

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 35 (1933)

Heft: 2

Artikel: Die Zeichnungen und das graphische Werk des Jost Ammann (1539-1591), Zürich-Nürnberg

Autor: Pilz, Kurt

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161551>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Zeichnungen und das graphische Werk des Jost Ammann (1539 - 1591)

Zürich - Nürnberg.

Von Dr. *Kurt Pilz*, Nürnberg.

(Fortsetzung)

5. Wanderschaft II. Teil c) 1560 bzw. 1561 von Basel nach Nürnberg.

Hermann Schmitz ¹⁾ behauptet, Ammann sei auch nach Straßburg gekommen. Es ist dies möglich. Beweisen kann man es vorläufig nicht, denn die Straßburger Sammlung Kühnast, in der vielleicht Ammannzeichnungen aus seiner Straßburger oder Basler Zeit erhalten waren, ist schon längst aufgelöst. Sie wurde im 17. Jahrhundert angelegt. Das Verzeichnis dieser Sammlung, von Strobel und Piton in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfaßt, verbrannte 1870 ²⁾. Auch das Museum und ein Teil der Universitätsbibliothek wurden damals ein Raub der Flammen. Darum gibt es heute in Straßburg keine Sammlung mehr, in der solche frühe Dokumente sein könnten. Auf alle Fälle war der Straßburger Aufenthalt sehr kurz.

Früher behauptete man ³⁾, Ammann habe sich 1560 nach Nürnberg begeben und sei dort wohnen geblieben. Meyer-Zeller ⁴⁾ bezeichnete diese Angabe als Tradition, die sich nicht beweisen lasse. Erst 1566 sei eine Radierung datiert mit dem Zusatz «in Nürnberg». Aug. F. Ammann schreibt in der Familien-

¹⁾ Die Glasgemälde des Kunstgewerbe-Museums Berlin S. 168.

²⁾ Karl Ohnesorge: Wendel Dietterlin Maler von Straßburg, Leipzig 1893 Aug. Fries S. 6.

³⁾ Becker S. III.

⁴⁾ a. a. O. S. 23, 25.

geschichte ¹⁾, der Künstler habe sich erst 1574, d. h. nach seiner ersten Heirat in Nürnberg niedergelassen. Nach Prof. Ganz ²⁾ bleibt es zwar unbestimmt, ob Ammann als Reiseziel sich Nürnberg setzte, um bei Virgil Solis in Dienst zu treten. «Aber es wird fast zur Gewißheit, wenn wir die Tatsache festhalten, daß Ammann das unvollendete Werk des Meisters zu Ende führte und seine ganze künstlerische Nachfolge angetreten hat». Solis starb am 1. August 1562. Nürnberg galt damals immer noch als ein bedeutendes Kunstzentrum in Deutschland. Ammann hatte sicher von der künstlerisch dort herrschenden Tradition gehört, und dies hat ihn angezogen. Wahrscheinlich kam er Ende des Jahres 1560 oder erst zu Anfang 1561 nach Nürnberg.

B. 1561–1565 (II. Jahrzehnt) in Nürnberg.

1. Das Gesellenstechen in Nürnberg am 3. März 1561.

Die genaue Zeit der Ankunft in Nürnberg ist nicht feststellbar. Ammann war Zeuge des Gesellenstechens, das die Patrizier der Stadt Nürnberg am 3. März 1561 zum letztenmal abhielten. Eine Deckfarbenmalerei Ammanns in der Staatlichen Graphischen Sammlung München stellt dieses für die Geschichte der Stadt wichtige Ereignis dar. Die Malerei selbst ist nicht datiert und signiert, der gleichzeitige alte Rahmen ist dagegen datiert. Jedoch ist das Gesellenstechen aus Gründen der Stilkritik in das Oeuvre Ammanns einzureihen. Dadurch ist also indirekt erwiesen, daß der Künstler im Jahre 1561 das Stechen mit ansah.

Daß der Rat der Stadt oder die Patrizier einen solch großen Auftrag kaum einem unbekanntem oder unbedeutenden jungen Künstler gegeben hätten, ist wohl klar. Ammann mußte schon in Berührung mit Nürnberger Künstlern gestanden sein. In der Auftragserteilung liegt für uns der erste Hinweis, daß Ammann schon damals im Atelier des Virgil Solis arbeitete (siehe nächstes Kapitel). Hätten wir dieses Dokument nicht, nicht mehr oder wäre die Zuschreibung falsch, so würde die Datierung des Nürnberger Aufenthaltes sich etwas verschieben, aber schließlich müßte man doch 1561 als Ankunftszeit annehmen.

Es ist ungewiß, ob Ammann eine eigentliche Lehrzeit bei Ringler vollendet hat. Dort konnte er sich, soviel bis jetzt bekannt ist, nur im Glasmalerhandwerk und Scheibenrißzeichnen ausbilden. Bei Solis lernte er dann wahrscheinlich die Grundlagen für seine spätere Technik und die Wahl seiner Motive.

