber auch das Lob auf das Horologium des Straßburger Münsters oder auf die *novae machinae* der Kunst- und Wunderkammern zum Kulturpatriotismus mitteleuropäischer Modernisten⁴³, gipfelnd in dem Kaiser Rudolf II. gewidmeten Werk des D. Magnus Pegelius, *Thesaurus Rerum Selectarum, Magnarum, Dignarum, Utilium, Suavium, Pro generis humani saluto oblatus*, Rostock 1604, in dem der Autor seine Befähigung unter anderem zum Bau von Luftschiffen und Unterseebooten anpreist⁴⁴.

Was schließlich die Philosophie betrifft, sieht bereits Benedetto Accolti 1460 die modernen Philosophen Albertus Magnus und Thomas von Aquin den antiken Denkern überlegen, weil die christliche Weisheit der antiken überlegen sei – ein in späteren Jahrhunderten noch oft zu hörendes Standardargument⁴⁵. Ihren Höhepunkt und vorläufigen Abschluß fand der Disput der *antiqui* und *moderni* schließlich in der Meinung Francis Bacons, daß die Beschäftigung mit der Antike zu den die Menschen fehlleitenden *idola* zähle⁴⁶.

Nun wäre es recht sonderbar, wenn die nord-europäischen *moderni* ausgerechnet technische Bereiche wie beispielsweise die hocharti-

fizielle Treibtechnik der Goldschmiede, die Feinmechanik und – mutatis mutandis – die Bautechnik gotischer Kathedralen nicht als erhaltenswerten, weil der Antike technisch überlegenen Fortschritt bewertet hätten⁴⁷.

Der Dualismus von gotischer Objektgestalt und „antikischem“ Zierrat sowohl in der Bau- wie auch in der Goldschmiedekunst könnte sich auch darin begründen, daß man nur im Bereich des Zierrats Zugeständnisse an die „Rhetorik“ des Humanismus machte (insbesondere wenn die Auftraggeber Reichspatrioten oder antiwelsch oder antikurial eingestellt waren)⁴⁸. In diesem Zusammenhang ist es ganz interessant, daß die Vertreter der *artes mechanicae* – man würde sie heute als „technische Intelligenz“ bezeichnen – in Nordeuropa in zahlreichen Fällen der protestantischen Reformation zuneigten⁴⁹ und daß die humanistische Literatur stets in Latein, die technische Literatur hingegen zu meist in den jeweiligen Volkssprachen (*volgare*) verfaßt wurde, wobei es noch zu beachten gilt, daß die technische Kultur im Unterschied zur humanistischen zum großen Teil nicht auf schriftlicher, sondern mündlicher (und praktischer), heute nicht mehr nachvollziehbarer Überlieferung beruhte. Eben hier begründet sich die Schwierigkeit, beispielsweise die gotische Bauweise des 16. und 17. Jahrhunderts mit Vitruvianischen, also „rhetorischen“ Kategorien zu erhellen. Um potentiellen Auftraggebern gerecht zu werden, beherrschte man beide Manieren – die „moderne“ (gotische) und die „antike“ (welsche). Beide waren – anders gesagt – Ausdruck zweier parallel existierender Kulturen: einer lateinisch-humanistischen (*artes liberales*) und einer volkssprachlich-technischen (*artes mechanicae*) –, womit nicht gesagt wird, daß beide nicht miteinander verschränkt sein konnten! Aus diesem Grund ist die „Nachgotik“ natürlich nicht nur, aber eben auch ein Phänomen von Reichsstädten, zumal „antiwelscher“ wie Nürnberg, die in sozialer Hinsicht zudem noch Hochburgen der *artes mechanicae* waren. Wenn die offiziellen Geschenke des Nürnberger Rates um 1600 in Form von Goldschmiedegefäßen bewußt in gotischer Formtradition gehalten waren (*knorret*), so war das bewußt auch eine symbolische Anspielung teils auf den reichspolitisch rückwärtsgewandten Konservatismus⁵⁰, teils auf die überragenden Leistungen der weltberühmten, ebenfalls evident konservativen Goldschmiedezunft (Agley-Pokal), teils auf den überlegenen Stand der technischen Künste zu verstehen⁵¹. Das Fortleben des gotischen Stils im höfischen Bereich oder im katholischen Kirchenbau wird wiederum in jedem Einzelfall andere Gründe haben⁵². Wichtig für das Thema wird auch der Blick auf die *antiqui-moderni*-Debatte innerhalb des Humanismus, die hier im Bereich der *imitatio*-Theorie ausgetragen wurde. Ließ sich der Fortschritt in den Wissenschaften buchstäblich „zählen“ und „messen“ und als eine stetig ansteigende Akkumulation von

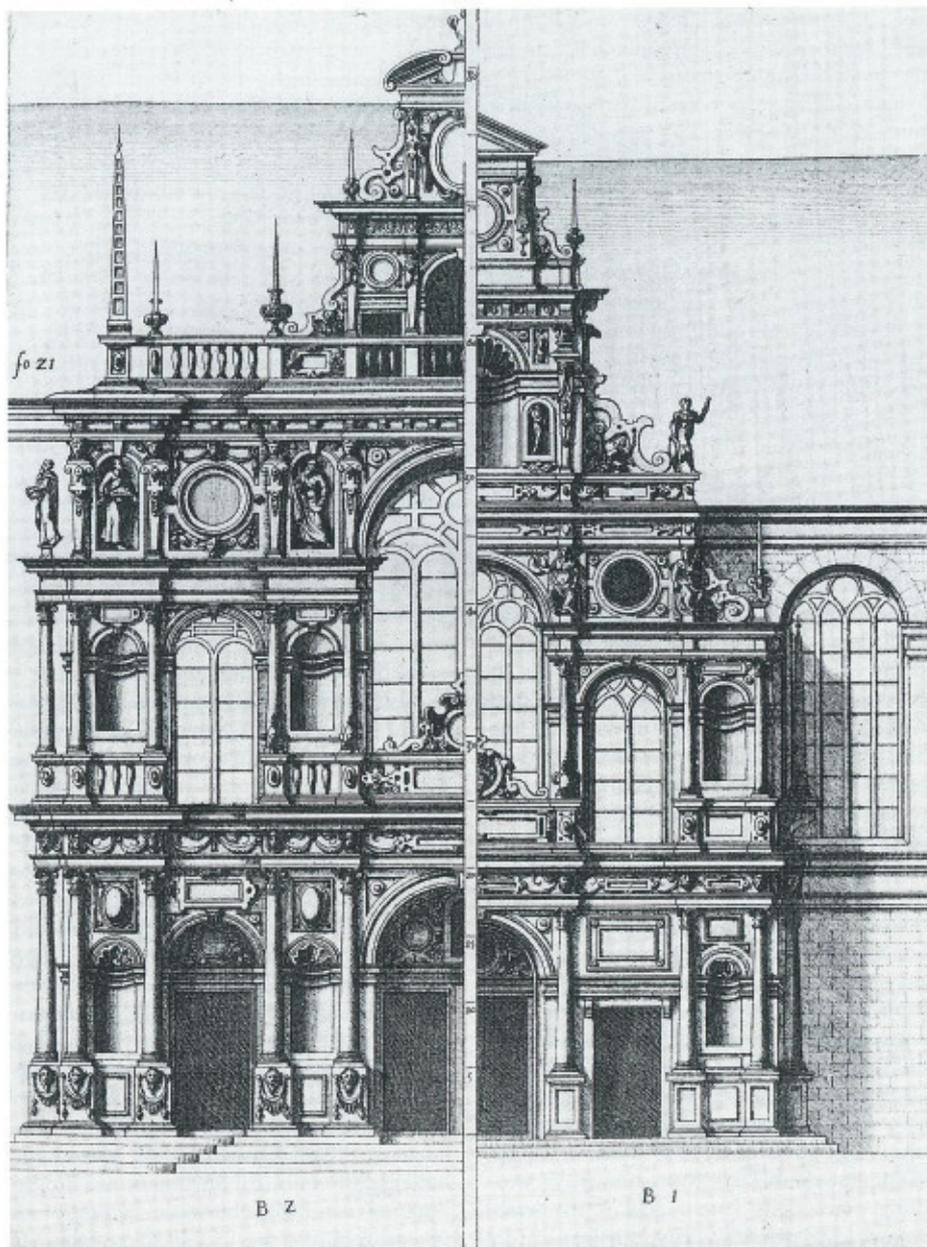


Abb. oben: Hans Vredeman de Vries, Fassadenentwürfe; aus: ARCHITECTVRA, Antwerpen (1577) 1581, fol. 21. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek.

Anmerkungen 40–44:

(40) Wilhelm Kühlmann, *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat: Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 3)*, Tübingen 1982, p. 182 f., mit dem lateinischen Text in Auszügen. – Kühlmanns Werk ist grundlegend für die Erforschung der humanistischen Kultur Mitteleuropas um 1600.

(41) *Troviamo arti e scienze non udite e mai vedute* (Leon Battista Alberti, *Opere Volgari, III* (ed. C. Grayson), Bari 1973, p. 7); Verweis bei August Buck, „Aus der Vorgeschichte der Querelle des Anciens et Modernes in Mittelalter

und Renaissance, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 20 (1958), pp. 527–541, hier p. 537 u. Anm. 2.

(42) Leonardo, „Omo senza lettere“, *Scritti con introduzione e commento di G. Fumagelli*, Firenze 1938, p. 39 (nach Buck 1958 [Anm. 41], p. 534 u. Anm. 6).

(43) Freilich sind die Erfindung des Buchdrucks und des Pulvers auch auf französischer Seite, u. a. bei J. Du Bellay im Zusammenhang mit den *ars mécaniques* (Hans Baron, „The ‚Querelle‘ of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance scholarship“, in: *Journal of the History of Ideas* 20 (1959), pp. 3–22, hier p. 21) und bei Loys Le Roy, *Considerationes* (1567) (dazu Buck 1958 [Anm. 41], p. 538, Anm. 3), typisch modernistische, übernationale Argumente in Nordeuropa.

(44) Kühlmann 1982 (Anm. 40), p. 171, Anm. 83, sowie mit vielen Beispielen p. 165 ff.

Wissen konstatieren, blieb dieser Begriff in der Literatur und in den bildenden Künsten der Interpretation verhafter⁵⁵.

Voraussetzung einer Konkurrenz (*aemulatio*) mit der Antike oder sogar das Übertreffen (*superatio*)⁵⁴ derselben blieb stets die Wiedererlangung, die Erreichung (*imitatio*) ihres literarischen und künstlerischen Vorbildes. Erst die perfekte Aneignung des in der Antike Erreichten konnte Voraussetzung und Ausgangspunkt der *aemulativen inventio* sein. Damit stellt sich die Frage nach den Vorbildern (*exempla*) der Antike.

Plädierte der frühe Humanismus in Gestalt Petrarca noch in Anlehnung an Senecas „Bienenleichnis“⁵⁵ für die eklektische *imitatio*, die – ähnlich wie im Fall des in den bildenden Künsten beliebten Zeuxis-Beispiels⁵⁶ – auf der Kompilation der jeweils besten *exempla* beruht⁵⁷, begann man Ende des 14. Jahrhunderts, besonders seit Gasparino Barzizza (1359–1431), einzig in Cicero den vorbildlichen Musterautoren zu sehen⁵⁸. Das gesamte 15. und noch die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts lassen sich durchaus als *aetas Ciceroniana* bezeichnen⁵⁹. Auf die nicht ausbleibende Verengung *aemulativer* Möglichkeiten durch das Korsett des Ciceronianischen Vorbilds regte sich bald Widerspruch, der seinen ersten Höhepunkt im *Anticiceronianus* des Erasmus von Rotterdam fand und im Verlauf des weiteren 16. Jahrhunderts in mehrere Richtungen entwickelt wurde: Neben der Aktualisierung der eklektischen *imitatio* galten zunehmend die bisher als Musterbeispiele für den lateinischen Stil nicht anerkannten Autoren der „Silbernen Latinität“ – also der frühen römischen Kaiserzeit – als Alternative zum rigiden Ciceronianismus; als zweite, zukunftsweisende Alternative gewann besonders seit Pietro Bembo Petrarkismus zusehends der Wunsch nach Verwendung eines dem Latein gemäß stilisierten *volgare* an Gewicht⁶⁰ – eine hinsichtlich der *aemulatio* der Antike sehr wichtige Intention für die Argumentation der *moderni*.

