



Natur und Antike: Pole einer erneuerten Kunst

Nach seiner Tätigkeit am Wittenberger Hof Friedrichs des Weisen siedelte der aus Worms stammende Bildhauer Conrat Meit 1512 nach Mecheln über und stellte sich in den Dienst Margaretes von Österreich. Ebenso wie der sächsische Fürst war die habsburgische Statthalterin der Niederlande eine den Künsten besonders gewogene Regentin und nutzte sie zur Repräsentation und Entfaltung ihrer Macht. Für einen Auftraggeber, der vermutlich ihrem höfischen Milieu angehörte, schuf der Künstler eine in mehrfacher Hinsicht außergewöhnliche kleine Bronze-Gruppe (*Kat. 482, Abb. 194*). Neben einem athletischen männlichen Akt, der mit einem langen Stab ausgestattet auf einer Bank thront, zeigt sie eine nackte Schönheit mit aufgestecktem Haar.

Man deutet die beiden Figuren, die von der für Meits Werke typischen präzisen Plastizität und betonten körperlichen Ausdruckskraft charakterisiert sind, als eine Darstellung der antiken Gottheiten Mars und Venus. Sicherheit besteht darin allerdings nicht, wohnen der Komposition doch einige ungelöste Rätsel inne. Auffällig sind zunächst die nicht miteinander in Einklang zu bringenden Größenverhältnisse beider Gestalten, die sich auch bei modifizierter Positionierung auf der Grundplatte und dem Einschub eines jetzt vielleicht fehlenden Amorknaben nicht entschieden günstiger darstellen. Sollten wir es also etwa mit dem Rest eines viel umfangreicher geplanten Ensembles zu tun haben, das nicht zur Ausführung kam? Für diese These spricht die Orientierung der Bildwerke am Personal mehrfiguriger Szenen der florentinischen Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts, in denen eine thronende Hauptfigur von einer räumlich gestaffelten Gefolgschaft eskortiert wird: Eine solche Anlage zeigt etwa der als »Allegorie auf die Macht der Liebe« bekannte Kupferstich des Florentiner Goldschmieds Cristofano Robetta oder das wohl für Lorenzo de' Medici geschaffene Gemälde »Pan und seine Begleiter« von Luca Signorelli¹.

Auf die Speisung aus transalpinen Inspirationsquellen deutet nicht zuletzt das Vorbild der herkulischen Sitzfigur hin, reflektiert sie doch den Torso vom Belvedere, eine der bedeutendsten Antiken. Bereits Anfang des 16. Jahrhunderts hatte man in Oberitalien Kleinbronzen gegossen, die den faszinierenden Rumpf im reduzierten Format replizierten und zur Vollfigur ergänzten; möglicherweise kannte Meit solch eine Plastik. Ungeachtet des ikonographischen Problems repräsentiert die Gruppe

194 *Mars und Venus,*
Conrat Meit, Mecheln,
um 1515/20



195 Kleopatra mit der Schlange, Hans Weiditz, Augsburg, um 1540/50

also die Orientierung der frühneuzeitlichen Kunst an der Antike auf herausragende Weise. Darüber hinaus bezeugt sie das Streben des Künstlers, der Naturform bildnerisch nahezu kommen und zugleich den Versuch, Idealvorstellungen von Maß und Proportion des menschlichen Körpers in der Kunst zu realisieren. Der weiblichen Standfigur sind natürlicher Kontrapost und organische Bewegung ebenso abzulesen wie die geometrische Konstruktion des Rumpfes aus der Grundform des Zylinders, einschließlich der markanten wie vom Zirkelschlag bestimmten Nackenlinie.

Meisterhaft verbindet die Gruppe somit Naturnachahmung und Antikenbegeisterung, die beiden wesentlichen Elemente der Erneuerung der Kunst im Zeitalter der Renaissance. Da die Kleinbronzen jener Zeit wie in der Antike fast grundsätzlich autonome Statuetten sind, stellt das Medium selbst schon einen wichtigen Aspekt der Antikenrezeption dar. Darüber hinaus verdeutlicht das Sujet häufig, wie die Sterbende Kleopatra des Augsburger Goldschmieds und Bildhauers Christoph Weiditz, die der Zeit eigene Fokussierung der Bildkultur auf das vorbildhafte Altertum (*Kat. 496, Abb. 195*)². Seine aus Elfenbein geschnitzte, vollrund gearbeitete Statuette der ägyptischen Herrscherin, die Caesar und Marcus Antonius ob ihrer