2. In der Werkstatt des Virgil Solis-Nürnberg 1561–1562.

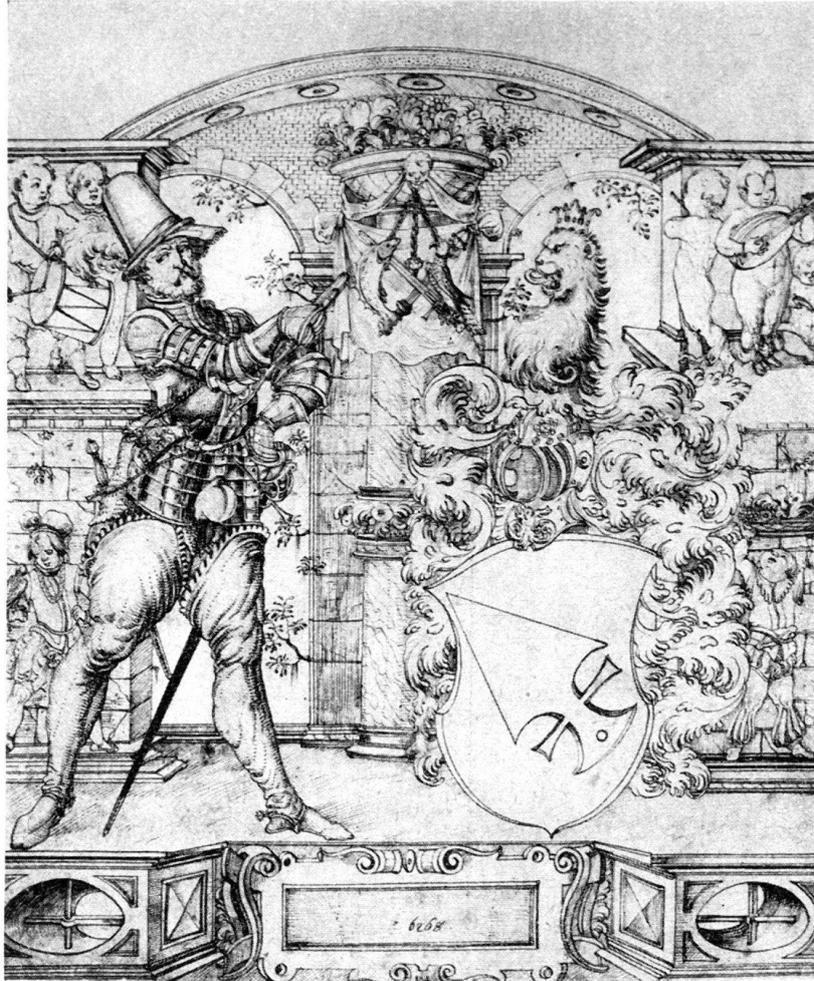
Virgil Solis.

Schon Meyer-Zeller ³⁾ hat die Vermutung ausgesprochen, nur 1560–62

¹⁾ I. S. 92–93.

²⁾ a. a. O. S. 29.

³⁾ a. a. O. S. 23.



Phot. Statistik A 586.

Abb. 2. Scheibenriß. Wappen Rech von Rechenstein, Basel.

München, Staatliche Graphische Sammlung.

Oeuvre-Katalog Nr. 12.

(Siehe Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1933, Nr. 1, Seite 43.)

könne eine persönliche Berührung der beiden Künstler stattgefunden haben. Sicher ist dies für ihn nicht. Nach Meyer-Zeller fehlen Nachrichten darüber, ob Ammann deswegen nach Nürnberg kam, um «bei und unter Virgil Solis zu arbeiten und sich weiter auszubilden und ob ein solches Verhältnis von Schüler und Lehrer in der Tat Platz griff». Prof. Ganz¹⁾ hält das ebenfalls für möglich, weil Ammann das unvollendete Werk des Meisters zu Ende geführt und seine ganze künstlerische Nachfolge angetreten hat (siehe S. 82). Die Annahme von Ganz hat viel für sich.

Es steht heute fest, daß Solis nicht aus der Schweiz stammt. Allgemein wird jetzt — mit wenigen Ausnahmen — sein Geburtsjahr auf 1514 festgesetzt.

¹⁾ a. a. O. S. 29.

Eduard Edgar von Ubisch¹⁾ glaubte nachweisen zu können, daß Solis 1531 für die Bibelausgabe des Zürcher Verlegers Christoph Froschauer gearbeitet habe («Die gantze Bibel ...»). Die Zuschreibung dieser Bibel-Holzschnitte — Kopien nach Hans Holbein d. J. — Nagler Monogr. IV 1365 ist falsch. 1536²⁾ erschien die Bibel in neuer Ausgabe, die Zuschreibung ihrer Schnitte an Solis ist ebenso unrichtig. Felix Braun³⁾ stellte nun fest, daß Virgil Solis 1525 als Sohn des Hans Sollis in Nürnberg nachweisbar ist. Der Vater muß eingewandert und Virgil Solis in Nürnberg 1514 geboren sein. Nur ein früher Aufenthalt in der Schweiz könnte nach F. Braun möglich sein, sicher sei dies jedoch nicht. 1539 heiratete Solis in Nürnberg. Im gleichen Jahre wurde er Meister⁴⁾. Also ist die Behauptung von Peter Jessen⁵⁾ «Solis sei ca. 1540 aus seiner Heimatstadt Zürich nach Nürnberg eingewandert» hinfällig. Hugo Kehrer hat ein «Selbstbildnis des Virgil Solis» besprochen, das im Germanischen Museum in Nürnberg aufbewahrt wird. Ver. Graph. Slgen Inv. Hz. Nr. 216 Feder in Schwarz, Tempera auf Pergament hoch 21,5 breit 17 cm⁶⁾. Die genaue Beschreibung siehe dort. Der Stilkreis ist nach Kehrer schweizerisch, dies sei zugegeben. Aber stilistisch hat das Monogramm und die Zeichnung mit Solis nichts zu tun. Kehrer stützte sich zum Beweis der Solis-Zuschreibung auf «dessen Werk», die Froschauer Holbein-Kopie Bibel Zürich 1531; diese wird aber mit Recht längst nicht mehr als Werk des Solis in der Literatur anerkannt. Geboren wäre Solis nach Kehrer, da das Bildnis 1517 datiert ist, im Jahre 1501. Das stimmt nicht und ist kein Beweis für die schweizerische Herkunft des Solis. Als Todesdatum des Solis wurde und wird noch 1562 oder 1568 angegeben. Schon Nagler kennt Monogr. V 1364 die richtige Jahreszahl 1562. Meyer-Zeller⁷⁾ und andere versuchten diese zu beweisen, aber erst Felix Braun hat⁸⁾ durch Einträge im Totenbuch von St. Lorenz und im großen St. Sebalders Totengeläutbuch Nürnberg den 1. August 1562 sicher festgestellt. Dieses Datum ist wichtig als Anhaltspunkt dafür, wie lange Ammann in der Solis-Werkstatt arbeitete. Urkundlich wird diese Tätigkeit nicht bewiesen, jedoch nach den stilkritischen Ergebnissen ist sie als sicher anzunehmen.