Bei Erasmus ist es interessant, daß sein Vorbilderkatalog mustergültige Latein Autoren von Cicero bis zu seiner eigenen Zeit enthält⁶¹; damit wird der Exklusivitätsanspruch ausschließlich antiker Musterautoren durchbrochen zugunsten einer Aufwertung auch spätmittelalterlicher resp. frühneuzeitlicher Vorbilder. Für die Folgezeit ebenso wichtig wurde Erasmus' Interpretation eines dictum bei Cicero, *Orator* 74: *aptum esse consentaneumque tempori et personae* –, daß nämlich das *decorum* (einer Rede) der Zeit und der Person angemessen sein sollte⁶². Mit anderen Worten: Christliche Themen verlangen ein christliches *decorum* in Form christlicher Begriffe. Diese Adaption des *decorum* an die Geschichte wurde nicht nur von dem Franzosen Petrus Ramus, einem der einflußreichsten Protestanten des 16. Jahrhunderts⁶³, sondern auch von Melanchthon in den *Elementorum Rhetorices Libri Duo*, Wittenberg 1531, aufgegriffen mit dem Zusatz, daß es nicht

angängig sei, *fides* durch *persuasio* zu ersetzen. In der christlichen Kunst ließe sich daraus ableiten: nicht die Rhetorik der zudem heidnischen Säulengenera, sondern die *fides* konnotierende schlichte Gotik in christlicher Tradition möge Baugrundlage sein⁶⁴. Sogar die Kombination von gotischem Baukörper mit antikischem Zierrat ließ sich mit der „eklektischen“ *imitatio* unter der Voraussetzung, daß der architektonische Schmuckapparat nach humanistischem Verständnis wie eine Sprache rhetorischen Regeln folgt, bestens begründen, wobei Erasmus sogar die Kombination antiker mit zeitgenössischen, i. e. „modernen“, *exempla* legitimierte.

Zur Perpetuierung der Gotik durch humanistisch geprägte Auftraggeber könnte sehr wohl auch die sukzessive Aufwertung des *volgare*, in Mitteleuropa also der deutschen und der slawischen Sprachen, beigetragen haben. Voraussetzung und Ausgangspunkt der Debatte um den Stellenwert des *volgare* war die von den Humanisten geforderte Einheit von *verba* und *res*: auch moderne Erkenntnisse in Wissenschaft und Philosophie seien in klassischem Latein oder Griechisch zu formulieren⁶⁵. Damit stand man vor der Alternative, den Alten Unbekanntes entweder durch Paraphrasen oder Wortneuschöpfungen auszudrücken. Das freilich widersprach der Forderung, sich nur im Vokabular des resp. der Besten auszudrücken. Eine Lösung des Problems erblickte man in der Akzeptanz volkssprachlicher, i. e. moderner, Wörter⁶⁶. Ausgefochten wurden die Diskussionen um das *volgare* jedoch vor allem in den das Prinzip der *imitatio* thematisierenden Dichtungstheorien vor dem Hintergrund der *inventio*. Wie sollte man die Alten unter dem Gebot der *imitatio veterae* übertreffen können, solange man dem klassizistischen Muster verhaftet blieb? Im Grunde ging es um die Bedingung der Möglichkeit der *inventio* von Neuartigem, welches bereits Pico della Mirandola einzig als Garant des Nachruhms verkündete⁶⁷ – eine besonders seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sich intensivierende Vorstellung: *Summa enim laus in Poetica nouita* (J. S. Scaliger, *Poetices*, 1561, I, ix, 16a D)⁶⁸. *Novitas* für die *moderni* bedeutete Aufwertung der volkssprachlichen Dichtung, bedeutete Erfindung statt Nachahmung, bedeutete „Fortschritt“ in der Poesie. Freilich vertraten die *moderni* die Auffassung, daß das *volgare* in Grammatik und Stil soweit wie möglich sich am Latein orientieren sollte⁶⁹. Gleichwohl ließen sich mit dem Argument der *moderni* neue Literaturgattungen und Stilformen (eben die „Gotik“) rechtfertigen, zumal auch die römische Satire noch nicht in der *Poetik* des Aristoteles zu finden war⁷⁰. Diese Argumentation fundierte auf der Beobachtung, daß es bereits in der Antike „Fortschritte“ und nichtkanonische Entwicklungen und demnach *moderni* gab⁷¹. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde offen das schöpferische Potential, wurden die expressiven, imaginativen und fiktiven Seiten der

Anmerkungen 45–72:

(45) *De praestantia virorum sui aevi dialogos*, Florenz 1460 (nach August Buck, *Die „Quelle des Anciens et des Modernes“ im italienischen Selbstverständnis der Renaissance und des Barock* (= *Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft XI*, 1), Frankfurt/M. 1973, p. 13)

(46) Wichtig die Schriften *Novum Organum* (1620) und *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623). – Siehe M. Fattori (ed.), *Francis Bacon: terminologia e fortuna nel XVII secolo*, Roma 1984, und besonders Paolo Rossi, *Francesco Bacone: Dalla Magia alla scienza*, Torino 1974.

(47) Zum Festhalten an der traditionellen Bauweise auch W. Müller, „Das Weiterleben gotischer Überlieferungen in der oberdeutschen Steinmetzlehre vom endenden 16. bis ins 18. Jahrhundert“, in: *Technikgeschichte* 43 (1976), pp. 268–281; vgl. auch ders., „Die Zeichnungsvorlagen für Friedrich Hoffstadts ‚Gothisches ABC-Buch‘ und der Nachlaß des Nürnberger Ratsbaumeisters Wolf Jacob Stomer (1561 bis 1614)“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 28 (1975), pp. 39–54.

(48) *Antiwelsch war nicht gleichbedeutend mit antihumanistisch* – Beispiele wie Erasmus und Melanchthon ließen sich nennen –, und die Vorbildhaftigkeit antiker Schriftkultur bedeutete in Mitteleuropa nicht zwingend auch die Akzeptanz antikisierender Architektur.

(49) Wilhelm Treue, *Wirtschaft, Gesellschaft und Technik in Deutschland vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (Handbuch der deutschen Geschichte, ed. H. Grundmann, 12), Stuttgart 1974, p. 96 ff. – Vgl. auch Bertrand Gille, *Ingenieure der Renaissance*, Wien/Düsseldorf 1968.

(50) Zahlreiche Beispiele für den im spätmittelalterlichen Denken verharrenden Nürnberger Magistrat bei Gerald Strauss, *Nuremberg in the Sixteenth Century: City Politics and Life between Middle Ages and Modern Times*, Bloomington/London 1976.

(51) Buckelpokale waren traditionell die bevorzugte Geschenkform des Nürnberger Rates seit der Spätgotik; dazu auch Heinrich Kohlhausen, *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1250–1540*, Berlin 1968, p. 300 et passim. – Eine beeindruckende Liste solcher von Petzolt gelieferten Trinkgeschirre verzeichnet der Silberzettel der Stadt Nürnberg; siehe Ernst Böhm, *Hans Petzolt, ein deutscher Goldschmied*, München (1939), p. 80 ff.; auch wo in diesem Verzeichnis nicht *expressis verbis* von „knorret“ die Rede ist, kann es sich um Buckelpokale handeln, wie erhaltene Beispiele beweisen.

(52) So handelt es sich bei der berühmten, von Kaiser Rudolf II. gestifteten Prager St.-Rochus-Kapelle in gotischer Formtradition um den Ersatzbau für eine spätgotische Anlage. Auch in anderen Kunstbereichen dürfte es Fälle geben, in denen die Memorialfunktion das Vorbild stilistisch perpetuiert. – Zu St. Rochus Ferdinand Seibt (ed.), *Renaissance in Böhmen*, München 1985, p. 130 et passim.

(53) Zu diesem Problem Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt: Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978.

(54) Zur bisher wenig beachteten Kategorie der *superatio* jetzt Götz Pochat, „Imitatio und Superatio: Das Problem der Nachahmung aus humanistischer und kunsthistorischer Sicht“, in: *Klassizismus: Epochen und Probleme* (Festschrift E. Forssman), Hildesheim etc. 1987, pp. 317–335.

(55) Seneca, ad Luc. 84. – Grundlegend Jürgen von Stackelberg, „Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio“, in: *Romanische Forschungen* 68 (1956), pp. 271–293, und ders., „Übersetzung und Imitatio in der französischen Renaissance“, in: *Arcadia* 1 (1966), pp. 167–173. – Karl-Otto Conrady, *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts* (= *Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur*, 4), Bonn 1962, p. 48 ff. – August Buck et al. (ed.), *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock* (= *Dokumente zur europäischen Poetik*, 3), Frankfurt/M. 1972, p. 19 f. – Kühlmann 1982 (Anm. 43), p. 189 ff.

(56) Quintilian, inst. or. X, ii, 7–8.

(57) Petrarca, Fam. I, viii, 23.

(58) Charles S. Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice: Classicism and Poetry of Italy, France and England 1400–1600*, New York 1939, p. 44 ff. – Eugenio Battisti, „Il concetto d'imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo“, in: *Commentari* 7 (1956), pp. 86–104, hier p. 98 ff. – Thaddäus Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte* (1912), Darmstadt 1967³, p. 180 ff. – Buck et al. 1972 (Anm. 55), p. 20 f.

(59) Walter Rüegg, „Cicero: orator noster“, in: *Eloquence et rhétorique chez Cicéron* (= *Entretiens sur l'antiquité classique*, 28), Geneva 1981, pp. 275–319, hier p. 278.

(60) Im Unterschied zu Bembo, der das Toskanische in Anlehnung an Petrarca's volgare-Dichtung – Canzoniere und Trionfi – nur als Sprache der Poesie stilisiert, vertritt erstmals Sperone Speroni in *Dialogo delle Lingue*, Padova 1547, die Gleichberechtigung des volgare mit dem Latein in allen Disziplinen, demnach auch in den Naturwissenschaften und in der Philosophie; siehe Baron 1959 (Anm. 43), p. 21. – In Frankreich sofort aufgegriffen, wurde diese Forderung in Mitteleuropa mit der üblichen kulturellen Verzögerung erst im 17. Jahrhundert aktuell; dazu Kühlmann 1982 (Anm. 4), p. 255 ff.

(61) G. W. Pigman III, „Versions of imitations in the Renaissance“, in: *Renaissance Quarterly* 32 (1980), pp. 1–32, hier p. 2, sowie Hans-Joachim Lange, *Aemulatio vetererum sive de optimo genere dicendi: Die Entstehung des Barockstils im XVI. Jahrhundert durch eine Geschmacksverschiebung in Richtung der Stile des manieristischen Typs* (= *Europäische Hochschulschriften, I: Deutsche Literatur und Germanistik*, 99), Bern/Frankfurt 1974, p. 116 ff. – Die Argumentation des Erasmus wurde vor allem von Jean Louis Vives aufgegriffen und ausgearbeitet (Lange 1974, p. 141).

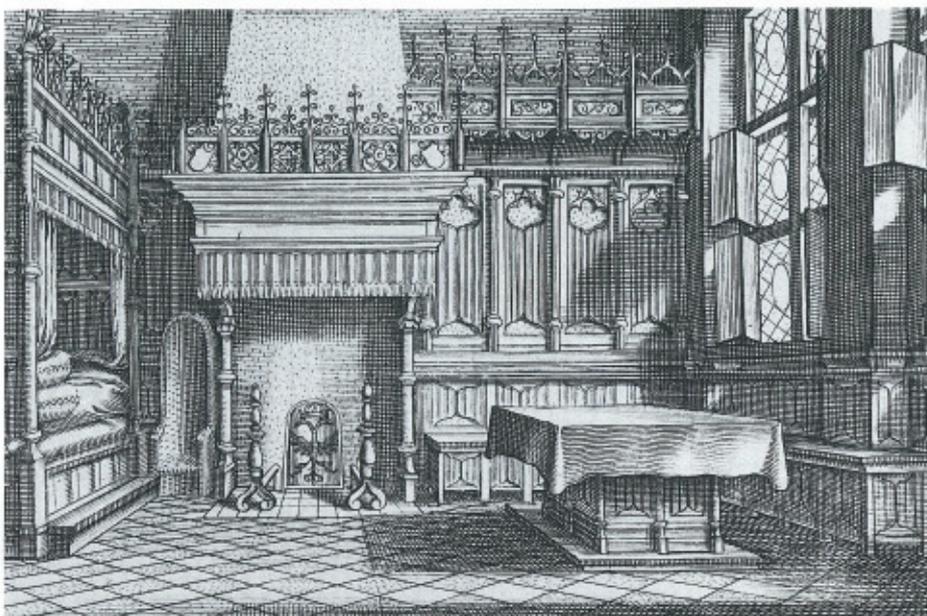


Abb. oben: Detail des auf Seite 492 wiedergegebenen Entwurfs eines „modernen Schlafzimmers“ von Vredeman de Vries (1606) 1620.

(62) Erasmus: . . . si sermo noster personis et rebus praesentibus congruat (II Ciceronianus, ed. A. Gambaro, Brescia 1965, p. 158), (nach G. W. Pigman III, *Imitation and the Renaissance sense of the past: The reception of Erasmus' Ciceronianus*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 9 [1979], pp. 155–177, hier p. 158).

(63) Ciceronianus, Paris 1557, p. 27 f. (nach Pigman 1979 [Anm. 62], p. 163).