weiblichen Reize gewann und sich der Erniedrigung durch Octavian, den späteren Kaiser Augustus, durch Selbstmord entzog, besticht durch Detailreichtum und bildnerische Präzision. Außerdem beeindrucken kompliziert verschlungene Frisur und Vielgestaltigkeit der Bewegung: die Drehung des Oberkörpers aus dem Profil in die Frontale und die jähe Rückwendung des Hauptes mit dem schreiend geöffneten Mund, die tatkräftige Positionierung der todbringenden Natter, die angespannte Stellung der Beine und die bestimmend vorgestreckte Rechte. Ähnlich wie beim einstigen Gegenstück, einem Herkules im Victoria and Albert Museum in London, ist der robuste Leib naturnah erfasst und der Sockel lebendig gestaltet³. Borkiger Baumstumpf, sprießende Vegetation und das exakt geschilderte Getier verleihen der Basis filigranen Charakter.

Das Bild vom Tier

Kleinformatige Tierdarstellungen in höchster Qualität entstanden nicht nur in der kleinformatigen Skulptur, sondern auch in der Kleinplastik, vornehmlich in der für ihre künstlerischen Messinggüsse berühmten Nürnberger Werkstatt der Vischer. Das um 1530 datierte Hirschkalb gehört zu den schönsten autonomen Tierdarstellungen in der deutschen Bildnerie jener Zeit (*Kat. 484, Abb. 512*). Ruhige Haltung des scheuen Geschöpfes, kecke Kopfwendung und Schrittstellung der Hinterläufe

erklären den unbekanntem Autor des Modells zu einem Meister der Beobachtung wie der Formfindung, der makellose Guss den Handwerker zu einem Könner seines Fachs⁴.

Ein sich kratzender Hund, der Mitte des 16. Jahrhunderts in mehreren Varianten modelliert und gegossen wurde, dokumentiert mit seiner genau wiedergegebenen körperlichen Verschränkung trotz Anlehnung an eine ältere künstlerische Vorlage, einen Stich des Hausbuchmeisters, das genuine Interesse an der natürlichen Gestalt und am Verhalten der Kreatur (*Kat.* 487, *Abb.* 196)⁵.

Besonderer Liebreiz und erfrischende Drolligkeit zeichnet die skizzenhaft anmutende Gruppe aus nacktem Knaben und in zärtlicher Zudringlichkeit balgendem Hund aus. Die einem Putto ähnelnde Gestaltbildung des 1542 datierten Bildwerks erinnert an vergleichbare Darstellungen von Knaben am etwa eine Generation älteren Sebaldusgrab in der gleichnamigen Nürnberger Kirche, das Peter Vischer d. Ä. 1508 begonnen und gemeinsam mit seinen Söhnen 1519 vollendet hatte. Dimension und Intimität des Sujets der kleinen Plastik erklären es jedoch unzweifelhaft zum Kunstammerstück für einen Kenner, der souveräne Modellierung und plastische Qualität zu schätzen wusste.

Eine besondere Art der Naturnachahmung stellen die in jener Zeit vielfach hergestellten Abgüsse von kleinen Reptilien, Insekten und Pflanzen dar. Die in Blei oder Silber ausgeformten Plastiken dienten als Studienobjekte von Bildhauern und Goldschmieden, fanden aber auch als integrale Bestandteile künstlerischer Arbeiten Verwendung. Nicht zuletzt waren sie, weil als Kuriosa geschätzt, gesuchtes Inventar für Kunstammern, wo sie bezeichnenderweise sowohl unter den »artificialia« als auch den »naturalia« geführt wurden⁶.

Hatten Alberti und Leonardo da Vinci die künstlerische Verwendung von Naturabgüssen strikt abgelehnt, spielten sie im Schaffen paduanischer Künstler, wie Andrea Riccio, eine wichtige Rolle⁷. Im Gegensatz zum Anspruch mancher Zeitgenossen, die korrekturbedürftige Natur durch die Kunst zu veredeln, schätzte der Paduaner die exakte Reproduktion der Natur durch den Abguss von Tieren als Mittel zur Steigerung der Wirklichkeitsnähe des Kunstwerks. Im Norden praktizierte der Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer diese Technik Mitte des 16. Jahrhunderts extensiv. Wenige Jahrzehnte später fand sie auch in Augsburger Goldschmiedewerkstätten Anwendung⁸.