Becker S. III—IV vermutet eine gemeinsame Arbeit des Ammann und Solis für Verleger. Der einzige und gleichzeitig auch historische Beweis für die Zusammenarbeit der beiden Künstler (in anderer Hinsicht ist Beckers Satz un-

1) Eduard Edgar von Ubisch Virgil Solis und seine Biblischen Illustrationen für den Holzschnitt Leipziger Dissertation Leipzig 1889 Ramm u. Seemann S. 16, 22ff.

2) Ubisch a. a. O. S. 28ff.

3) Felix Braun Virgil Solis Biographisches: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage der Graphischen Künste Wien XXXIII 1910 S. 3ff.

4) Heinrich Röttinger Neue Mitteilungen über Virgil Solis: Zeitschrift für Bücherfreunde Leipzig E. A. Seemann N. F. 16. Jahrgg. 1924 S. 77.

5) Peter Jessen Der Ornamentstich Berlin Verlag für Kunstwissenschaft 1920 S. 107.

6) Hugo Kehrer Ein unbekanntes Bildnis aus dem Germanischen National-Museum Virgil Solis aus der Schweiz (?): Zeitschrift für Bildende Kunst N. F. 22. Bd. 1911 S. 239—242 Abb. 1.

7) a. a. O. S. 22—23.

8) a. a. O. S. 6.

bewiesen) ist das Werk: A 14, S. 118 *Effigies Regvm Francorvm omnivm, ... ad vivum ... Caelatoribvs, Virgilio Solis Noriber: & Justo Amman Tigurino ... Noribergae 1576.* 36 Radierungen sind von Solis, 26 + Titelblatt = 27 von Ammann. Die späte Ausgabe ist wohl so zu erklären: Solis hat das Werk angefangen und ist darüber gestorben. Ammann hat das unfertige Material vielleicht sofort nach der Werkstattauflösung des Solis übernommen und das hinterlassene Werk längere Zeit nachher im Auftrag des Nürnberger Verlegers oder selbständig 1576 fertiggestellt und herausgegeben. Auch aus stilistischen Gründen können Ammanns Radierungen nicht schon 1561—62 entstanden sein. Der Anteil der beiden Künstler ist leicht zu trennen, Ammann hielt sich bei der Vollendung entweder an die mutmaßliche fremde Vorlage (Andresen's Angabe ist falsch) oder an das Vorbild des Solis. Eine zweite Möglichkeit wäre noch die, daß beide Teile vom gleichen Werkstattgenossen — den Ammann übernommen haben könnte — hergestellt sind. Erst Felix Braun hat in einem zweiten Aufsatz¹⁾ in analoger Weise gezeigt, daß verschiedene Bücher mit Holzschnittfolgen des Solis nach dessen Tod im Verlage Feyerabend — Frankfurt a. M. und in Nürnberg erschienen. Feyerabend hat z. B. in manche der Werke des Solis Holzschnitte des Ammann übernommen oder umgekehrt. Völlig ungeklärt ist aber die Frage, ob darunter auch «Werkstattarbeiten des Solis» sind, die nach dessen Tode entstanden. Wie sind sie zu lokalisieren? Es ist nicht bekannt, ob die Werkstatt 1562 aufgelöst oder von Ammann übernommen wurde. Wenn auch verschiedene Momente dafür sprechen, so sind z. T. die stilkritischen Ergebnisse gegen diese Annahme. Wir können vorläufig diese Frage nicht klären. Es wäre noch zu untersuchen, ob die gleichen Formschneider unter beiden Künstlern tätig gewesen sind. Wäre dies der Fall, so hätte Ammann die ganze Solis-Werkstatt oder einen Teil übernommen; jedoch liegen diese Feststellungen außerhalb des Rahmens unserer Arbeit.