(64) Es scheint mir nicht ausgeschlossen, daß ein wichtiges Element der sogenannten „Dürer-Renaissance“ um und nach 1600, insbesondere hinsichtlich der Vorliebe des bayerischen Kurfürsten Maximilian I. – dem eifrigsten Sammler und Dürer-Kenner seiner Zeit –, die Evokation einer fides (anstatt Rhetorik italienischer Barockgemälde) ist, die speziell die religiösen Dürer-Werke auszeichnet. – Zu Maximilians Dürer-Verehrung besonders Anton Ernstberger, „Kurfürst Maximilian I. und Albrecht Dürer: Zur Geschichte einer Sammlerleidenschaft“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1940–1953 (1954), pp. 143–196; siehe auch Gisela Goldberg, „Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 31 (1980), pp. 129–175. – Interessant ist auch, daß die Argumentation für ein christliches decorum auf einem Flugblatt des Jahres 1626 wiederkehrt, das eine klassifizierende Systematisierung der Architekturtheorie enthält (*Synopsis Architectonicae Oder: Summarischer Begriff. . .*, Frankfurt/M. 1626; siehe Wolfgang Harms et al., *Deutsche Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts* 4 [1987], Nr. 308). Unter dem Stichwort des Bautyps Templum findet sich unter Ornatus, der in der Architekturtheorie dem decorum unterliegt, die Empfehlung, „daß auch

der Zierhat an demselben der Geistlichkeit gemeß sey“. Hier ist zwar nicht vom Stil des Kirchengebäudes die Rede, könnte aber dennoch für das Verständnis eines Mitteleuropäers über die Angemessenheit der Corinthia hinausweisen auf den gotischen Schmuckapparat wie schlichtes Maßwerk etc. – Die Struktur dieser Synopsis ist übrigens auf die Vitruvianischen Kategorien nicht reduzierbar. Überhaupt ist zu beachten, daß auch Vitruv als antiker Schriftsteller der humanistischen aemulatio, wenn nicht superatio, unterlag – sofern er manchen moderni nicht obnehin als obsolet galt. Es wäre demnach problematisch, moderne Architekturvorstellungen vorschnell am Vitruvianischen Kategoriensystem messen zu wollen.

(65) Dazu Buck 1973 (Anm. 45), p. 15; Lange 1974 (Anm. 61), p. 109 ff.; Kühlmann 1982 (Anm. 40), p. 288 ff.

(66) Sperone Speroni hielt das Erlernen des Latein überhaupt für überflüssig, weil jede Art menschlicher Erkenntnis in jeder Sprache zum Ausdruck gebracht werden könne (nach Buck 1973 [Anm. 45], p. 15).

(67) J. F. Pici ad Petrum Bembum de imitatione libellus, hier Argentorati 1611, p. 713 ff. (nach Lange 1974 [Anm. 61], p. 116, dem ich weitgehend folge). – Wie Erasmus empfahl Pico freilich noch die imitatio mehrerer exempla.

(68) Lange 1974 (Anm. 61), p. 132. – Vgl. auch Politano Muzio, *Dell'Arte Poetica* (1551) I, 276 f.: Et se uolete pur acquistar fama / Col farui auttori de le cose noue / Fateni d'altra nouitate auttori – wer Ruhm erlangen wolle, müsse als Autor den Weg als Neuerer gehen (zit. nach Lange 1974, p. 126).

(69) Buck 1973 (Anm. 45), p. 16; Lange 1974 (Anm. 61), p. 124 f.

(70) Lange 1974 (Anm. 61), p. 137 f.

(71) Insbesondere Horaz, *de arte poetica* 46–72, diente hier als Rechtfertigung.

(72) Besonders bei Francesco Patrizi, *Della Poetica la Deca disputata* (1586), bes. II, 88 (nach Lange 1974 [Anm. 61]), p. 136.

**Dem Bestrengen vnd Edlen Herrn Carln
Ludwigen von Fernberg zu Egenberg/ u. Königl. Mayest. in
Vngarn u. Kayt vnd Erbckammerern im Oestreich ob der
Enns/ u. Meinem großgünstigen Herrn/ u.**

Ehe veracht/



Als gemacht.

Gestirnger vnd Edler/ Insonders großgünstiger Herr vnd Patron: Man liest von dem Hochberühmbten Cosmographo vnd neuen Welserfinder Christophoro Columbo, auß der Genueserland bürger/ als er durch fleißig nachsinnen/ in die gedanken gesehen/ das noch mehr/ dann die bisß auff selbige zeit kundbare Länder vnd Theil der Welt seyn müssen/ vnd er solche seine gedanken/ erslich den Genuesern/ darnach dem Königin Portugals/ wie gleichfalls dem in England/ offenbaret/ mir bitten/ das sie ihme mit Schiffen vnd anderer Vordurfft/ selbige zu erfindigen/ befürderlich seyn wolten/ vnd jme solches an allen dreyen Dren/ als ein vnglaublich/ vnerhöret vnd vnmöglich ding/ weil man über die Equinoctial linii mit Schiffen nit kommen könne/ selbiger vnteroffene Länder auch wegen übermächtiger Dine/ vde vnd bewohner/ abgeschlagen vnd verweigert: Habe er sich endlich bey den Königen in Hispanien Ferdinando vnd Isabella hietern angeten/ vnd nach mehrfältigen anhalsen erlangt/ dasß jme fürs erste mal/ ein Galera vnd zwo Caravelas vnter: vnd zugeben worden / mit welchen er zu eingang des Augusti Anno 1492. außgesahe/ vnd in kurzer zeit die Occidentalischen Indias/ von welchen niemands zuvor gehört oder gewußt/ entdeckt vnd erfunden hat. Demnach er nun von selbiger Kayß wider glücklich in Hispanien angelangt / ist er / dem gemeinen Welt brauch nach / von andern Hofstaatterreutern (wie ohne das die Spanier übermäßig hochgetragen vnd thumredig seyn) nicht wenig angefeindet vnd genidet worden. Dann als er vnter andern/ auff eine zeit bey einem stattlichen Pancker / deme vil vortomene arischeische Herrn vnd vom Adel besogwoner / sich befanden / vnd der New entdeckten Indien/ vnter allerhand Besurften vnd Vespächen/ wie zu geschehen pflegt/ von ihnen auch gedacht worden: Dar
eine

Abb. rechts, auf Seite 485: Christoph Jamnitzer, Lavabokanne mit Victoria-Statuette (sogenannte „Drachenkanne“); Silber, vergoldet, Höhe 46, cm; Nürnberg, vor 1618. Dresden, Grünes Gewölbe.

Abb. links: Vorrede aus: „Neüw Grottesken Buch“ von Christoph Jamnitzer, Nürnberg, 1610.

Kunst und Poesie betont – als Möglichkeit, Dinge darzustellen, die nicht der Kunst oder der Natur, sondern einzig der *fantasia* der Dichter und Künstler entstammten⁷².

Einige zentrale Aspekte der Kunstvorstellung der Modernisten herausgearbeitet zu haben, war wichtig, um den Blick auf den Nürnberger Christoph Jamnitzer, den weitaus bedeutendsten Künstler-Goldschmied im Bereich der gotischen Formtradition neben Hans Petzolt, Franz Fischer, Peter Wiber, Jeremias Ritter und anderen zu lenken. Läßt man das erhaltene Œuvre Christoph Jamniters – Zeichnungen, Radierungen, Kleinplastiken, Medaillen und Goldschmiedeobjekte – Revue passieren, so lassen sich deutlich drei verschiedene Stile feststellen:

1. ein italienischer Stil *all'antica* (besonders bei Kassetten und im figurlichen Bereich),
2. ein gotischer Stil mit applizierten Modeornamenten (Eklektizismus) und
3. eine die gotische Formtradition durch *bizarraria*, Grottesken (Schnacken) und Phantastik überzeichnende Gestaltung (Abb. rechts).

Christoph Jamnitzer bietet sich für unser Thema besonders an, weil er im Unterschied zu allen anderen Künstlern und Goldschmieden der gotischen Formtradition ein einzigartiges schriftliches und graphisches Dokument hinterlassen hat, anhand dessen sich seine höchst reflektierte, auf hoher Bildung beruhende Kunstauffassung erschließen läßt: das 1610 in Nürnberg erschienene *Neüw Grottesken Buch*⁷³. Dieses Werk belegt eindeutig, daß sich Chr. Jamnitzer zu den *moderni* zählt. Gleich zu Anfang der Vorrede vergleicht Jamnitzer sein Werk mit der Entdeckungsreise des „Cosmographo vnd neuen Welserfinder Christophoro Columbo“ (Abb. 7 auf Seite 481) – daß die *Invento* (sic!) des Columbus zum Repertoire der Standardargu-

mente der *moderni* gegen die *antiqui* zählte, wurde oben gezeigt. Es folgt die Wiederholung der Legende von dem „Ei des Columbus“, hier als Metapher der Kritik des Praktikers an den nur theoretisierenden Humanisten⁷⁴. Jamnitzer reduziert diese Kritik auf den Sinnspruch *Ehe veracht / Als gemacht* unter Hinzufügung eines Sinnbildes mit einem Ei auf dem Kubus. Diese Parodie bezieht sich zweifellos auf das Sinnbild der Kugel auf dem Kubus. Die Bedeutungen sowohl des Kubus als auch der Kugel sind vielfältig. Hier wird auf den Kubus als Symbol der *stabilitas* und der *constantia*, im übertragenen Sinn auch auf die *sapientia* angespielt⁷⁵. Die Kugel hingegen verweist auf *instabilitas* und *fortuna*⁷⁶. Wenn man von Beatrizets Kupferstich „Sogno“ nach Michelangelo absieht, in dem das Motiv der „Kugel auf dem Kubus“ kombiniert vorkommt, kennt man ein weiteres Beispiel in Otto van Veens *Emblemata sive Symbola*, Brüssel 1624⁷⁷, das Jamnitzer noch nicht gekannt haben kann. Allerdings stellt A. Alciatus' *Emblematum Libellus*, Venedig 1546, fol. 42, die beiden geometrischen Körper getrennt dar unter der Inscriptio *Arts naturam adiuuans*: Hermes steht auf dem Kubus, Fortuna auf der Kugel: den *studiosi* ein Hinweis, den Wechselfällen des Lebens durch fleißige Studien zu begegnen⁷⁸. Genau dieser Ratschlag könnte von Jamnitzer gemeint sein, richtet sich sein Grotteskenbuch doch an die *lernige junge Leut* und an die *anfahnder Jugend* – mit einer Einschränkung: Wenn er das Sinnbild des Eies anstatt der Kugel wählt, zielt er eindeutig auf die Praxis, auf die Tat. Erst die praktische Übung macht den Meister, und im übertragenen Sinn: Praxis geht vor Theorie, Probieren vor Studieren. Im Unterschied zur *sapientia* als Selbstzweck ist nur die Tat innovativ und führt „zu neuen Ufern“ – ein klassischer Topos der *mo-*

Anmerkungen 73–76:

(73) Ein Reprint liegt vor von Gerhard Franz, *Instrumentaria Artium*, 2, Graz 1966. – Siehe auch die Dissertation von Goda Juchheim, *Das „NEUW GROTTESKEN BUCH“ Nürnberg 1610 von Christoph Jamnitzer*, München 1976. – Die ursprüngliche Blattfolge wurde rekonstruiert von Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland* (= *Quellen und Schriften zur bildenden Kunst*, 6), 2 Bde., Berlin 1979, Nr. 926–988; vgl. auch ders., „Christoph Jamniters ‚Neuwo Grottesken Buch‘ – ein Unikat in Wolfenbüttel“, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 3 (1978), pp. 65–87.

(74) Dieser Topos findet sich auch in Vasaris *Lebensbeschreibung des Brunelleschi*: *Onde, essendo detto a Filippo ch'è lo fermasse, egli con grazia lo prese, e datoli un colpo del aulo in sul piano del marmo lo fece ritto*. Giorgio Vasari, *Le Vite De Più Eccelenti Pittori Scultori E Architettori* . . . (ed. Rosanna Bettarini/Paolo Barocchi), III (1971), p. 159.

(75) Bei Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, p. 472, steht die Allegorie der *Stabilità* auf einem Kubus, in erweitertem Sinn für *sapientia*. – Vgl. auch Juan de Boria, *Empreses Morales*, Prag 1581, Nr. 75, mit dem Kubus als *Sapientis Anim(ae)* (nach Arthur Henkel/Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976, col. 7). – Zahlreiche Beispiele des kubischen Sockels mit denselben Grundbedeutungen.

(76) Das Sinnbild der *Fortuna* auf oder mit der Kugel ist in der Druckgraphik, der Handzeichnung und in Stammbüchern weit verbreitet. – Siehe vor allem Alfred Doren, „*Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 2 (1922/23) I, pp. 71–144. – Vgl. auch Klaus Heitmann, *Fortuna und Virtus: Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit* (= *Studi Italiani*, 1), 1958.



dermi und Plädoyer für die *artes mechanicae*. Eine Auffassung, die Jamnitzer noch potenziert durch die Zeilen *Dann die nichts können / die studirn* (Vorrede). Der Satz: *Dann Kunst bleibt Kunst / ist doch zletzt dunst / Doch bleibt der Nam / ist nicht vmsonst.*

spielt auf die Fama an, die einzig Folge der *inventio* von Neuartigem ist.