Aus dem Umkreis Jamnitzers stammen die in Silber gefertigten Abgüsse verschiedener Pflanzen bzw. Pflanzenteile, einer Sumpfdotterblume, eines Reisers Heidekraut sowie Stängeln der Färberkamille und der Schafgarbe (*Kat.* 516, *Abb.* 526). Auch zwei Eidechsen gingen aus jener Werkstatt hervor (*Kat.* 515, *Abb.* 197). Ein anschauliches Beispiel für die Integration entsprechender Bronzegüsse ist der im Berliner Bode-Museum aufbewahrte Kleopatra-Brunnen, ein Nürnberger Werk aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Eine Eidechse auf dem Rand der Brunnenschale reprä-



196 *Sich kratzender Hund*, Werkstatt der Vischer, Nürnberg, um 1550



197 *Naturabgüsse zweier Eidechsen*, Umkreis Wenzel Jamnitzer, Nürnberg, um 1540/50

198 *Erzstufe des
Christoph III. Scheurl,
Martin Stieber,
Nürnberg, 1563*



sentiert die einst drei dort applizierten Tierchen. Indem sie die Natur reproduzieren, schmücken die Bildwerke das Monument nicht nur effektiv und kurios, sondern sie verleihen ihm darüber hinaus den Status einer ungewöhnlichen Symbiose von Kunst und Natur⁹.

Eine ähnliche Verquickung von Naturelement und menschlicher Gestaltungskraft demonstrieren die so genannten Handsteine, besonders prächtige Erzstufen, die wie gewachsen wirken und aufgrund verschiedener mineralischer Einschlüsse als schillernde, zerklüftete Miniaturlandschaften erscheinen. Die künstlerisch mittels kleinformatiger Bildwerke oder anderer Naturmaterialien zu phantastischen Gebirgen veredelten Brocken dienten als Tafelschmuck und gehörten zum begehrten Inventar von Kunst- und Kuriositätenkabinetten. Aus dem Besitz des Nürnberger Patriziers Christoph III. Scheurl, der gewinnbringende Bergrechte auf der böhmischen Seite des Erzgebirges besaß, stammt das 1563 datierte Exemplar, das mit Schneckengehäusen, Korallenzweigen und Perlmutter, aber auch aus Silber gegossenen Pflanzen und Tierchen bestückt ist. Einschließlich des bekrönenden Kreuzifixus und des Panthers mit dem Wappen der Besitzer stellt es eine mit Figurenstaffage eindrucksvoll bereicherte Phantasielandschaft dar (*Kat. 517, Abb. 198*).

Wasserspeiende Kleinplastik in Erz

Dem Reich der Phantasie entstammt auch das Tier, das von einem um 1525 entstandenen Bleiguss der Vischer-Hütte wiedergegeben wird, das Seepferd (*Kat. 483, Abb. 511*). Die in der Renaissance wiedererstandene Kreatur antiker Fabulierfreude besitzt