Nach Solis' Tod 1562 wurde Ammann für die Mitarbeit an den von Sigmund Feyerabend in Frankfurt a. M. herausgegebenen Werken verpflichtet. Ein handschriftlich überlieferter Vertrag ist allerdings nicht erhalten. Die Verpflichtung Ammanns muß wohl in das Jahr 1563 fallen, da die Werke A 181 *Bibel* 1564 und A 201 *Livius* 1568 datierte Holzschnitte von 1563 enthalten, desgleichen fand ich noch andere Holzschnitte von 1563 in später erschienenen Werken. Prof. Ganz²⁾ will die Verbindung mit Feyerabend schon auf 1562/63 datieren, für 1562 gibt es vorläufig keinen sicheren Beweis. Es ist eigentlich selbstverständlich, daß Feyerabend sich nach dem Tod des Solis an einen Gehilfen oder Teilhaber der Solis-Werkstatt wandte. Möglicherweise hatte Ammann von Anfang an eine freiere Stellung in dieser inne. Damit wird auch die vielfach in der Literatur vertretene Ansicht hinfällig, daß Ammann auf der Wanderschaft von Straßburg zuerst nach Frankfurt a. M. ging. Dieser Auf-

¹⁾ Felix Braun *Virgil Solis Die Holzschnitt-Illustrationen: Mitteilungen a. a. O. XXXIV* 1911 S. 23—33, 52—56.

²⁾ a. a. O. S. 29.

enthalt ist hypothetisch und es gibt bis jetzt dafür keine irgendwie greifbaren Anhaltspunkte.

3. Stilistischer Zusammenhang mit Virgil Solis.

Zunächst sei betont, daß verschiedene «Solis»-Zeichnungen auf Grund unseres Materials Ammann zugeschrieben werden müssen. Die Zeichnungen des Solis sind nicht zusammengestellt und kritisch bearbeitet. Vergleicht man die ihm abzusprechenden mit den signierten, so ergibt sich sofort die Notwendigkeit der Zuschreibung jener an eine andere Hand. Um 1540—41 zeichnet Solis viele Soldaten und andere Figuren. Vielfach sind sie von rückwärts gesehen und ihre Tracht ist ausführlich behandelt, dazu der Boden mit einigen Strichen und Gräsern gegeben. Die Form ist kleinteilig, die Zeichnungsmanier unfrei und die Ausführung gleichförmig. 20 Jahre später, um 1560, stehen die Figuren in Landschaft und sind mit verschiedener Feder gezeichnet. Im Grunde keine allzu große Wandlung. Großformatige Blätter sind selten. Das eine — ein Scheibenriß — in Leiden Prentenkabinet der Rijks-Universität¹⁾ schreibe ich Solis ab. Der Herausgeber hält nach mündlicher Mitteilung ebenfalls das Blatt nicht mehr für Solis. Soliszeichnungen haben sich wenig erhalten. Die 60 kunstgewerblichen Zeichnungen (Vorlagen für Pulverflaschen etc., Ornamente) London Victoria and Albert Museum Department of Engraving, Illustration and Design, Inv. Nr. E 1981 — 2040—1914, sind dem Solis nach meiner Untersuchung abzusprechen²⁾. Wir haben festgestellt, daß abgesehen von der Ornamentik und dem ganzen Aufbau die angeblichen Signaturen von anderer Hand und auch in anderer Tinte als die Zeichnungen ausgeführt sind.

Balthasar Jenichen rühmt auf einem Stichporträt des Solis folgende Tätigkeiten des Künstlers: 1) Eczn, 2) Stechn, 3) Viesiren (für Holzschnitte), 4) Reißen, 5) Illuminieren, 6) Moln. Dazu kommt noch 7. Holschneiden. Nach Braun³⁾ sind nur Werke in den 1—5 und 7 bezeichneten Techniken bekannt. Daß der *junge* Solis mit dem Malen angefangen habe, Briefmaler und Miniator gewesen sei, vermutet er. Auch Neudörfer und Doppelmayer, die Nürnberger Kunstschriftsteller, weisen auf die Illuminiertätigkeit hin. Uns ist es gelungen, eine solche Arbeit aus der Spätzeit des Solis — um 1560 — nachzuweisen.

Nürnberg Germ. Mus. Archiv ZR (Zugangsregister) 5916: Wappen des Jacob Muffel-Nürnberg auf Abschrift seines Wappenbriefes (unbeschrieben).

h. 12 br. 10,2 cm Deckfarben- und Aquarellmalerei mit Gold gehöht. Rechts unten Monogramm VS (verbunden) in Gold. Auf Pergament.

Die Malerei befindet sich in der Mitte des Wappenbriefes. Dieser ist 1550

¹⁾ J. J. De Gelder: Honderd Teckeningen van oude Meesters in het Prentenkabinet der Rijks-Universiteit Te Leiden, Rotterdam W. L. u. J. Brusse 1920, Abb. 8.

²⁾ Als V. Solis beschrieben in: Victoria and Albert Museum Department of Engraving, Illustration and Design ... Accessions 1914 London 1915 ... S. 148—156. Alle phot. Pilz.

³⁾ a. a. O. 1910 S. 3—4, 1911 S. 26.

von Karl V. in Augsburg ausgestellt. Die Abschrift ist vom «Abt Johannes ... von Ebrach» (bei Bamberg) am 12. Februar 1560 beglaubigt. Das Siegel fehlt. Legat: München Oberst z. D. Muffel. — Eine eingehendere Besprechung an anderer Stelle ist beabsichtigt.