Bevor die *Inventio*-Vorstellung Jamniters näher analysiert werden soll, muß noch ein Blick geworfen werden auf das Titelblatt (Abb. 8 auf Seite 487) *Der tadeskisch Radesco Baum* des Grotteskenbuches⁷⁷. Das Blatt zeigt einen reiche „Früchte“ („Schnacken“) tragenden, üppig grünenden Baum vor einem abgebrochenen alten, an den nur noch ein Baumstumpf erinnert. Auch der reiche Früchte tragende Baum ist ein Topos der *moderni*; der locus classicus ist hier Dante, *Monarchia* I, i, 1–4⁸⁰: Der Mensch strebe nach Weisheit, aufbauend auf den Erkenntnissen der Vorfahren. Da derjenige kein „Baum“ sei (Psalm I, 3), der nicht Frucht zu seiner Zeit bringe, strebt Dante danach,

für den öffentlichen Nutzen nicht nur zu grünen, sondern vielmehr reiche Früchte zu tragen und Wahrheiten zu enthüllen, die noch keiner gewagt hat, (I, i, 3) und ergänzt (I, i, 4):

Denn welche Frucht brächte der, welcher ein Theorem Euklids von neuem bewiese; der, welcher das von Aristoteles aufgezeigte Glück noch einmal aufzuzeigen versuchte oder von neuem die Verteidigung des von Cicero verteidigten Alters in Angriff nähme? Überhaupt keine; dieser ärgerliche und überflüssige Aufwand erregte eher Abscheu.⁸¹

Diese Passagen lesen sich nicht nur wie eine Vorwegnahme der Argumente der Anticiceronianer des 16. Jahrhunderts gegen die nach rückwärts schauenden Humanisten, sondern fordern den Aufbruch zu neuen, unbekanntem Ufern und die Enthüllung der Wahrheit (*ostendere veritates*). Hier wird ein weiterer Kerngedanke der *moderni* angesprochen.

Das Geschichtsdenken der *antiqui* ist, zurückweisend auf Lukrez⁸², im wesentlichen zyklisch geprägt: nach dem Aufstieg und einem Höhepunkt folgt der Niedergang. Der Goldzeitgedanke ist Teil dieser auch das humanistische Denken nachhaltig prägenden Geschichtsvorstellung ebenso wie die Vorstellung von der *senectus* der Welt, deren baldiges Ende besonders gegen und um 1600 zu den Topoi humanistischer Zeitklage zählte⁸³. Demgegenüber ist die Geschichtsauffassung der *moderni* linear-akkumulativ. Deren *Credo* lautet *veritas filia temporis*⁸⁴ – ein auch von Leonardo wiederholter Sinnspruch⁸⁵. Einige Entwürfe im *Neiüw Grottesken Buch*, die den *senectus*-Topos der Humanisten nachgerade zu persifizieren scheinen – noch verwoben mit dem heimlichen Wunsch nach einer *renovatio imperii*⁸⁶ am Ende der nur noch als desolat zu bezeichnenden Regierungszeit Rudolfs II. –, verstehen sich als unzweideutige

Hinweise auf Jamniters nichthumanistische Geschichtsauffassung.

Interessant ist nun eine den eigentlichen Ruhm Christoph Jamniters begründende Manier, die neben evident antikisierender und gotischer Formgebung in der Kombination aus Gotik und *bizarria*, Phantastik und Grotteske besteht (Abb. 6 auf Seite 485). Diese dritte Gestaltungsweise demonstriert seinen Versuch der Weiterentwicklung des modernen Stils, i. e. der Gotik.

Die Basis seiner Vorstellung von *inventio* – das liegt angesichts der Edition des *Grottesken Buch* nahe – sind Grotteskentheorien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Kaum entdeckt, wurde die antike Grotteske Gegenstand konträrer Bewertungen⁸⁷. Unter Bezug auf Vitruv, der ähnlich phantastische Maleireien seiner Zeit verdammt⁸⁸, wurden Grottesken von den Klassizisten wie Cesare Cesario (1521), der die erste Edition Vitruvs in italienischer Sprache besorgte, und Daniel Barbaro (1536) als zu lizenziös und regelwidrig abgelehnt⁸⁹.

Dieser Auffassung stand eine gleichsam „realistische“ gegenüber. Sie konzidierte, daß die Grotteske eine von Vitruv zwar nicht geschätzte, gleichwohl antike, nun wiederentdeckte Malerei gewesen sei. Grundsätzlich war es die Mehrzahl der bekannten Kunst- und Architekturtheoretiker des Cinquecento, die dieser Auffassung mehr oder weniger positiv zuneigte. Zu den einflußreichsten von ihnen zählten Sebastiano Serlio, der für die totale Freiheit des Künstlers plädierte⁹⁰, und Vasari⁹¹. Wohl bereits unter dem Druck des von der Gegenreformation verschärften *decorum* stehend, betonten Vincenzio Danti (1567), Giovanni A. Gilio (1564) und Giovanni B. Armenini (1587) den rein ornamentalen, subordinierten Charakter der Grotteske unter Empfehlung ihrer gebändigten, „klassischen“ Gestaltung und Anwendung seitens Raffael und seiner Schule⁹². Neben resp. nach der Kontroverse der Klassizisten versus „Realisten“ führte das neuerliche Verdikt der Grottesken, nun von seiten der Gegenreformation – Gabriele Paleotti wollte sie in seinem *Discorso* (1582) unter Wiederholung mittelalterlicher Argumente zumindest aus den Kirchen verbannt wissen⁹³ –, zur Forderung nach ihrer „Chiffrierung“, i. e. Symbolisierung nach Art der Hieroglyphen, Embleme und Impresen; diese Position wurde besonders von Pirro Ligorio und Paolo Lomazzo vertreten⁹⁴. Ihnen zufolge sollen nun Grotteskendarstellungen einen verborgenen Sinn vermitteln, den nur Eingeweihte, Gebildete zu entziffern vermögen. Exakt diese Forderung nach Sinnunterlegung spiegelt sich auch in den Grottesken Jamniters, wie noch zu zeigen sein wird, wider.

Als rhetorische Phase ist die *inventio* eng mit der *imitatio* verbunden⁹⁵ und einer der am weitesten verbreiteten kunsttheoretischen Begriffe. In der Rhetorik thematisiert die *inventio* in erster Linie die Stoffauffindung⁹⁶; besonders in der bildenden Kunst ist sie die

Abb. rechts: „Der tadeskisch Radesco Baum“ aus „Neiüw Grottesken Buch“ von Christoph Jamnitzer, Nürnberg 1610.

Anmerkungen 77–96:

(77) Mehrfach nachgewiesen bei William S. Heckscher, „Goethe im Banne der Sinnbilder“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 7 (1962), pp. 35–54.

(78) Abbildung bei Marianne Zehnpfennig, „Traum“ und „Vision“ in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Diss. Essen 1979, p. 41 f. und Abb. 43.

(79) Vgl. Franz 1966 (Anm. 73), Taf. 26 (= Andresen 3). – Jamniters *Grotteskenbuch* enthält drei Titelblätter: *Schnackenmarkt* samt *Baum und Tempel* – so Jamnitzer kurz im Einleitungsgedicht. Daß *Tempel, Markt und Baum* auf die drei rhetorischen Stilebenen abzielen, wahrscheinlich unter Anspielung auf Serlios drei Bühnengewürfe *scena tragica, comica und satirica* in Anlehnung an den *stilus gravis, mediocris und humilis*, werde ich in einer Arbeit über das *Grotteskenbuch* näher ausführen.

(80) Hinweis bei Buck 1958 (Anm. 41), p. 534.

(81) *Publice utilitati non modo turgescere, quinymo fructificare desidero, et intemptatas ab aliis ostendere veritates* (I, i, 3) und: *Nam quem fructum ille qui theorema quoddam Euclidis iterum demonstraret? qui ab Aristotile felicitatem ostensam reostendere conaretur? qui senectutem a Cicerone defensam resummeret defensandam? Nullum quippe, sed fastidium potius illa superfluitas tediosa prestaret* (I, i, 4); deutsche Übersetzung nach der lat.-deutsch. Edition von Ruedi Imbach und Christoph Flüeler, Stuttgart 1989.

(82) *De rerum natura* II, 1150–52 (V, 826–827).

(83) Zu diesem Thema auch Kühlmann 1982 (Anm. 40), p. 17 ff., sowie Buck 1958 (Anm. 41), p. 534 f., und Buck 1973 (Anm. 45), p. 1 f.

(84) *Aulus Gellius, noct. att. XII, xi, 7, veritatem temporis filliam esse dixit als Credo der Modernisten* bei Buck 1958 (Anm. 41), p. 534 f., und Buck 1973 (Anm. 45), p. 6 f. – Zu diesem Thema siehe besonders Fritz Saxl, „*Veritas Filia Temporis*“, in: R. Klibansky/H. J. Paton (ed.), *Philosophy and History*, Oxford 1936, pp. 197–222.

(85) *In veità fu sola figliola del tempo* (Leonardo/Fugmali 1938 [Anm. 42], p. 324).

(86) Zu den ideengeschichtlichen Voraussetzungen der *renovatio* im Rahmen des reichen Schrifttums zu diesem um 1600 in Europa weitverbreiteten Thema sei verwiesen auf Majorie Reeves, „*Joachimist influences on the idea of a last world emperor*“, in: *Traditio* 17 (1961), pp. 323–370. – Dies., *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages: A Study in Joachimism*, Oxford 1969. – R. J. W. Evans, *Rudolf II. and his world: A Study in Intellectual History 1576–1612*, Oxford 1973, bes. p. 275 ff. – Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, London/Boston 1972. – Ein typi-



sches Beispiel im Grotteskenbuch Jamnitzers ist beispielsweise Tafel 52 im Reprint von H. G. Franz 1966 (= Andresen 20) sowie die im ersten Titelblatt Neüw Grottesken Buch (Jamnitzer/Franz 1966, Taf. 1 [= Andr. 1]) am Schriftzug *Sacrae Caes. Majestatis nagende schwarze Maus*. – Vgl. demgegenüber das „ernsthafte“ Symbol des auf einem wiederergrünenden Baumstumpf sitzenden Doppeladlers in Melchior Goldasts *Monarchia S. Romani Imperii, Hanoviae 1611–1614*.

(87) Zu diesem Thema grundlegend Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance* (= *Studies of the Warburg Institute*, 31), London/Leiden 1969.

(88) Vitruv, *de archit. libri decem* VII, 5.

(89) Dacos 1969 (Anm. 87), p. 123 f.

(90) Sebastiano Serlio, *Cinque libri d'architettura*, IV, Venezia 1540, vii, p. 70 (nach Dacos 1969 [Anm. 87], p. 126 und Anm. 2).

(91) Giorgio Vasari, *Le Opere di Giorgio Vasari con Nuove Annotazioni e Commenti di G. Milanesi*, I–IX, Firenze 1878–1885, hier I, p. 193 f. – Die längere Textpassage auch zitiert bei Dacos 1969 (Anm. 87), p. 126.

(92) Vinzenzio Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*, Fiorenza 1567. In: Paolo Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960/61, I, p. 235. – Giovanni A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istoria*, Camerino 1564 (ed. Barocchi 1960, I, p. 18 f.). – Giovanni B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Venezia 1587 (ed. S. Ticozzi, Milano 1820, p. 292 ff.). – Vgl. Dacos 1969 (Anm. 87), p. 128, Anm. 2, 4 und 5.

(93) Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri*, Bologna 1582 (ed. Barocchi 1961, II, bes. p. 435 ff.). – Vgl. Dacos 1969 (Anm. 87), p. 133.

(94) Transkription des handschriftlichen Textes Pirro Ligorio zur Grotteske aus dem *Turiner Libro dell'antichità*, VI, fol. 151–161, bei Dacos 1969 (Anm. 87), p. 161 ff. – Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte e la pittura*, Milano 1584.

(95) In der Kunst vollzieht sich die *inventio* nach Auffassung der antiqui in den nur durch *exempla* erfahrbaren *genera*. Daß das absichts-

volle Zitieren von *exempla* mehr mit der *ars dictaminis* des Mittelalters zu tun hat als mit der rhetorischen *Inventio* antiker Vorstellung, ist bisher m. W. kaum bemerkt worden; dazu James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley etc. 1974, p. 218, sowie Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford 1988, p. 214 ff., hier p. 238.

(96) Cicero, *de invent.* nennt die *inventio* an erster Stelle: *Partes autem eae quas plerique dixerunt inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio* (I, vii, 9). – *Inventio* ist hier gleichbedeutend mit *excogitatio* (Murphy 1974 [Anm. 95], p. 218, Anm. 51). – Zur *inventio* auch Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Naturwissenschaft*, München 1960, § 260 ff., und Gert Ueding, *Einführung in die Rhetorik: Geschichte, Methode, Technik*, Stuttgart 1976, p. 196 ff. – Bei Johann Matthäus Meyfart, *Teutsche Rhetorica oder Redekunst*, Erfurt 1634 (= *Deutsche Neudrucke, Reihe: Barock*, 25, Tübingen 1977), wird sie vermutlich nicht eigens erwähnt, weil sie Voraussetzung des rhetorischen Aktes ist.