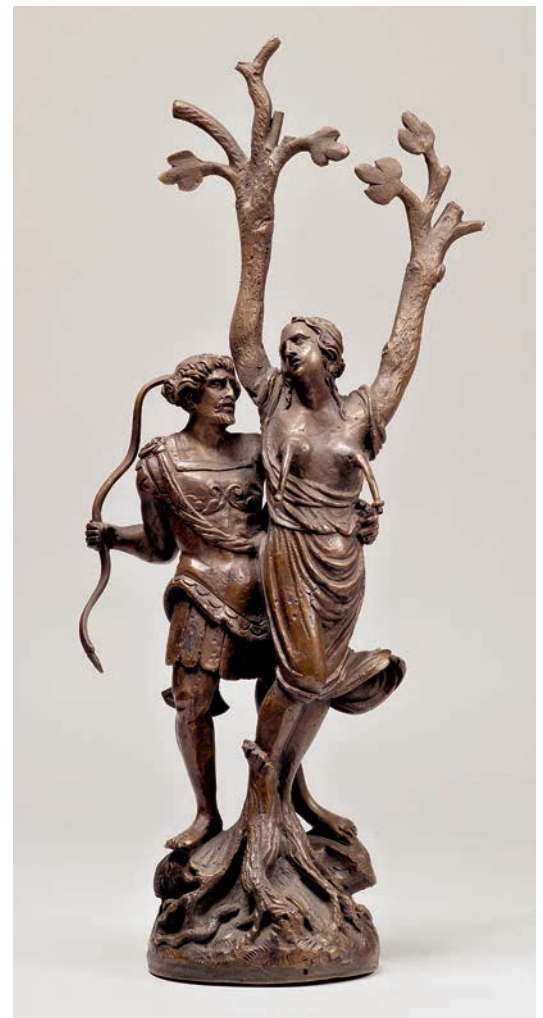
Vorderläufe mit Schwimmlappen und neben der großen Bauchflosse einen energisch geringelten Schwanz. Gezügelt wird sie von einem nackten, geflügelten Knaben. Gemeinsam mit zwei Pendants im Bayerischen Nationalmuseum in München diente die Plastik wohl als Modell eines nicht verwirklichten oder verloren gegangenen Brunnens¹⁰. In Anlehnung an den aus der griechischen wie römischen Mythologie bekannten Delphinritt Amors ist hier eine reitende Amorette gemeint¹¹, und möglicherweise war die entsprechende Brunnenanlage der Liebesgöttin Venus gewidmet, zu deren Gefolgschaft die Eroten gehören.

Die im 16. Jahrhundert nördlich der Alpen entfaltete Brunnenkultur bildete nicht zuletzt eine wichtige Plattform für die Darstellung aus der antiken Mythologie bekannter Bildstoffe. Neben Augsburg und Innsbruck war Nürnberg damals bedeutendstes Zentrum, in dem kleinformatige Brunnenfiguren gegossen wurden. Eine aus Apoll und Daphne bestehende Bronzegruppe, die um 1530 aus der Gießerei des Pankraz Labenwolf hervorging und der ein Modell aus dem Umkreis Peter Flötners zugrunde liegen muss, gibt eine der Metamorphosen des spätantiken Dichters Ovid wieder (*Kat. 494, Abb. 199*). Ausfallschritt des jugendlichen Gottes, wehender Gewandsaum und von Schmerz verzogene Mimik der bedrängten Jungfrau sowie die Blickwendungen beider Figuren vermitteln das Momentane der sagenhaften Verwandlung in einen Lorbeerbaum meisterhaft und belegen die künstlerische Fähigkeit, einen Augenblick in Materie zu bannen.

Darstellungen der Pomona (*Kat. 508, Abb. 523*), der Göttin des Obstbaus und der Fruchtbarkeit, oder der Abundantia (*Kat. 495, Abb. 519*), der Verkörperung der Freigiebigkeit und des Überflusses, die im Germanischen Nationalmuseum von Güssen der Nürnberger Wurzelbauer-Werkstatt beziehungsweise des nach Augsburg lokalisierten Meisters der Budapester Abundantia aus der Zeit um 1540 vertreten werden, waren wohl nicht zuletzt aufgrund des aparten Motivs der Wasser-spende aus den Brustwarzen besonders beliebt. Daneben entstanden im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts bemerkenswerte Genrefiguren, wie der ins Hifthorn stoßende Jäger, der wohl von Lienhard Schacht modelliert und von Georg Labenwolf gegossen wurde (*Kat. 503, Abb. 521*). Aus derselben Werkstatt stammt die Figur eines Bauern (*Kat. 501, Abb. 520*). Der stämmige, wohlgenährte Landmann mit stattlichem Bauchumfang, Krug, Brotlaib und Wasser speiendem Käse in der erhobenen Rechten ist ein sprechendes Exempel für den frühneuzeitlichen Bauernspott der begüterten Städter¹².