Bei Ammann und Solis tritt in der Spätzeit die Radierung bzw. der Stich zurück. Beide lieferten für den Holzschnitt nur die Visierungen (wenn dies für Ammann überhaupt in diesem Maße gilt), sie korrigierten wohl nur die meisten dieser Erzeugnisse der Werkstatt. Sie zeichneten Visierungen für kunstgewerbliche Gegenstände, Goldschmiedearbeiten, wenn es auch oft nur die damals üblichen ornamentalen Vorlagen waren.

Bei Ammann sind die Tätigkeiten 1, 3—7, dazu noch die Glasvisierungen bekannt. Bei ihm ist die künstlerische Entwicklung leichter aufzuzeigen als bei Solis. Es sind mehr datierte Werke erhalten. Ammann wurde nur 4 Jahre älter als Solis. Seine Holzschnittbücher erschienen zu seinen Lebzeiten. (Siehe oben Seite 85.) Wie bei Solis ist das Monogramm auf den Holzschnitten und Radierungen unzuverlässig, es bezeichnet auch Werkstattarbeiten. Auch Ammann signierte oft nicht und er hatte ebenfalls viele Gehilfen. Im Verhältnis waren die Aufträge für Sigmund Feyerabend größer und vielfältiger. Die Wahl der Stoffe ist bei beiden in vieler Beziehung gleich: Szenen aus der biblischen Geschichte, hl. Frauen, Göttinnen, die neun Musen, die sieben Kardinaltugenden, die sieben freien Künste, die vier Jahreszeiten, die zwölf Monate, die sieben Planeten, die vier Temperamente, Landsknechte, römische Frauen, die personifizierten Länder Europas, Wappenbücher, Porträts, Darstellungen aus der antiken Mythologie, Waffen, Jagdszenen, Ornamente, Ruinenstaffage. Gleichartige Bücher und Bibeln wurden auf Wunsch der Verleger illustriert. Zeitsliteratur!

Für Solis ist ein wahlloser Eklektizismus charakteristisch, Ammann ist selbständiger. Alle beide sind nach Braun italienisch beeinflusst; doch kopiert Solis viel mehr als Ammann dies tut, auch Flötner, Dürer und Hirsvogel.

Zeichnen mit farbiger Feder.

In Erwin Panofsky's Aufsatz: «Über das Zeichnen mit farbiger Feder»¹⁾ finden sich Bemerkungen zu Solis und Dürer. Panofsky geht von den 1560 datierten Soliszeichnungen im Berliner Kupferstich-Kabinett aus. K. d. Zchg Nr. 951, 960ff. ... 1289ff...; Nr. 1291 bildet er ab. Es sind allegorische und mythologische Darstellungen. Die Technik ist auffallend. Inv. Nr. 1291 ist z. B. von Anfang an mit blauer, brauner, roter, grüner Feder gezeichnet. Bei anderen Blättern kommen noch schwarze Töne hinzu, die Farben sind öfters nuanciert. Auch in anderen Kabinetten finden sich solche und andere Gegenstände von Solis in dieser Art gezeichnet z. B. in Nürnberg, Erlangen, Stuttgart. Es sind dies typische Züge des Manierismus, die uns im Gegensatz zu Panofsky

¹⁾ Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII Leipzig 1915 S. 166—169 Taf. 43.

veranlassen, die Berliner Soliszeichnungen nicht mehr zur «deutschen Renaissance» zu rechnen.

Ein analoges Beispiel findet sich bei Ammann (siehe unten Seite 90).

Es folge zum Schlusse dieses Abschnittes eine Charakteristik des Solis von Heinrich Röttinger, die gleichzeitig den kompositionellen und zeitlichen stilistischen Zusammenhang mit Ammann aufzeigt: «Solis ist der erste deutsche Holzschnittzeichner, der den Übergang von der deskriptiven zur dekorativen Kunst mit Entschiedenheit vollzieht. Die ganze Graphik nach der Mitte des Jahrhunderts ist künstlerisch und praktisch auf das Dekorative eingestellt. Die Folgen des Solis und des Ammann berufen sich alle auf ihre besondere Eignung, als Quellen für Dekorateure zu dienen»¹⁾. «Wie alle Zeichner des 16. Jahrhunderts pflegt auch Solis keine Figur frei zu ersinnen, die schon in verwendbarer Ausgestaltung vorhanden war»²⁾. «Solis wie seine Werkstätte haben den Typus des Landsknechtes festgehalten. Solis ist der letzte Nürnberger Zeichner ..., der das Landsknechtbild in der Fassung behandelt, in der es Schön und Beham ... in Aufnahme gebracht hatten. Ammann, obschon auch hierin an Solis anknüpfend, gewinnt als Holzschnittzeichner ... dem Gegenstand eine wesentlich andere Ansicht ab»³⁾. «Erst nach Solis' Tod werden auch in Nürnberg Holzschnittporträts von Privatpersonen häufiger Gegenstand des Flugblattes»⁴⁾. Hierin geht also Ammann über Solis hinaus.