Voraussetzung der Realisierung eines Werkes. Unter *inventio* verstand das 16. Jahrhundert bekanntlich nicht das Erfinden *ex nihilo* nach heutigem Kunstverständnis, sondern das Bilderfinden im Rahmen eines bereits vorgegebenen literarischen Themas; seit Alberti war das vornehmlich die *istoria*⁹⁷, also der Bereich der Sujets aus Historie, Mythologie und Religion. In rhetorischer Hinsicht bedeutete *inventio/invenzione* demnach die Auffindung resp. Wahl des (angemessenen) Themas, das einem Künstler vom Auftraggeber auch vorgegeben werden konnte. In der Kunsttheorie kommt der *inventio* aber noch eine zweite Bedeutung zu, die angesiedelt ist zwischen dem – selbstgefundenen oder vorgegebenen – Thema und der ersten Ideenskizze (*disegno*): der intellektuelle Prozeß der Bildfindung, das Entstehen eines Bildes vor dem „inneren“ Auge⁹⁸ – kurz, eine Fähigkeit, die man heutzutage als „Kreativität“ des Künstlers zu bezeichnen pflegt⁹⁹. Diese schöpferisch-imaginative Kraft des Künstlers wurde im 15. und 16. Jahrhundert zumeist als *fantasia*¹⁰⁰, oft als *furor* bezeichnet; beide Begriffe umschreiben resp. konnotieren demnach *invenzione*.

Hinsichtlich der *fantasia* resp. der Fähigkeit des Künstlers zur *invenzione* kommt den Grotesken im Cinquecento nun eine wichtige Bedeutung zu, denn auch die Vorstellung von *fantasia* ist zweiseitig. Sofern sie sich, nach Alberti und späteren Theoretikern, im Rahmen der *istoria* bewegt, also literarische Textvorgaben bildkünstlerisch umsetzt oder variiert, bleibt sie an das Naturvorbild gebunden; auch die idealisierende Reproduktion der Erscheinung von Dingen in der Phantasie des Künstlers – *uyt den gheest* (im Unterschied zum *naer het leven*, i. e. *ritrarre*)¹⁰¹ – bleibt an die Formen der Natur gebunden. Auch der für die Forderung nach Ungebundenheit der künstlerischen Phantasie als Legitimationsautorität stets herangezogene Horaz vermerkt in *de poet.* ausdrücklich, daß diese Freiheit nicht dazu führen dürfe, Schlangen mit Vögeln oder Lämmer mit Tigern zu „paaren“¹⁰². Eben letzteres ist in der Groteske der Fall.

Aus diesem Grund wurde die nicht nach der Natur schöpfende Fähigkeit der *fantasia* bereits früh mit den Mischwesen verknüpft. Zwar entlehnt sie ihre Einzelteile der Natur, ihre Kombination bringt hingegen Widernatürliches hervor. Der Groteskenerfinder schafft demnach nicht *nach* der Natur, sondern *wie* die Natur. Letzteres ist exakt der Grund, warum Theoretiker wie der hl. Bernhard und später Paleotti Vorbehalte gegenüber dieser Weise künstlerischer *inventio* geltend machten¹⁰³: sie war Ausdruck humaner Anmaßung gegenüber Gott. Einzig ihm war das *creare* vorbehalten, dem Menschen hingegen nur das *facere*¹⁰⁴.

Konnte die freie Imagination des Künstlers trotz klerikaler Vorbehalte bereits im Mittelalter nicht unterdrückt werden – sie äußert

sich in den Drölerien –, erhielt sie durch die Entdeckung der antiken Grotesken eine zusätzliche Legitimation. Bereits hundert Jahre vor der Entdeckung der *domus aurea* brachte Cennino Cennini antike Mischwesen – er spricht von einem Kentaur – mit der künstlerischen *fantasia* zusammen¹⁰⁵. Im Cinquecento wurden Mischwesen teils als *chimere*, teils als *monstri* bezeichnet und mit den *bizarrie* und den *capricci* verglichen. Vincenzo Danti subordiniert den *chimere* sogar.

tutte le specie di grottesche, di fogliami, d'ornamenti di tutte le fabbriche che la architettura compone, [. . .]

unter der Hinzufügung, daß sie non rappresentono cosa alcuna fatta della natura¹⁰⁶.

Spätestens bei Lomazzo werden die *grotteschi* zum Inbegriff und zur Bewertungsgrundlage künstlerischer *invenzione* überhaupt:

perche nell'inventioni delle grottesche più che in ogn'altra vi corre vn certo forore, & vna natural bizarria, dellaquale essendone priui quei tali con tutta larte loro non fecero nulla [. . .]¹⁰⁷

– *grotteschi* werden zum Kriterium imaginativer künstlerischer Fähigkeit. Es sind exakt Aussagen dieser Art, die *moderni* in Poesie und Kunst mit ihrem Wunsch, der humanistischen *imitatio*-Verpflichtung zu entkommen, aufhorchen ließ. Daß diese an Grotesken erläuterte Vorstellung Lomazzos von der Möglichkeit einer regelfreien *invenzione* oder *fantasia* in der Literaturtheorie der Zeit Parallelen fand, wurde oben am Beispiel des Francesco Patrizi gezeigt.

Bei der Durchsicht des *Neuü Grottesken Buch* fallen im Bereich der *chimere* Inventionen auf, die offensichtlich an Spukgebilde und Mischwesen des Hieronymus Bosch und seiner Nachfolger erinnern. Ohne daß Jamnitzer direkt bei Bosch, Breughel oder anderen Bosch-Nachfolgern kopiert¹⁰⁸, spricht bereits das Motiv des „Nasenflötisten“ (i. e. ein Wesen, das auf seiner als Flöte gestalteten Nase eine Melodie spielt), das bei Jamnitzer sogar mehrmals und nicht nur im Groteskenbuch vorkommt, für diese Tradition. Zur Verdeutlichung soll eine Entwurfszeichnung für das Groteskenbuch herangezogen werden, die mehrere dieser Gebilde enthält (Abb. 9 auf Seite 489)¹⁰⁹. Am rechten Rand der Zeichnung halbober befindet sich ein Wesen mit tellerartig vorgeschobenem Maul, das auch in Pieter Breughels Stich „Luxuria“ aus der Serie der „Sieben Todsünden“¹¹⁰ rechts unten mit einer Bischofsmütze auf dem Haupt anzutreffen ist; auch das Kugelwesen oder die Vogeldrölerie mit dem extrem langen Schnabel auf der rechten Seite der Zeichnung entstammen der Bosch-Drölerie¹¹¹, die sich vor allem in Gemälden mit der „Versuchung des hl. Antonius“ bis weit ins 17. Jahrhundert tradierte¹¹². Eher wahrscheinlich als ausgeschlossen wäre auch die Möglichkeit, daß Jamnitzer Blätter von Schongauer mit bizarren Wesen kannte¹¹³.

Anmerkungen 97–118:

(97) Alberti, *De pictura* III, 53. – Für Alberti rechtfertigt sich exakt hier der Vergleich des Künstlers mit dem Poeten und dem Orator.

(98) Diese zweite Bedeutung der *inventio* wird besonders deutlich von Lodovico Dolce formuliert: *Per quello, che s'è detto, appare, che la inventionie vien da due parti, dalla historia, e dall'ingegno del Pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia. E dall'ingegno oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà, e la (per così dire) energia delle figure* (nach M. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, p. 128). – Zu diesem wichtigen Thema auch Moshe Barash, *Theories of Art: From Plato to Winckelmann*, New York/London 1985, p. 255 ff. – Insofern findet sich bei Dolce die Abfolge *Invenzione, Disegno und Colorito*. Hier werden zugleich die Grenzen der heute vielleicht überschätzten Bedeutung der Rhetorik für das 16. und frühe 17. Jahrhundert evident.

(99) Zum Begriff der „Kreativität“ und seiner Geschichte grundlegend Paul O. Kristeller, „Creativity and tradition“, in: *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton 1990, pp. 247–258; Kristellers luzider Charakterisierung moderner Kunst ist nichts hinzuzufügen.

(100) Dazu David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, p. 103, mit Verweis auf Briefe Michelangelos.

(101) Zu dieser seit Carel van Mander verbreiteten Vorstellung Emil K. J. Reznicek, „Realism as a 'Side Road or Byway' in Dutch Art“, in: *The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art (= Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, 2)*, Princeton 1963, p. 247–253. – Trotz der Argumente von David Freedberg, *Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century*, London 1980, p. 9 ff., bin ich der Ansicht, daß mit *naer het leven* das *ritrarre*, das Abzeichnen eines Vorbildes resp. einer Vorlage – darunter auch das Porträtieren –, mit *uyt den geest* hingegen die *inventio* auf der Basis des künstlerischen *ingegno*, der *fantasia* etc. gemeint ist. Beide Methoden umschreiben die Arbeit des Künstlers: die *Invention* setzt das Arbeiten nach der Natur voraus, *Naturstudien* vor den Objekten können frei kompiliert werden. Wohl kaum definieren die Aussagen zwei verschiedene *Stilmodi*; diese folgen den Vorstellungen der literarischen *genera*. – Zwei besonders konträre Ansichten zu diesem Thema von Thomas Dacosta Kaufmann, „The eloquent artist: Towards an understanding of the stylistics of Painting at the court of Rudolf II.“, in: *Leids Kunst-historisch Jaarboek 1* (1982), pp. 119–148, sowie Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, p. 40 und Anm. 28. – Zum *ritrarre* vorzüglich Barash 1985 (Anm. 98), p. 233 f.

(102) *Non ut serpentes avibus gementur, tigribus agni* (*de poet* 12–13).

(103) St. Bernhard, *Apologia ad Guillelmum* (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus comple-*

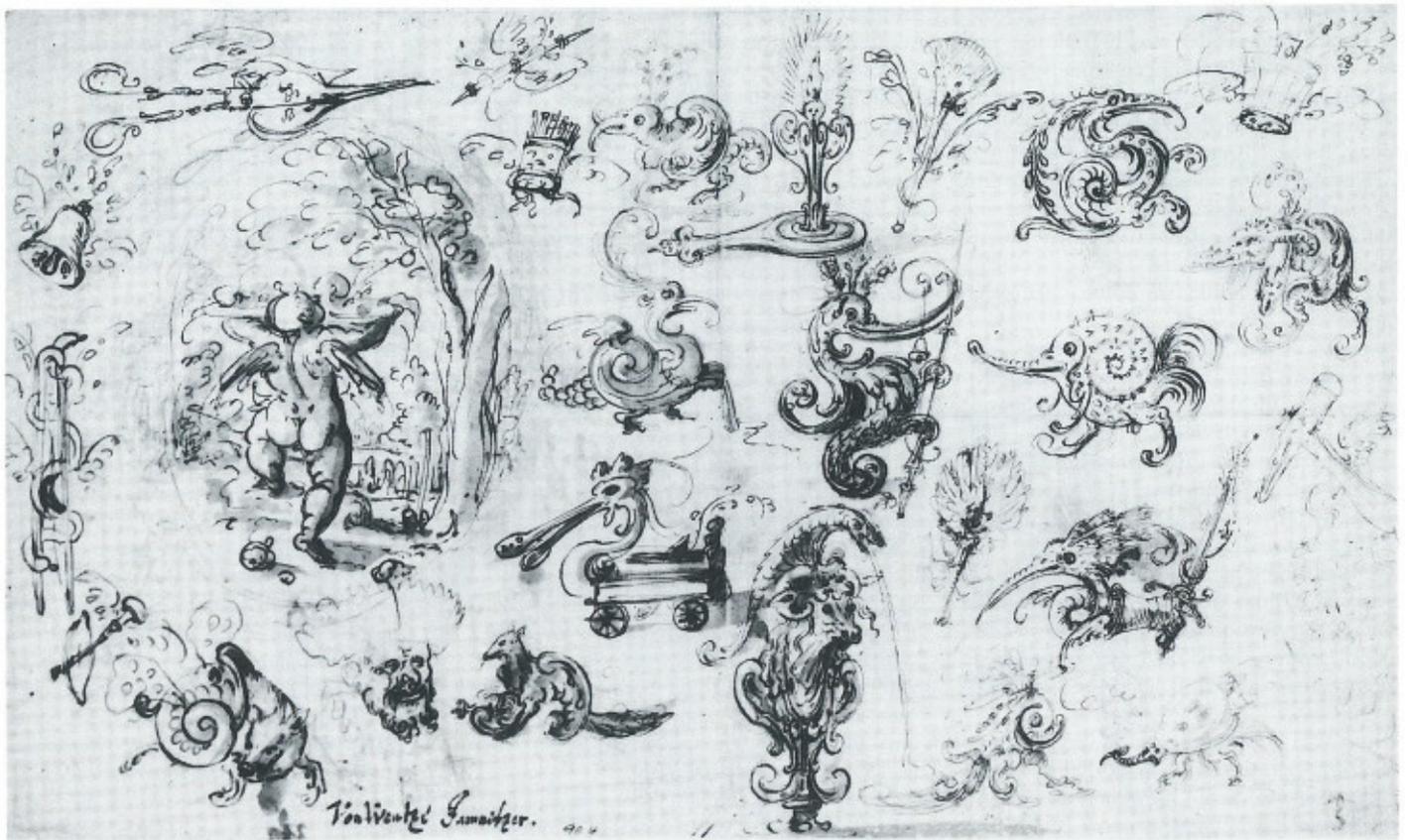


Abb. oben: Christoph Jamnitzer, Skizzenblatt, vor 1610. Würzburg, Universitätsbibliothek.

tus... series latina, 221 Bde., Paris 1844–1896, hier 182 [1867], col. 915 f.): Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. – Zu dieser Textstelle jetzt auch Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven/London 1986, p. 6 ff. – Zum Rückbezug Paleottis auf diese Stelle Dacos 1969 (Anm. 87), p. 133, und Summers 1981 (Anm. 100), p. 497, Anm. 108.