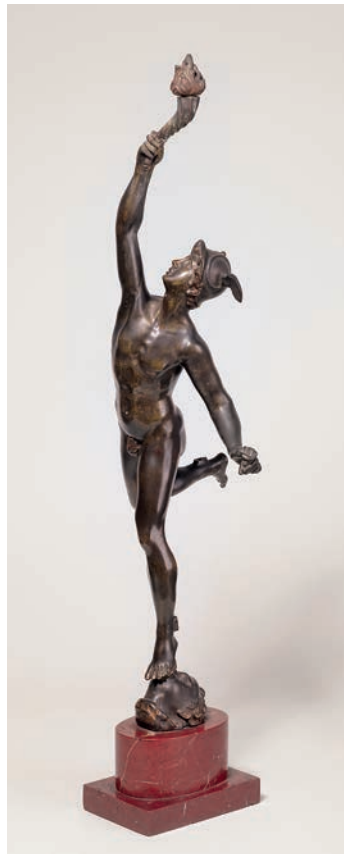
Gern bediente man sich zur Dekoration von Haus- und Tischbrunnen auch des Meeresherrn Neptun. Ein entsprechendes

199 Apoll und Daphne,
Pankraz Labenwolf,
Nürnberg, um 1540





200 Neptun, Benedikt Wurzelbauer, Nürnberg, um 1590



201 Merkur, süddeutsch, um 1600

»Erfolgsprodukt« aus der 1585 von Benedikt Wurzelbauer übernommenen städtischen Schmelzhütte in Nürnberg lässt sich gegenwärtig noch in sechs Repliken nachweisen (*Kat. 509, Abb. 200*)¹³. Von besonders schöner Modellierung ist der athletische Leib der nackten Figur, die sich tänzerisch reckt und um die eigene Achse zu drehen scheint. Sorgfältig ausgebildeter Brustkorb und muskulöse Oberschenkel sowie der mit markantem Rückgrat und herausgehobenen Schulterblättern detailliert durchgeformte Rücken dokumentieren den Versuch möglichst genauer Naturwiedergabe und gleichzeitig das Trachten nach schönliniger Stilisierung des menschlichen Körpers. Offenbar war der Schöpfer dieser von ausladender Hüfte und zurückgelehntem Oberkörper gekennzeichneten Komposition bestrebt, dem von den Bildhauern der italienischen Renaissance postulierten Ideal der Allansichtigkeit gerecht zu werden.

Im selben Milieu entstand die sicher ursprünglich einem Gartenbrunnen zugehörige Gruppe, welche die elfte der berühmten Taten des Herkules schildert

(*Kat. 510, Abb. 524*). Der anonyme Autor des Modells der Kampfszene, die den mit der Keule bewaffneten Heros und den fauchenden, die Gärten der Hesperiden bewachenden Drachen Ladon vereint, orientierte sich an einem 1563 in Antwerpen gedruckten Kupferstich von Cornelis Cort¹⁴. Das Bildwerk bezeugt somit die oft über Jahrzehnte währende Vorbildhaftigkeit der Graphik für Bilderfindungen in anderen Gattungen. Gleichzeitig verdeutlicht es die Problematik der Umsetzung zweidimensionaler Muster in die dritte Dimension, schafft der Maler Räumlichkeit doch mit anderen Mitteln als der Bildhauer.

Besonderen Ruhm in der genialen Umsetzung zweidimensional fixierter Ideen in die Bildnerei erwarb sich Giovanni da Bologna, der im Auftrag Kaiser Maximilians II. kurz vor 1568 einen Fliegenden Merkur schuf¹⁵. Die Bronzeplastik avancierte zum Inbegriff der allansichtigen Figur und zum Paradebeispiel für die figura serpentina, der sich um die eigene Achse bewegenden Gestalt. In der bedeutendsten Komposition seines Œuvres hatte der Bildhauer das Bewegungsmotiv des Fliegens, das bis dahin den zweidimensionalen Bildmedien vorbehalten war, in die Bildnerei übersetzt. Er durchbrach damit die seinerzeit in dieser Gattung herrschenden Gesetze der Statik und vermittelte das von der Figur suggerierte Schweben und Eilen durch den ihr eigenen Bewegungsrhythmus.

Eine in Süddeutschland um 1600 entstandene Nachahmung des berühmten Motivs büßte gegenüber dem Original und seinen italienischen Varianten an Eleganz ein



202 Die ersten zwölf
Römischen Kaiser,
Giovanni Cavino,
Padua, Mitte 16. Jh.

und weist formale Vergrößerungen auf. Dennoch gehört sie nach der ersten deutschen Kopie des berühmten von Giovanni da Bologna gegossenen Merkurs, die 1587 von Hubert Gerhard für die Münchner Residenz geschaffen wurde, zu den frühesten Wiederholungen des flügelfüßigen Götterboten nördlich der Alpen (*Kat. 511, Abb. 201*)¹⁶. Die Figur ist ausdrucksstarkes Dokument der Rezeption einer Ikone des Manierismus und somit nicht zuletzt sprechendes Beispiel für den Orientierungswandel der deutschen Künstler Ende des 16. Jahrhunderts vom antiken Kanon hin zur »maniera moderna« der italienischen Zeitgenossen.