4. Selbständige Tätigkeit 1562—1565.

Für die selbständige Tätigkeit Ammanns in den Jahren 1562—1565 sind fast keine biographischen Daten bekannt. Aus den Werken selbst lassen sich nur kunsthistorische Kriterien ablesen. Ammann liefert 1562 einen Scheibenriß für die württembergischen Grafen von Zimmern. Der Künstler hält sich hier an die Form der Schweizer Scheiben. Dieser Auftrag ist aber nicht archivalisch beglaubigt. 1563 ist der Scheibenriß für den Abt Michael Hablützel des Praemonstratenserklosters St. Peter und Paul in Weißenau O. A. Ravensburg (Württemberg) entstanden. Hier liegt der Fall genau gleich. Ebenso zeichnet Ammann 1564 andere Scheibenrisse für den württembergischen Adligen Hürus-von Friedingen (Allianzwappen), für das schweizerische Paar Kambli-Wolf in Zürich und für den Grafen von Sulz-Klettgau. Die Verbindung mit seinen Auftraggebern hatte Ammann vielleicht auf der Reise von Basel nach Nürnberg oder noch in der Schweiz angeknüpft. Oder sein damals schon in Deutschland bekannter Name empfahl ihn diesen. Schließlich war er wohl, von Straßburg und der Bodenseeregion abgesehen, wo schweizerische Künstler tätig waren, der einzige bedeutende Künstler in Deutschland, der Scheibenrisse zeichnete.

Von 1564 an beginnen die Jahre reicher Arbeit und Produktion. Aus dem Jahr 1564 sind die ersten Radierungen nachzuweisen. Ammann hat jedenfalls in der Solis-Werkstatt diese Technik erlernt. Dr. Kurt Biebrach-Berlin, der

¹⁾ S. 79. ²⁾ S. 80. ³⁾ S. 80—81. ⁴⁾ S. 81.

über die Ornamentstiche des Virgil Solis arbeitete, vermutet nach brieflicher Mitteilung, daß die Radierungen und Stiche des Solis aus den letzten Jahren zum großen Teil nicht eigenhändig seien und daß Werkstattgenossen mitgearbeitet hätten (ähnlich wie bei den Holzschnitten). Darin liegt die Möglichkeit, daß auch Ammann unter ihnen war. Ich will dieselbe nicht bestreiten, wenn auch vorläufig kein Beweis dafür vorhanden ist.

Im gleichen Jahr muß auch das Stammbuchblatt mit dem Wappen der Freiherrn von Paumgartner-Nürnberg entstanden sein. Die größeren Aufträge für das Patriziat der Stadt Nürnberg kommen erst einige Jahre später. Aber Ammann knüpft schon beizeiten mit der tonangebenden Gesellschaft die Verbindung an.

Die Arbeit für den Frankfurter Verleger Sigmund Feyerabend nimmt einen größeren Umfang an, aber der einzige erhaltene Vertrag mit diesem Verleger gehört in das Jahr 1581, den Anfang des IV. Jahrzehnts.

1565 ist vermutlich im Auftrag der gräflichen Familie Hohenlohe-Holstein der Scheibenriß entstanden, der deren Wappen zeigt. Aus dem Schloß der Grafen von Erbach im Odenwald stammt die Folge der vier Glasscheiben, welche die Jahreszeiten darstellen. Sie gehört jetzt Frau Dr. E. Escher-Abegg in Zürich. Zu diesen Rundscheiben sind die Entwürfe im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig erhalten. Wie ich im Katalog nachweisen kann, wurden zur Ausführung der Glasgemälde die zwei Folgen der Entwürfe kombiniert. Es ist denkbar, daß die Glasgemäldefolge im Auftrag eines Mitgliedes der gräflichen Familie für das Schloß Erbach gemalt wurde. Die Ausführung geschah nicht durch Ammann.

Im Jahre 1565 schuf Ammann das Porträt eines Gelehrten, das sich heute in der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel befindet. Das Gemälde entstand in Nürnberg. Der Dargestellte wurde bisher nicht identifiziert und damit auch der Auftraggeber noch nicht bestimmt.

5. Der Stil der Jahre 1561 – 1565 (II. Jahrzehnt.)

a) Handzeichnungen, Deckfarbenmalerei, Gemälde.

Das erste Werk des II. Jahrzehnts ist das 1561 datierte Gesellenstechen in der Münchener Graphischen Sammlung, im 6. Jahr des bekannten künstlerischen Schaffens entstanden. Der 22jährige arbeitet hier an seinem ersten großen Werk und leitet mit diesem Stechen die Reihe der Aquarell- und Deckfarbenmalereien ein. Das Format ist groß, jedoch vom Künstler durchaus beherrscht. Die vier Gesteche sind allerdings einzeln zu betrachten, ebenso wie die Frauenkirche eine Detailbetrachtung verlangt. Im Oeuvre-Katalog werden wir die Punkte, die für dieses Übersichtskapitel wichtig sind, genauer aufzählen,

Ammann kann schon 1561, als er das Gesellenstechen malte, in die Werkstatt des Solis eingetreten sein. Aus stilistischen Gründen kann seine Tätigkeit dort kurz nachher und im folgenden Jahr 1562 erfaßt werden. Ammanns ganze



Phot. K. Pilz.

Abb. 3. Mars und Pomona.

Zürich, Dr. Wilh. von Muralt-von Planta

Oeuvre-Katalog Nr. 16.

künstlerische Wirksamkeit hat viele Ähnlichkeiten mit der von Solis aufzuweisen, und beide Künstler stehen großen Werkstätten vor, die unablässig Buchillustrationen zu liefern hatten. Vgl. Röttinger's Charakteristik beider Künstler oben Seite 88.