(104) Kristeller 1990 (Anm. 99), p. 249.

(105) *Al dipintore date è liberta potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo, mezzo cavallo, si come gli piace, secondo sua fantasia* (C. Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. G. Milanesi, Firenze 1859, p. 2). – Vgl. Dacos 1969 (Anm. 87), p. 123, Anm. 1, und David Summers, „Michelangelo on Architecture“, *Art Bulletin* 54 (1972), pp. 146–157, p. 152.

(106) V. Danti, *Trattato della perfette proporzioni*, cap. XI (ed. Barocchi, I, 1960, p. 235 f.). – Siehe auch Dacos 1969 (Anm. 87), p. 128, Anm. 2; Summers 1972 (Anm. 105), p. 150, und ders. 1981 (Anm. 100), p. 134. – Den Künstlern und Theoretikern des 16. Jahrhunderts kann nicht verborgen geblieben sein, daß zwischen chimere und monstri, die ihre Vorläufer in den mittelalterlichen Drölerien finden, und den grotesche der domus aurea als statische Gesetze negierende, gitterförmig strukturierte flächendeckende Wandmalereien ein Unterschied bestanden haben muß. Wenn Gilio und Armenini die grotesche als Wandmalereien

dem decorum unterwerfen, so können nur die flächendeckenden Malereien der domus aurea, die übrigens keine Mischwesen zu enthalten brauchen, gemeint gewesen sein, nicht jedoch die chimere und monstri im engeren, ausschließlichen Sinn. Ohne wahrscheinlich bereits begrifflich zu differenzieren, wurde die flächenübergreifende Wandmalerei alla grottesche bewußt auf ihre rein ornamentale Funktion reduziert und damit toleriert. – Dazu Dacos 1969 (Anm. 87), p. 128. – Diese Differenz wurde von seiten der modernen Ornamentforschung bisher nicht problematisiert; dazu Günter Irmischer, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984, p. 147 f.

(107) *Trattato 1584* (Anm. 94), p. 424. – Vgl. Summers 1981 (Anm. 100), p. 62.

(108) Zur Boschnachfolge vor allem Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500–1650 (= Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, 6), 2 Bde.*, Berlin 1979, bes. p. 63 ff. – Gert Unverfehrt, *Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980. – Ders., „Christliches Exempel und profane Allegorie. Zum Verhältnis von Wort und Bild in der Graphik der Boschnachfolge“, in: H. Vekeman/J. Müller Hofstede, *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984, pp. 220–241.

(109) Würzburg, Universitätsbibliothek, Feder, zum Teil laviert, 20 × 33,5 cm; vgl. Franz 1966 (Anm. 73), Abb. 4.

(110) H. Arthur Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, New York 1963, p. 205 ff., Taf. 45.

(111) Vgl. beispielsweise das Brüsseler Gemälde „La chute des anges rebelles“, 1562, *Musées Royaux des Beaux-Arts*, das gleich mehrere solcher Kugelwesen enthält (Bruegel: *Une dynastie de peintres*, *Ausst.-Kat. Bruxelles* 1980, p. 50, Kat. B.).

(112) Eva M. Froitzheim, „Die ‚Versuchung des Hl. Antonius‘ von Joos von Craesbeck“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg* 25 (1988), pp. 85–107, mit typischen Beispielen aus dem fortgeschrittenen 17. Jahrhundert.

(113) Beispielsweise die „Versuchung des Hl. Antonius“ (Summers 1981 [Anm. 100], Abb. 28).

(114) *Trattato 1584* (Anm. 94), p. 422. – Dazu auch Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst, ca. 1470–1570*, Niederzier 1986, p. 308.

(115) (Vasari/Milanesi V, p. 439).

(116) Plinius, *hist. nat.* XXXV, 114.

(117) Quintilian, *inst. or.* XII, x, 6.

(118) Thomas DaCosta Kaufmann argumentiert meines Erachtens völlig richtig, daß die Renaissance den Begriff gryllo mit antiken Gemmen in Zusammenhang brachte, auf denen Kompositwesen abgebildet sind („Arcimboldo's Imperial Allegories: G. B. Fonteo and the Interpretation of Arcimboldo's Painting“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 [1976], pp. 275–296, hier p. 282).

Bei der Frage, wie sich zwischen den Drölerien und *bizarrie* der Bosch-Tradition und den *grotesche*-Vorstellungen eine Querverbindung ergibt, wird einmal mehr Lomazzo wichtig, der den bedeutendsten Bosch-Nachfolger, Pieter I Breughel, zu den Malern von Grotesken zählte, die er nicht nur mit entsprechenden Malereien der *domus aurea* und Raffaels und seines Kreises identifiziert, sondern auch mit

una bizzaria e grillo introdotto per ornamento¹¹⁴.

Nachdem bereits Vasari Werke Breughels als *fantastiche e capricciose invenzioni*¹¹⁵ bezeichnete – er wird sich hier auf Werke, vermutlich Stiche, mit Drölerien beziehen –, fällt bei Lomazzo im Zusammenhang mit Grotesken der entscheidende Begriff *grilli*: eben um solche handelt es sich auch bei Jamnitzers Gebilden, was sich leicht beweisen läßt.

Zur Begriffsgeschichte: Plinius berichtet, daß einer der Rivalen des antiken Malers Apelles ein gewisser Antiphilos gewesen sei, welcher *iocosis nomine Gryllum habitus deridiculi pinxit, unde id genus picturae Grylli vocantur*¹¹⁶.

Dieser von Antiphilos gemalte Gryllus kennzeichnete sich durch ein lächerliches (*deridiculus*) Äußeres aus. Quintilian, der bereits von einem *genus picturae grylli* spricht, ergänzt, daß diesem *facilitas* zukommt¹¹⁷.

Wie die *grylloi* des Antiphilos ausgesehen haben, war dem Cinquecento unbekannt¹¹⁸. Erstmals ließ sich der Begriff *grillo* in den *Commentarios de la pintura* des Don Felipe de Guevara nachweisen, und zwar unter Bezug auf die Werke des Hieronymus Bosch¹¹⁹. Bereits hier ist die Rede von „lächerlich“ und „seltsam“; einige Jahre später (1568) beurteilt Vasari die Malereien des Bosch als *ridicolo molto* und *cosa fantastica e da ridere*¹²⁰. Schon bald darauf findet sich der Begriff *grille* mit der Konnotation von *phantasia, phantasma* in Plantins *Thesaurus Teutonicæ linguæ*, Antwerpen 1573¹²¹ und 1575 auch in Johann Fischarts *Geschichtsklitterung*, wo der Autor mit Blick auf Apothekergefäße von wundergestalte, Grillische, Grubengrotteschische, fantastische Krüg spricht¹²². Daraus folgt, daß man in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Mischwesen gestalten des Bosch und seiner Nachfolger mit den *grylloi* der Antike in Zusammenhang brachte unter Betonung ihres scherzhaften (*iocosus*) und lächerlichen (*deridiculus*) Charakters¹²³.

Für die Bezeichnung der Grotesken als „Grillen“ gab es in Nordeuropa den äquivalenten Begriff *Snagken* resp. *Schnacken*; so werden Breughel-Zeichnungen, die sich im Besitz Kaiser Rudolfs II. befanden, im Kunstkammerinventar des Daniel Fröschl von 1607/11 als *snagkerey, trogerey* und *seltzame inventionen* bezeichnet¹²⁴. Dementsprechend bewertet Jamnitzer seine grotesken Inventionen auf einem der drei Titelblätter des *Neüw Grotteffcken Buch* auch als *Der Schnacken Markt*¹²⁵.

Im Unterschied zum *Gradesca*-Buch des Augsbürgers Lucas Kilian, dessen Entwürfe – trotz zeittypischer Verknorpelungstendenz in der Durchmodellierung – ganz in der Tradition antiker resp. italienischer Grotesken stehen¹²⁶, exemplifiziert der Nürnberger „Modernist“ Chr. Jamnitzer die an Grotesken geknüpfte Demonstration seiner *fantasia* an in der Tradition gotischer Drölerien stehenden *grilli* resp. *Schnacken*. Er variiert nicht nur den durch Bosch und Breughel vorgegebenen Formenapparat, sondern entzündet gleichsam ein Feuerwerk neuer, bizarrer Inventionen¹²⁷.

Jamnitzers Groteskenbuch enthält allerdings auch Entwürfe, die eindeutig in der Tradition arcimboldesker Kompositgebilde stehen. Als typisches Beispiel steht der Entwurf eines Doppeladlers mit integriertem „Gesicht“¹²⁸, dessen „Augen“ durch Voluten und dessen „Nase“ durch einen gestreckten Kürbis gebildet werden (Abb. 10 auf Seite 491). In glänzenden Studien hat Thomas DaCosta Kaufmann gezeigt, daß auch Arcimboldos phantastisch-kompositen Köpfe und Portraits als *grilli* und damit im übertragenen Sinn als Beweis der innovativen *invenzione* des Künstlers zu bewerten sind¹²⁹.

In diesem Zusammenhang ist es ganz interessant zu bemerken, daß sowohl Arcimboldo als auch Lomazzo als Mailänder von dem „Modernisten“ Leonardo da Vinci beeinflusst sein könnten, dessen theoretische Schriften als Kopien besonders in Mailand zirkulierten¹³⁰. Leonardo scheint der erste gewesen zu sein, der die rasch ausgeführten *schizzi* als das geeignete Mittel zur Formulierung der *invenzione* bewertete, da sich beide gegenseitig bedingten¹³¹.

Vordergründig widmet Jamnitzer sein Groteskenbuch an *lernige junge Leut / so dem Reissen* (i. e. Zeichnen, Verf.) *zugethan mit dem Rat, zu gebrauchen deß Reißsteffts Tugend / Nemlichen in fein rund zu führn / Vnd im schwung wissen zu regiern* (Vorrede).

Wie Jamnitzer seinen skizzenartigen, auf der schnellen Kombination runder Strichschwünge aufbauenden Zeichnungsstil realisiert, zeigen teils – mit der *inventio* von *grilli* aufs engste verknüpft – zahlreiche Beispiele aus dem Groteskenbuch, teils prägnant viele *schizzi* von Putten, die er von allen Seiten unter allen möglichen Körperbewegungen rasch aneinanderreicht – das war exakt der Ratschlag Leonardos an den inventiven Zeichner¹³².

Grilli Arcimboldos müssen Jamnitzer entweder durch Kenntnis von Originalgemälden¹³³, Kopien resp. Imitationen oder Nachzeichnungen¹³⁴ bekannt gewesen sein. Entwürfe in direkter Anlehnung an Arcimboldo schuf 1611 der Nürnberger Punzenstecher Paulus II Flindt¹³⁵. Da diese als *Fandast* bezeichneten Entwürfe Arcimboldo näher stehen als Jamnitzer, muß hier ebenfalls eine Kenntnis der aus Früchten komplizierten Köpfe Arcimboldos angenommen werden.

Anmerkungen 119–124:

(119) Jurgis Baltušaitis, *Das phantastische Mittelalter: Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik*, Frankfurt/M. etc. 1985, p. 71 ff. – Vgl. auch Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden 1965, p. 75, Anm. I. – Unverfehrt 1980 (Anm. 108), p. 68. – Irving Lavin, „Bernini and the Art of Social Satire“, in: ders. (ed.), *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste*, Leipzig, German Democratic Republic, Princeton 1981, p. 45 f. – Thomas DaCosta Kaufmann, „Ancients and Moderns in Prague: Arcimboldo's drawings for silk manufacture“, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek 2* (1983), pp. 179–207, bes. p. 191 ff. zu *grilli*. – *Das spanische Wort grillo bedeutet „Grille“*.

(120) *La qual carta gli fu disegnata da un pittore, che gli fece intagliare i sette Peccati mortali con diverse forme di demonj, che furono cosa fantastica e da ridere* (Vasari/Milanesi V, p. 439). – Siehe auch Hessel Miedema, „Bilder und Texte als Quellen für die Ideen- und Sozialgeschichte des 17. Jahrhunderts“, in: W. Brückner et al. (ed.), *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland* (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, 13), Wiesbaden 1985, pp. 373–393.

(121) Miedema 1985 (Anm. 120), p. 375.

(122) Frances K. Barasch, *The Grotesque: A Study in Meanings*, The Hague 1971, p. 39.