Miniaturreliefs der Renaissance: Plaketten

Auch die Bildwelt der Plakette, des kleinformatigen, meist aus Blei bestehenden, aber auch in Messing und Silber gefertigten Reliefgusses, wird von den Aspekten Natur und Antike bestimmt. Die ältesten Zeugnisse dieser plastischen Gattung entstanden Anfang des 15. Jahrhunderts in Italien und waren autonome, der privaten Betrachtung vorbehaltene Bilder. Spätere Stücke dienten darüber hinaus der Zier von Gerät und Kleinmöbeln, etwa Kunstkammerschränken oder Sekretären. Außerdem wurden die Täfelchen gesammelt und gehörten zum geschätzten Inventar von Kunstkabinetten. Schließlich benutzten sie Künstler und Kunsthandwerker als Inspirationsquellen und formale Muster. Eine diesbezüglich lange währende Rezeptionsgeschichte besitzt beispielsweise die Serie der ersten 12 Römischen Kaiser, die der in Padua tätige und für seine Nachschöpfungen antiker Münzen berühmte Stempelschneider Giovanni Cavino Mitte des 16. Jahrhunderts schuf¹⁷. In Anlehnung an römische Münzporträts und geschnittene Steine tragen die hochovalen Bildfelder die Profilköpfe der in Suetons »De vita Caesarum« behandelten Imperatoren von Caesar bis Domitian (*Kat. 498, Abb. 202*). Bis ins 18. Jahrhundert wurden Cavinos Idealbildnisse vielfach in anderen Materialien kopiert und zahlreiche Nachgüsse zum Schmuck kunsthandwerklicher Arbeiten benutzt¹⁸.

Mitte des 16. Jahrhunderts erlebte die Gattung diesseits der Alpen die erste Blüte im Schaffen des Nürnberger Bildhauers und Zeichners Peter Flötner. Der vielseitige Künstler schuf unter anderem die aus Kalk- und Speckstein bestehenden Modelle für 17 Plakettenserien. Dazu gehören die Musen (*Kat. 491–493, Abb. 516–518*), die Tugenden und Laster (*Kat. 433–435, Abb. 490–494*), aber auch die szenisch komponierten Darstellungen des Weingottes Bacchus und der Folgen der Trunkenheit, die sich in Unmäßigkeit, Narretei, Gewalt und Unreinlichkeit äußern (*Kat. 489, Abb. 513–515*)¹⁹. Deftig etwa ist ein seinen Mageninhalt in hohem Bogen ausspeiender Trunkenbold gezeigt, dessen Exkremate von einem Schwein gefressen werden. Andere Plaketten führen ihn mit närrischer Gestik bzw. mit Drohgebärden gegen einen Hund vor. Die Ereignisse spielen sich in minutiös gestalteten, aber deutlich idealisierten Landschaften ab, die durch fein strukturiertes Buschwerk oder Schilf, knorrige Bäume und abwechslungsreiche Architektur im Hintergrund charakterisiert sind: In der Naturschilderung brilliert Flötner.



203 *Ate und die Litae*,
Peter Flötner, Nürnberg,
um 1535

204 *Zeit und Wahrheit*,
Hans Jamnitzer, Nürnberg,
letztes Viertel 16. Jh.

Eine um 1535 entstandene Plakette, welche Ate, die Verkörperung von Unheil und Verblendung, sowie die Litae, die Töchter des Jupiter, zeigt, kennt die baumreiche, äußerst differenziert wiedergegebene Waldlandschaft mit architektonischen Versatzstücken ebenfalls (*Kat. 490, Abb. 203*). Die älteste der Schwestern stützend beobachten die gekonnt modellierten Gewandfiguren die Vertreibung der geflügelten Ate aus dem Olymp über ihren Köpfen. Der italienische Jurist Andrea Alciato hatte den Aussagekern der in Homers »Illias« berichteten Begebenheit in dem Leitsatz »Unglück kommt schnell, Besserung langsam« komprimiert und damit eine humanistische Devise entworfen²⁰. Flötner fasste die Besserung in die Metapher der am Stock gehenden Greisin und spitzte den Gedanken Alciatos durch Alter und Schwäche der Personifikation einfallsreich zu. Die moralisierende Funktion der Darstellung, die somit eine Allegorie von der nur mühsam zu bessernden Welt abgibt, geht einher mit der ästhetischen Brillanz der idealisierten Landschaft, dem Abglanz des vermeintlichen Urzustands der Welt, in der Natur und Mensch noch in Einklang standen²¹. Exemplarisch verdeutlicht das Motiv, dass der Anspruch solcher Bilder in der Befriedigung intellektuellen und künstlerischen Genusses humanistisch gebildeter Kreise bestand.