Ammanns erste Nürnberger Zeichnungen zeigen zwar technisch und kompositionell Anklänge an Solis, unterscheiden sich aber von der Zeichenweise des Lehrers, so daß sie diesem nicht zugeschrieben werden können, wenn auch die Abhängigkeit stark hervortritt. Das Zeichnen mit mehrfarbiger Feder ist bei dem Blatt Nr. 16 im Besitz von Dr. v. Muralt-v. Planta in Zürich vertreten, darstellend Mars und Pomona (Abb. 3). Blatt Nr. 17 Berlin Kab., Faunskopf, und Nr. 18 ebenda, Liegende nackte Frau, zeigen die behelfsmäßige vorherige Quadrierung mit Blei. Die Darstellungen passen sich dem Schema der Solis-Werkstatt und der deutschen Graphik an. Dies erweist schon die Wiedergabe der antiken Götter, allegorischen Figuren und Akte. Die Zeichnungen sind genau so wie die frühesten unselbständig, schematisch in der Komposition, im Aufbau und Detail. Gegenüber den Zeichnungen des I. Jahrzehnts besteht kein großer Unterschied. Der Raum auf Nr. 16 ist etwas besser angedeutet; wäre aber die Erderhöhung nicht da, so würden die beiden Figuren genau so wie die Frau in Nr. 18 in der vordersten Bildfläche sich befinden. Konturenbildung wie Schraffierung sind analog, z. B. in den Gesichtsteilen. Ähnlich ist auch die Licht- und Schattenbildung, vgl. z. B. die Kreuzschraffen. Die Körperbildung des Frauenaktes ist nicht gut, schon hier kommt die schlechte Überschneidung der Beine vor, ein Kennzeichen für andere Blätter dieser Jahre.



Abb. 4. Scheibenriß. Rundscheibe mit unbekanntem Wappen.

Karlsruhe, Kupferstichkabinett.

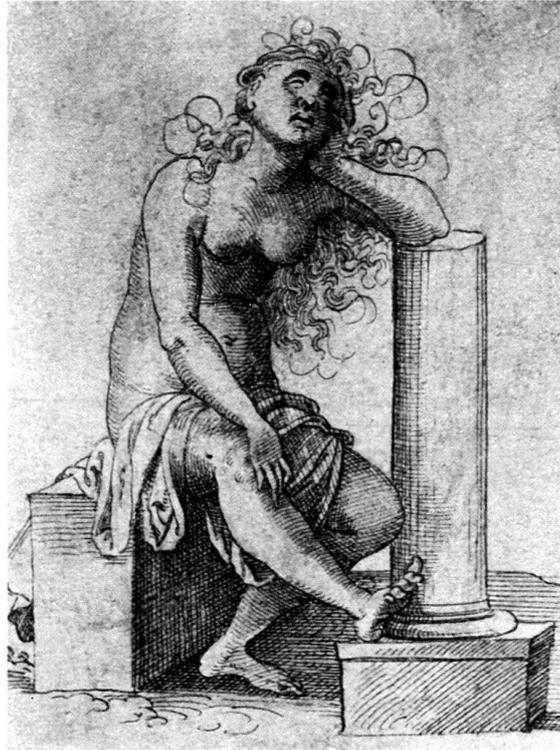
Phot. K. Pilz.

Oeuvre-Katalog Nr. 20.

1562 beginnen die selbständigen Zeichnungen. Ammann kopiert immer noch, aber das Abhängigkeitsverhältnis ist nicht so leicht feststellbar. Man merkt den Blättern die Vorlage nicht an, durch Um- und Neubildung entzieht sich Ammann dem schematischen Kopistentum. Mitunter bilden die Vorlagen nur Vorstufen, die ganz frei oder nur in Teilen wiedergegeben werden. Von jetzt an lassen sich die Handzeichnungen in Gruppen zusammenfassen, die sich nach den einzelnen Jahren klar trennen. Bei Nr. 19—21, Rundscheiben im Karlsruher Kabinett (Abb. 4), sucht der Künstler durch die perspektivische Vertiefung des Runds einen gewissen räumlichen Eindruck zu erreichen. Restlos geglückt ist es nicht, so daß ein unorganischer Bestandteil in der Zeichnung zur Erscheinung kommt. Bei Nr. 22 Göttingen Frau Geh. Rat Ehlers, Jephthahs Tochter (Taf. V), beachte man die Zeichnung der Bäume. Die Architektur ist links als Rahmenkulisse gut verwendet, aber die Überschneidung des Bogen-

gesimses durch Pilaster und die Unklarheit, wie rückwärts die Frauen seitlich herauskommen, dann auch das Schreitmotiv des Jephthah zeigt den Anfänger. Dieser gibt 1562 schon eigene Formen, aber er hat im Figurenaufbau (Gewand wie Körper werden für sich behandelt), in der Verbindung des Gewandes mit dem Körper, dann in der Bildung der Landschaft und der räumlichen Architekturwiedergabe noch viel zu lernen.

Die nächsten Blätter Nr. 23—25 Berlin Kab., Merkur, Putto, Krieger, betreffen Einzelfiguren, die auf einen verhältnismäßig großen Freiraum gesetzt



Phot. Dr. E. Schilling, Frankfurt a. M.

Abb. 5. Nackte Frau an einer Säule sitzend.

Zürich, Kunsthaus Graphische Sammlung.