(123) *So findet sich auf einer Zeichnung Christoph Jamnitzers* (Kunstabibliothek Berlin, Inv.-Nr. Hdz. 4827) *mit dem Entwurf einer Kasette, die mit punzierten grilli dekoriert ist, Jamnitzers Vermerk: questi groteschi sono puntisato sopra il prumito cose de ridere!*

(124) Rotraud Bauer/Herbert Haupt, „Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II. 1607–1611“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 72* (1976), Nr. 2778. – In dem Inventar findet sich im Zusammenhang mit unserem Thema noch ein anderer interessanter Hinweis: Unter Nr. 1539 bezeichnet Daniel Fröschl, der Verfasser des Inventars, ein altertümliches Silbergerät als „gar altfränkisch“. Daß mit dieser Formulierung eine spätgotische Gestaltung gemeint sein könnte, belegt ein bauhistorisches Dokument von 1618, in dem ein Jesuit mit der „altfränkischen . . . Manier“ exakt die gotische Bauweise bezeichnet (Sutthoff 1990 [Anm. 7], p. 66 und Anhang 38). – Diese Gleichsetzung wird noch einmal erhärtet durch entsprechende Formulierungen im Inventar des Octavius Secundus Fugger, in dem beispielsweise die Rede ist von einem „alt Fränkisch silberin knorret trinckhgeschirlen“ (Norbert Lieb, *Octavius Secundus Fugger (1549–1600) und die Kunst* (= *Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte IV*, 18: *Studien zur Fuggergeschichte*, 27), Tübingen 1980, p. 279 et passim.); *knorret* ist die Bezeichnung für Buckel. – Diese Aussage erhellt noch einmal die Positionen der antiqui und der moderni: den humanistischen antiqui und Italianisten galt der gotische Stil als der veraltete altfränkische, den moderni hingegen als der noch aktuelle.



Abb. oben: Schnacke mit Doppeladler, aus: „Neüw Grotteßken Buch“ von Christoph Jamnitzer, Nürnberg 1610.

Der arcimboldeske Entwurf Jamnitzers mit dem Gesicht im Doppeladler belegt, daß der Nürnberger um die „Hieroglyphisierung“ der *chimere qua grilli* gewußt haben muß – sei es durch die Inventionen Arcimboldos und resp. oder durch die Aussagen der italienischen Kunsttheorie, besonders des Lomazzo¹³⁶. Der Reichsadler alludiert unzweideutig das Reich im allgemeinen und die Habsburger im besonderen. Mit dem „Gesicht“ im Reichsadler kann nur der höchste Repräsentant des Reiches gemeint sein: der Kaiser – zur Zeit der Entstehung des Grotteskenbuches demnach Rudolf II. Ist diese Invention bereits in ihrer Kombination mehr als nur originell, nämlich ridikül, scheint sie durch die Wahl eines Kürbisses als Nase noch einen gezielteren Hintersinn zu verbergen. Setzt man die Vorstellungen „Kaiser“ und „Kürbis“ zueinander in Bezug, kommt Senecas Satire *Apocolocyntosis*¹³⁷, die „Verkürbissung“ des gerade verstorbenen Kaisers Claudius, in den Blick. Die Satire schildert den Versuch der Apotheose des Claudius, dessen Schand-

taten auf Erden den Götterrat jedoch veranlassen, Claudius in den Hades zu verbannen. Die Satire versteht sich als eine in mythologischer Verkleidung (die Drei Parzen, die Goldene Zeit, Apollon, Herkules, eine schneidende Rede des Divus Augustus, Unterweltgericht) auftretende politische Zeitkritik, die ihre Hoffnung noch auf den jungen Nero setzt.

Die Parallelen zu der sich ihrem Ende zuneigenden „Goldenen Zeit“ des Kaisers Rudolf II.¹³⁸, die nicht von allen Ständen im Reich als „golden“ empfunden wurde¹³⁹, sowie der sich abzeichnenden Herrschaft des kommenden Kaisers Matthias liegen auf der Hand und fügen sich dem Tenor des Grotteskenbuches bestens ein¹⁴⁰.

Jamnitzers Schnacken beinhalten eine doppelte Aussage: Einerseits folgen sie der von P. Ligorio und P. Lomazzo befürworteten Sinnunterlegung nach Art der „Hieroglyphisierung“, andererseits verbindet sie ihr hintergründig-lächerlicher Charakter als Grillen mit der Satire.



CVBICVLVM IN TROSPICIEN TIBVS MODERNVM. MM

Tatsächlich existiert zwischen Mischwesen und der Satire¹⁴¹ ein bisher weitgehend unmerkter Zusammenhang, der auf der Etymologie des Begriffs *satura* (*satira*) beruht. *Satura* bedeutet ein Gemengsel, Durcheinander. Die reichste etymologische Palette des Begriffs „Satire“ findet sich in der auch dem Mittelalter bekannten *ars grammatica* des spätrömischen Rhetors Diomedes. Bei ihm wird die Satire in Verbindung gebracht mit der *lanx satura* – der Opferschale mit gemischten Früchten –, der mit verschiedenen Früchten gefüllten Pastete, der diverse juristische Anträge kompilierenden *lex satura* und natürlich mit *satyrus*, dem kompositen Fabelwesen¹⁴².

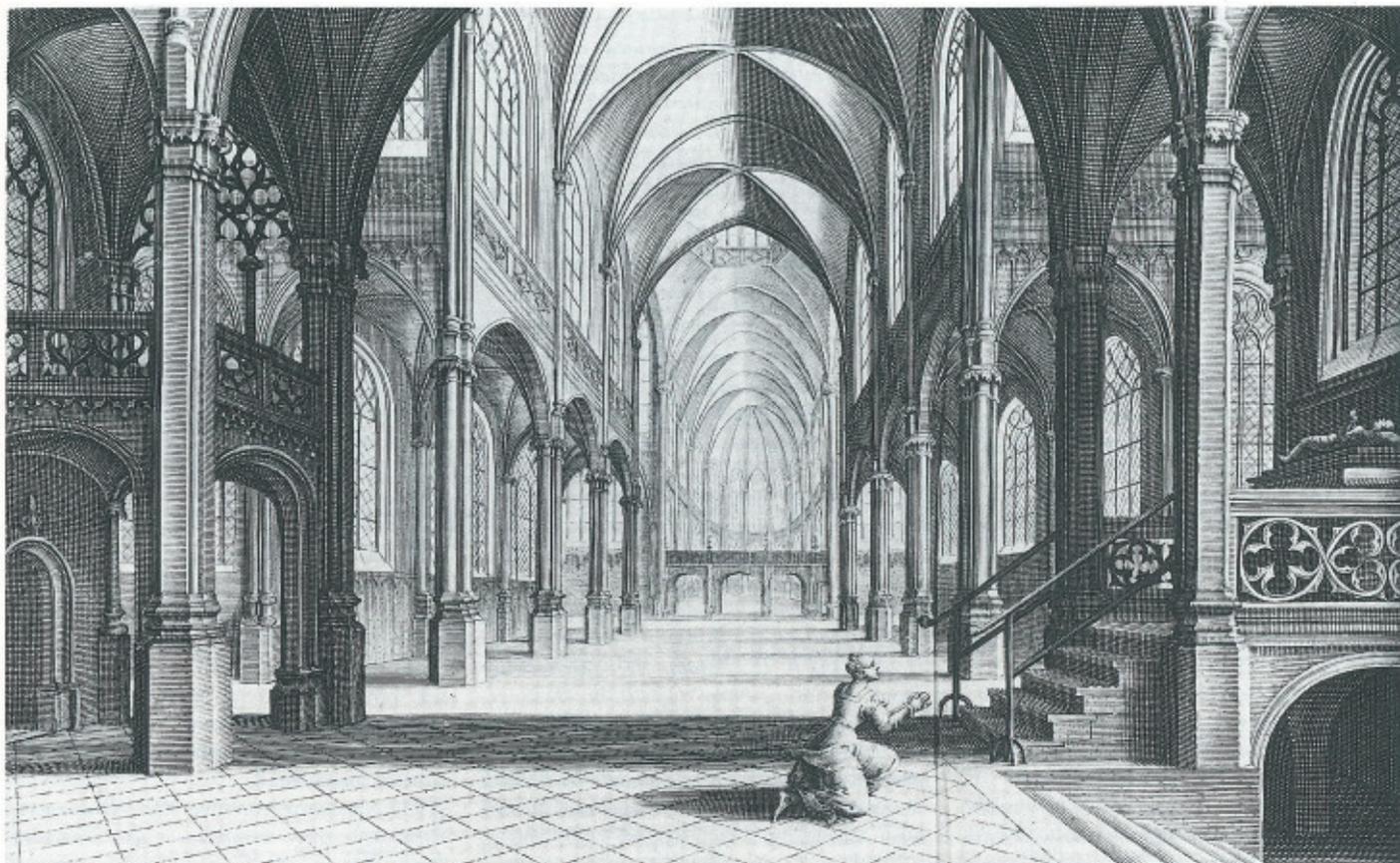
Als gemeinsamer Bezugsgrund steht hier die Vermischung heterogener Elemente, das Gemengsel, wie es eben typisch ist für die *grotesche*, *chimere* und *grilli*. Bezüglich des Satyrs tritt noch das erotische Element hinzu, das als wesentliches Charakteristikum gerade das Jamnitzerse Groteskenbuch kennzeichnet. Ziel der Satire ist – nach Horaz – *ridentem dicere verum*¹⁴³, das lachende Aussprechen der Wahrheit – mit der gewissen gattungseigenen Vorsicht, um notfalls sagen zu können, daß alles ja nicht so ernst gemeint war. Wenn Jamnitzer in der Vorrede den *junge Leut* wünscht, sich an den *Schnacken* zu *delectiren*, so folgt unausgesprochen das *docere* auf dem Fuß.

Einer der wichtigsten Gründe für das Festhalten an der sogenannten „gotischen“ Formtradition insbesondere im Bereich der Produktion profaner Silbergeräte wird die bereits in der Antike zu beobachtende und sich durch das Mittelalter¹⁴⁴ bis zur frühen Neuzeit hinziehende Debatte der *moderna* versus *antiqui* gewesen sein¹⁴⁵. Im Unterschied zu Zeichnung und Malerei, die durch Fundierung auf Optik und Geometrie (= Perspektive) sowie Rhetorik (= Historienmalerei) seit Alberti *de facto* mit den *artes liberales* und demzufolge mit den Studienbereichen der an der Antike orientierten Humanisten eng verknüpft waren, zählten Architektur und Goldschmiedekunst (*metallaria*) im 16. Jahrhundert in Nürnberg und andernorts zu den *artes mechanicae*¹⁴⁶ und somit zu dem Bereich der traditionell fortschrittsorientierten, pragmatisch argumentierenden „Modernisten“.

Von der konservativen Grundhaltung des Nürnberger Magistrats und der Zünfte abgesehen, war es nicht zuletzt Wenzel I Jamnitzer, der als herausragender Repräsentant auch der *artes mechanicae* und des technischen Fortschritts in Nürnberg galt – man erinnere sich seiner Interessen im Bereich der Optik, der Feinmeßtechnik, der Mechanik etc.¹⁴⁷. Hier ging es nicht um die Rückkehr zur Antike, sondern um die Kontinuität und Weiterentwicklung des Altbewährten und tech-

nisch Überlegenen; einzig im Bereich des Ornaments ließen sich Konzessionen an die wechselnden Gestaltungsmoden machen.

Bei einem innovativen Künstler wie Christoph Jamnitzer führte diese Voraussetzung zu dem Problem, wie unter der Bedingung des Festhaltens an der gotischen Formtradition das schöpferische Potential, die *fantasia* resp. die Kraft der *inventio* unter Beweis gestellt werden könnte. Die Lösung des Problems sah Jamnitzer im Rekurs auf die Position der „Modernisten“ innerhalb des Späthumanismus mit ihrer Forderung der Befreiung der *fantasia* des Künstlers aus ihrer rigiden Einbindung in das klassische *imitatio*-Gebot. Daß Jamnitzer seine *fantasia* aber nicht im Rahmen der *grotesche all'antica*, sondern der spätgotischen *grilli* resp. *Schnacken* entfaltet, spricht für seinen recht eigentlich nordischen Modernismus. Diese Verbindung des traditionell „technischen“ mit dem humanistischen Modernismus, die Jamnitzer von in Rigidität und Historismus verfallende Modernisten wie Petzolt, Wiber und andere unterscheidet, in Verbindung mit satirisch verkleideter Zeitkritik – auch die Satire ist „modern“ –, läßt seine auf virtuosem technischen Können¹⁴⁸ und humanistischer Bildung beruhende Kunst im Rahmen der gesamten mitteleuropäischen Nachgotik des frühen 17. Jahrhunderts als so einzigartig erscheinen.



Templum Introsipientibus modernum. Henricus Hondius sculpsit.

00

Abb. oben: Hans oder Paul Vredeman de Vries, *Templum Introsipientibus Modernum*, aus: *ARCHITECTVRA*, Hendric. Hondius, Amsterdam (1606) 1620, fol. 00.

(125) Franz 1966 (Anm. 73), Taf. 22 (Andresen 2). – Zu schnacken, snaggen siehe auch Warncke 1979 (Anm. 108), p. 63 ff. – J. Muylle, „Pieter den Drol“ – Karel van Mander en Pieter Bruegel. *Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk ca. 1600*, in: H. Vekeman/J. Müller Hofstede 1984 (Anm. 108), pp. 137–144, hier p. 140, sowie mit weiteren Beispielen der Gleichsetzung von fantasie, grillo und snagkerey. – Raupp 1986 (Anm. 114), p. 308 f.