Die Motivwelt Flötners beschränkt sich also vornehmlich auf mythologische Szenen und Allegorien. Seine szenischen Schilderungen sind von meisterhaft suggerierter Raumtiefe und dramatischer Inszenierung gekennzeichnet. Stilistisch orientierte er sich an der zeitgenössischen italienischen Kunst. Neben dem bedeutendsten deutschen Schöpfer von Renaissanceplaketten schufen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem weitere Nürnberger sowie Augsburger Meister herausragende Werke der kleinplastischen Gattung beziehungsweise Modelle für den Plaketenguss. Zu diesen gehören die namhaften in Nürnberg tätigen Goldschmiede und Stempelschneider Wenzel und Hans Jamnitzer. Die Plakette mit der Darstellung der von der Zeit geretteten Wahrheit illustriert die künstlerischen Fähigkeiten jener Künstler (*Kat. 505, Abb. 204*). Im Vordergrund einer von der aufgehenden Sonne überstrahlten Landschaft wird die Personifikation der Veritas vom heran-



205 *Der Parnass*,
Jonas Silber, Nürnberg,
um 1570/80

fliegenden Chronos, einem athletischen Greis mit Stundenglas, am rechten Arm energisch in die Lüfte gezogen. Auf diese Weise wird sie der Calumnia entrissen, der Verkörperung der Verleumdung, die sich der nackten Schönheit zu bemächtigen sucht. Die Komposition der Szene wiederholt ein 1536 geschaffenes Signet des Venezianers Francesco Marcolino da Forlì im Gegensinn, das auf der Beschreibung eines verlorenen Werkes des antiken Malers Apelles fußt. Während die von den Humanisten aufgegriffene Weisheit, dass die Zeit die Wahrheit ans Licht bringe, auf die Antike zurückgeht, weisen die Figurentypen Züge der zeitgenössischen transalpinen Kunst auf. Die Gestalt der Veritas etwa orientiert sich an dem vom oberitalienischen Manierismus, besonders dem toskanischen Bildhauer Danese Cattaneo entwickelten Kanon der »Venus marina«²².

Von Hans Jamnitzers Sohn Christoph stammt ein achteckiges Relief mit der Darstellung des Gottes Jupiter, das Bestandteil einer Serie antiker Gottheiten war und als Schmuck einer Kassette diente (*Kat.* 518, *Abb.* 527). Exemplarisch verdeutlicht es nicht nur eine wesentliche Funktion der Plakette als Zierrat kostbarer Behälter, sondern auch die enge Beziehung zwischen Plakettenkunst und Goldschmiedehandwerk. So bildeten die Güsse oftmals Vorlagen für entsprechende Treibarbeiten aus Edelmetall. Ein kreisrundes Relief mit der Darstellung der Musen etwa, das Jonas Silber um 1575 schuf, ist wohl der Entwurf für den Bodenspiegel eines Prunktellers oder einer Schale (*Kat.* 507, *Abb.* 205). Wahrscheinlich wurde es aber auch im Sinne einer eigenständigen Plakette gegossen. In vielfiguriger Komposition bevölkern die Göttinnen der Künste den hier wiedergegebenen Berg Parnass. Auf seiner Spitze thront Apoll, und an seinem Fuß bewacht ein Flussgott die Kastilische Quelle, deren Wasser die Phantasie beflügelt. Während die bewegte Szenerie vor allem durch die in mannigfachen Posen festgehaltenen musizierenden Gestalten beeindruckt, fasziniert Silbers um 1570 geschaffene, einen Angler abbildende Plakette aufgrund der feinteiligen, enorm tiefenräumlich angelegten Wasserlandschaft vor einer pittoresken Gebirgskette (*Kat.* 506, *Abb.* 522). Die scheinbar malerisch eingefangene Atmosphäre von Ruhe und Gelassenheit reflektiert die Vorstellung des Einklangs von Mensch und Natur in einem in frühester Menschheitsgeschichte vermuteten Goldenen Zeitalter.

Ein anderer, nicht namentlich überlieferter Meister, der wohl etwa gleichzeitig wie Silber in Nürnberg wirkte, modellierte ähnlich differenzierte Landschaften, seine Figuren aber tragen schon merklich manieristische Züge. Den Aktfiguren seiner Schmiede des Vulkan, mit Werkzeugen kräftig hantierenden Athleten, eignen muskulöse Leiber, die im Gegensatz zur natürlichen Anatomie artifiziell strukturiert und knorpelig überzeichnet sind (*Kat.* 504, *Abb.* 206). Sie repräsentieren ein Formenrepertoire, das den Ausgang der Renaissance markiert.



206 *Die Schmiede des Vulkan, Nürnberg, letztes Drittel 16. Jh.*



207 *Venus, Adonis und Amor, Paulus van Vianen, Prag, um 1600/10*

Einer der wichtigsten Vertreter dieses Wandels ist der aus Utrecht stammende Paulus van Vianen, der im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts am Münchner Hof tätig war, sich danach für wenige Jahre beim Salzburger Fürstbischof verdingte und ab 1603 zu den Künstlern am Prager Hof Rudolfs II. gehörte. Seine um 1600 entstandene Darstellung eines der berühmtesten Liebespaare der Antike verschmilzt die an italienischer Kunst geschulten Figuren von Venus, Adonis und Amor zu einer kompliziert verschlungenen Komposition nackter Leiber, die zwar den markanten Fixpunkt einer weiten, filigran ausgearbeiteten Ebene mit Eberjagd einnehmen, aber nicht mehr das bestimmende Zentrum des Panoramas bilden (*Kat. 513, Abb. 207*). Diese Beziehung zwischen den an der klassischen Kunst orientierten Figuren und dem feinsinnig geschilderten, aber völlig autonomen Ambiente, schließlich die witzig in den Vordergrund positionierten Hündchen, die die Dramatik der Staffage humorvoll konterkarieren, widersprechen den Maßstäben am antiken Kanon geschulter künstlerischer Gestaltung. Letzten Endes gibt die ungewöhnliche Beziehung der Bildelemente untereinander eine experimentelle Sicht der Dinge wieder sowie das Beschreiten neuer künstlerischer Wege.

ANMERKUNGEN: – 1 Weihrauch 1967, S. 55. – Nützmann 1995. – 2 Weiditz war im übrigen Zeichner und Maler und gilt als Schöpfer der ersten europäischen Bilder von Indianern; vgl. Hampe 1927, S. 17–18, 23–26. – 3 Jopek/Trusted 2007, S. 119. – 4 Vgl. den »Stehenden Rehbock« im Bayerischen Nationalmuseum; Weihrauch 1956, Nr. 32, S. 26–27. – 5 Vgl. Braun 1908, Taf. XXIV, b. – Bange 1923, S. 24. – 6 Vgl. Kap. »Die Kunst- und Wunderkammer« in diesem Band. – 7 Gramaccini 1986, S. 201, 220. – 8 Vgl. Kris 1926. – Klier 2004. – 9 Bange 1923, S. 25–26. – 10 Weihrauch 1956, Nr. 27, 28, S. 22–23. – 11 Kammel: Meeresgetier 2009, S. 98–99. – 12 Vgl. auch Fokus 3 in diesem Band. – 13 Kammel: Herakles 2009, S. 10. – 14 Bierens de Haan 1948, Nr. 175, S. 165. – 15 Ausst. Kat. Edinburgh/London/Wien 1978, Nr. 33–35, S. 113–119. – 16 Vgl. Weihrauch 1967, S. 202–204. – 17 Ausst. Kat. New York/Washington 1994, S. 182–183. – 18 Ausst. Kat. Frankfurt: Natur 1986, Nr. 36–46, S. 345–349. – 19 Dienst 2002, S. 383–386, 356–365. – 20 Dienst 2002, S. 352. – 21 Dienst 2002, S. 352–355. – 22 Ausst. Kat. New York/Washington 1994, S. 174, 356.