(126) Augsburg 1607; siehe Warncke 1979 (Anm. 108), Nr. 887–900. – Kilians Grottesken stehen nicht unter dem Einfluß der Kleingrottesken Etienne Delaunes, sondern verraten den Einfluß entsprechender, mit Schweifgrottesken dekorierte Majoliken Urbinos des späten 16. Jahrhunderts; vgl. entsprechende Beispiele in: Palazzo Vecchio: *committenza e collezionismo mediceo* (= Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento), Ausst.-Kat. Florenz 1980, Nr. 322 ff.

(127) Auf der Rückseite seines Entwurfes „Herkules trägt den Globus“ (Kunstabibliothek Berlin, Inv.-Nr. Hdz. 4830) spricht Jamnitzer von seiner pizarria (= bizzarria) – auch dies ein eindeutiger Beleg für die Kenntnis der zeitgenössischen Kunsttheorie.

(128) Franz 1966 (Anm. 73), Taf. 52 (Andresen 20).

(129) Thomas DaCosta Kaufmann 1983 (Anm. 119), p. 191 ff. – Vgl. auch ders., „The

Allegories and their Meaning“, in: *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face from Sixteenth to the Twentieth Century*, Ausst.-Kat. Venedig 1987, pp. 89–108. – Ders., *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II.*, Chicago/London 1988, p. 98. – Eine Identifikation der Serien der Vier Jahreszeiten und der Vier Elemente mit der Kaiserherrschaft oder sogar mit dem Kaiser persönlich führt zu dem bisher nicht bemerkten Problem, daß die Bewertung dieser Gemälde als grilli, die ja nicht nur als scherzhafte, sondern sogar ridiküle Gebilde bewertet wurden, das „imperiale Thema“ resp. den Kaiser der Lächerlichkeit preisgegeben hätten.

(130) Barash 1985 (Anm. 98), p. 271. – Kaufmann 1983 (Anm. 119), p. 182.

(131) Dazu Kaufmann 1983 (Anm. 119), p. 182 und Anm. 18 ff. – Vgl. auch Martin Kemp/Margaret Walker, *Leonardo on Painting: An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, New Haven/London 1989, p. 225: „The sketching out of the narratives should be rapid, . . . Later, at your leisure, you can finish them to your liking.“

(132) Vgl. auch Leonardos Skizze eines Drachen (M. Kemp/M. Walker 1989 [Anm. 131], p. 224, Abb. 144) mit unserer Abbildung eines Grotteskenentwurfs Jamnitzers mit den raschen Bleistiftskizzen und nicht immer zu Ende geführten Federüberarbeitungen.

Abb. auf Seite 492: Hans oder Paul Vredeman de Vries, *Cubiculum Introsipientibus Modernum*, aus: *ARCHITECTVRA*, Hendric. Hondius, Amsterdam (1606) 1620, fol. MM.

(133) Jamnitzer hielt sich mindestens einmal (1608/09) nachweislich in Prag auf und könnte die Kunstkammer Rudolfs II. gesehen haben (Max Frankenger, Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie, Straßburg 1901, Nr. 197/98).

(134) Zu den deutschen, italienischen und niederländischen Nachahmern Arcimboldos siehe jetzt Maurice Rheims, „The Prince of pictorial whims“, in: Arcimboldo, Kat. Venedig 1987 (Anm. 129), pp. 111–120. – Arcimboldeske grilli wurden bereits in den 1560er und 1570er Jahren durch den Holzschnitt und den Stich verbreitet; dazu Rheims 1987, mit Beispielen von Tobias Stimmer und anonymen Stechern. – Daß sich arcimboldeske Inventionen in den Kunstsammlungen der Imhoff's und der Prauns befunden haben, wäre nicht ausgeschlossen.

(135) Warncke 1979 (Anm. 108), Nr. 1005–1017, bes. 1014 ff.

(136) Nicht nur durch die Anwesenheit Arcimboldos, sondern besonders durch die „Italianisten“ Bartholomäus Spranger, Adriaen de Vries und Hans von Aachen ist anzunehmen, daß die gegen 1600 aktuellste Kunsttheorie – diejenige Lomazzos – am Prager Kaiserhof bekannt war. (137) Eine lat.-dtsh. Edition liegt vor von W. Schöne, München 1957.

(138) Zum Thema der aetas aurea am Rudolfnischen Kaiserhof siehe Kaufmann 1976 (Anm. 118). – Ders. 1983 (Anm. 119), bes. p. 189 ff. – Günter Irmscher, „Die Rückkehr der Goldenen Zeit: Zwei Gemälde des Hans von Aachen in neuer Deutung“ in: Kunst & Antiquitäten 1988 (5), pp. 43–47, sowie ders., „Schlange und Schwan: Christoph Lencker's ‚Europa-Becken im Kunsthistorischen Museum Wien‘“, in: Kunst & Antiquitäten 1989 (6), pp. 32–37, mit dem Versuch der Beibringung evidenter Bilddokumente, die bei diesem vielfach ausdeutbaren Thema unabdingbar sind. Der allgemeine Rahmen wie „Kaiserherrschaft“, der antiker Tradition entsprechend per se stets ein Goldzeitalter ist, und der „Augustus-Vergleich“ birgt – gleichsam als Spitze eines „Assoziations-eisberges“ – die Gefahr, sämtliche Filiationen des imperialen Themas durch Assoziationsketten in Bezug zum Goldzeitalter zu sehen. Die von Kaufmann angeführten Beispiele lassen sich eben nur auf Interpretationsumwegen mit dem Goldzeithema in Verbindung bringen; außerdem sind die Vier Jahreszeiten erst ein Phänomen der Silbernen Zeit.

(139) Die zur Zeit modische Aufarbeitung der Prager Kunst und Kultur um 1600 – ein dringendes Desiderat hinsichtlich der mitteleuropäischen Kultur des folgenden 17. Jahrhunderts – sollte freilich nicht aus dem Auge verlieren, daß Rudolfs Herrschaft in den Augen seiner Gegner durchaus negativ gesehen werden konnte hinsichtlich der Verschwendung der Ressourcen für Luxus, der zunehmenden politischen Unfähigkeit, der Jesuitenprotektion, der Maitressenwirtschaft, der Benachteiligung der Protestanten – Aspekte, deren möglicher – verborgener – Niederschlag in der Kunst dieser Zeit bisher weitgehend übersehen resp. noch nicht thematisiert wurde.

(140) Jamnitzers Grotteskenbuch enthält zahlreiche ähnliche satirische Beispiele, die sich als Zeitkritik an Reich, Kaiser und Adel (Ballspiel, Minne, Jagd, Waffengang lassen sich als Müßiggang interpretieren) verstehen. Das offenbart sich oft zusätzlich in zahlreichen parerga, so auf dem genannten Blatt in Form des eine Schlange pickenden Reihers (Voluptatum et malorum affectum dissipatio, Valeriano, Hieroglyphica, 1610, p. 173), der Milch aus ihren Brüsten verspritzenden Alten (luxuria; vgl. Christine Megan Armstrong, The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz, Princeton 1990, Fig. 25d mit Onusheit), der Schnecke (bei Conrad Celtis, Epigramm III, 97, ed. K. Hartfelder, 1881, Symbol der Sinnlichkeit) und des Hasen (Sinnlichkeit und Vermehrungsfähigkeit, aber auch Furcht).

(141) Zur frühneuzeitlichen Satire in Deutschland jetzt Helmut Arntzen, Satire in der deutschen Literatur: Geschichte und Theorie, 1: Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert, Darmstadt 1989.

(142) Dazu B. L. Ullman, „Der gegenwärtige Stand der Satura-Frage“ (1920), in: D. Korzeniewski (ed.), Die römische Satire, Darmstadt 1970, pp. 1–30, hier p. 2 mit den entsprechenden Textpassagen. – Zu Diomedes auch Ernst R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern/München 1978⁹, bes. p. 437 ff. – Bereits Casaubonus, De satyrica Graecorum poesi et Romanorum satira, Paris 1605, falsifizierte die Behauptung des Zusammenhangs der römischen Satire mit den griechischen Satyroi in etymologischer Hinsicht; dazu Karl Kerényi, „Satire und Satura: Zum religionsgeschichtlichen Hintergrund einer literarischen Gattung“ (1933), in: Korzeniewski 1970, p. 83–111, hier p. 83.

(143) Horaz, serm. I, i, 24.

(144) Zur mittelalterlichen Debatte jetzt besonders William J. Courtenay, „Antiqui and Moderni in late medieval thought“, in: Journal of the History of Ideas 48 (1987), pp. 3–10, sowie Heiko A. Oberman, „Via Antiqua and Via Moderna: Late medieval prolegomena to early Reformation thought“, in: Journal of the History of Ideas 48 (1987), pp. 23–40.

(145) In der sakralen Architektur und Goldschmiedekunst dürfte in erster Linie die Konnotation der fides Grund für die Tradition des gotischen Stils („kirchlich“ im Unterschied zu profan oder sogar pagan) gewesen sein.

(146) Der Kanon der artes mechanicae zuzurechnenden Disziplinen wechselte im Mittelalter. Der von Hans Burgkmair nach einer Idee des Nürnberger Humanisten Conrad Celtis um 1506/07 ausgeführte Holzschnitt des allegorischen Reichsadlers Aquila Imperialis zeigt folgende Disziplinen der artes mechanicae: Metallaria, Coquinaria, Mercatura, Milicia vena, Architectura, Agricultura und Vestiaria. – Dieser Kanon dürfte gerade im Nürnberg des 16. Jahrhunderts bekannt gewesen sein. – Zu diesem Holzschnitt Dieter Wuttke, Humanismus als integrative Kraft: Die Philosophie des deutschen „Erzhumanisten“ Conrad Celtis. Eine ikonologische Studie zu programmatischer Gra-

phik Dürers und Burgkmairs, Nürnberg 1985, p. 40 ff. mit Abb.

(147) In diesem Zusammenhang ist es interessant zu wissen, daß Wenzel Jamnitzer 1570 von Petrus Ramus (Pierre de la Ramée) besucht wurde (Eduard Ispording, „Wenzel Jamnitzer und sein Werk im Urteil der Nachwelt“, in: Ausst.-Kat. Nürnberg 1985 (Anm. 12), pp. 191–206, hier p. 191 und Anm. 9). – Der französische Calvinist Ramus zählt insofern zu den „Modernisten“, als er die Kompetenz der Rhetorik stark einschränkt (dazu besonders Walther J. Ong, S. J., Ramus, Method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason, Cambridge (Mass.) 1958; siehe auch Kühlmann 1982 (Anm. 40), bes. p. 335 f.). – Durch Ramus' Ausschaltung der loci und imagines als Orte rhetorischer inventio korrespondiert seiner Ablehnung des Bilderschmucks in Kirchen gleichsam ein „innerer“ Ikonoklasmus; zu dieser trefflichen Beobachtung Frances A. Yates, The Art of Memory (1966), Harmondsworth 1978, p. 230 ff. – Wenzel I Jamnitzers Sohn, Wenzel II Jamnitzer, starb wie P. Ramus im Jahre 1572 in der Bartholomäusnacht in Paris. – Der Einfluß der Ramus-Schule auf die Kunst in Mitteleuropa ist noch ununtersucht.

(148) Jamnitzer bezeichnet Carl Ludwig von Fernberg zu Eggenberg, dem er das Grotteskenbuch widmete, als „Fautor aller Virtuosorum“ (Vorredé). – Nach Aretino, Cortegiana, 1525, ist ein Virtuoso chi conosce perfettamente un'arte, una scienza e sim., ed è in grado di usarne con assoluta padronanza tutti i mezzi tecnici inerenti (zit. nach: Dizionario etimologico della lingua italiana [ed. M. Cortelazzo et al.] 5 [1988], p. 1442). – Ein Virtuose ist demnach jemand, der vor allem die manuelle Ausübung einer ars perfekt beherrscht. – Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts kommt es in England zu einer Korrelation der Virtuoso-Vorstellung mit „modernistischen“ Wissenschaftstheorien Francis Bacons und seiner Nachfolge; dazu Walter E. Houghton, „The English virtuoso in the seventeenth century“, in: Journal of the History of Ideas 3 (1942), pp. 51–73 und 190–219. – Zur Untermischung des englischen „Modernismus“ mit dem mitteleuropäischen Paracelsianismus siehe Allen Debus, The English Paracelsians, New York 1965, und Charles Webster, From Paracelsus to Newton: Magic and the Making of Modern Science, Cambridge etc. 1982. – Die möglichen Zusammenhänge von „Modernismus“, Paracelsianismus, Alchemie und Goldschmiedekunst sind hinsichtlich Mitteleuropas kaum untersucht; Ansätze zu diesem Thema unter anderen bei R. J. W. Evans, The Making of the Habsburg Monarchy 1550–1700, Oxford 1979, p. 346 ff., und Lothar Sühling, „Philosophisches“ in der frühneuzeitlichen Berg- und Hüttenkunde: Metallogene und Transmutation aus der Sicht montanistischen Erfahrungswissens“, in: Christoph Meinel (ed.), Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte (= Wolfenbütteler Forschungen, 32), Wiesbaden 1986, pp. 293–313.