Oeuvre-Katalog Nr. 28.

sind. Sie stehen zwar auf Wolken, einem mit Strichen angegebenen Bodenstreifen, sie füllen den Platz aus, aber nur dadurch, daß ihre Körperformen groß und gewaltsam in die gewünschte Lage gebracht werden. Die wenigen Zweifigurengruppen Nr. 27 Berlin Kab., Mars und Amor, und Nr. 29 Würzburg Martin von Wagner-Museum, Adam und Eva, zeigen einen gewissen Fortschritt in der Gruppierung. Aber schon bei 27 verdeckt Amor den linken Arm des Mars, bei den Beinen des Knaben werden Teile durch Verkürzung und Überschneidung nicht oder nur sehr schlecht gesehen. Dasselbe ist bei Nr. 29 der Fall (Beine der Eva, linke Hand des Adam). Die Eva erinnert an die liegende nackte Frau der Soliszeit (Nr. 18). Die beiden Frauenakte Nr. 28 Zürich Kunsthaus

(Abb. 5) und Nr. 29 (Eva) sind trotz der zuerst auffallenden Gegensätzlichkeiten gleichzeitig.

Das gemeinsame Kennzeichen dieser Reihe ist die Strichführung, die sich noch an die vorangehende Gruppe anschließt. Die Architektur wird genau schraffiert, ebenso werden die Figuren modelliert. Die Köpfe sind schräg überschräft, die Schraffen gehen einfach über die Augen weg. Die Arme und Beine werden z. T. nur halbseitig schraffiert, die andere Hälfte bleibt als helle Fläche stehen. Im Gegensatz dazu wird jetzt das andere Bein ganz schraffiert. Auch auf den Gewändern und Körpern kommen die Licht- und Schattenkontraste in der früheren Form noch vor, meistens wird aber durch vollere Schraffierung die belichtete Fläche kleiner und tritt nicht mehr so stark hervor. Andere Kennzeichen sind: lange Hände, etwas krampfhaft abgebogen (wenn sie z. B. den Schild halten oder auf diesem aufliegen), z. T. überlange Finger. Auf die Bildung des Haares besonders bei den Frauengestalten verwendet Ammann große Mühe. Das Puttenhaar ist lockig und kehrt in dieser einmal geprägten Form immer wieder. Die Konturenführung ist bestimmt, klar und übersichtlich. Auf offenkundige anatomische Fehler ist kein allzu großes Gewicht zu legen.

In dem Scheibenriß Nr. 33 Frankfurt Historisches Mus., Wappen der Zimmermann (Taf. V), nimmt Ammann das schweizerische Wappenrißschema wieder auf. Die Rahmenarchitektur ist gegenüber den Rissen von 1560 viel komplizierter geworden, vgl. darüber und über das Verhältnis vom Sockel zum Hauptgeschoß das dort Gesagte. Jetzt werden in die seitlichen Pfeilernischen zwei Figuren eingestellt, das Verhältnis der Geschoßteilung, der Abtreppung ist anders als 1560. Andererseits weist der Aufbau - Rahmung, Wappenbalustrade, Mittelpfeiler (davor jetzt eine Säule mit ganz anderer Funktion), oberer schräger Abschluß durch liegende Figur, Füllung des inneren Raumes durch das Wappen - noch auf engen Zusammenhang mit 1560. Durch die Kleinheit der Teile, deren veränderte Bedeutung im Verhältnis zum Ganzen wird auch die Strichführung flotter und gewandter. Die Figuren sind mit denen auf Nr. 45 von 1564 zu vergleichen, sie sind fortgeschrittener als die der andern Blätter 1562.

1563 ist die erste aquarellierte Zeichnung datiert; Nr. 34 London British Mus., Rundscheibe mit Narren (Abb. 6). Der Aquarellierung entspricht die jetzt immer stärker aufkommende Lavierung. Von jetzt an werden die Datierungen häufiger. In Strichführung und Komposition zeigt sich 1563 eine flottere Hand. Das Rahmenwerk bildet hier den Hintergrund, den Abschluß, aber die elegantere Führung der Feder, die nur sparsam verwendete Aquarellierung und die Belebung durch Affen verleihen dem Narren eine harmonische Umgrenzung, ohne daß das Auge nach einer größeren Bildtiefe verlangt. Nr. 35 London British Mus., Tanzender Schalksnarr (Abb. 7), zeigt schon durch die Verkürzungen, daß Ammann, der hier die Figur vor eine glatte Fläche stellt, sich die Gesetze der Perspektive mehr und mehr aneignet. Nr. 37 Berlin Kab., Drei Löwen (Abb. 8), ist ungefähr nach dem Schema eines gleichseitigen Dreiecks aufgebaut, dessen obere Spitze außerhalb der Bildfläche liegt. Die tieferen

rückwärtigen Teile werden jetzt verständlich gezeigt, obschon die volle Beherrschung darin noch nicht erreicht ist. Man beachte die Technik und die viele Weißhöhung. Es ist das erste selbständig erfundene Blatt auf farbig grundiertem Papier; siehe dagegen Nr. 4 von 1559, Coburg. Die Wahl des farbigen Papiergrundes spielt auch in Zukunft im Oeuvre des Künstlers eine bedeutende Rolle. Hervorzuheben ist die ausführliche in Deckweiß gegebene Datierung: IAG 1563 Reißfeder. Das Blatt ist qualitativvoll.

Der Scheibenriß Nr. 38 München Graph. Slg., Wappen des Abtes Hablützel (Taf. VI), ist 1563 entstanden, 1564 umdatiert und mit den Rissen dieses Jahres zusammenzubringen. Auf Nr. 38 und 45 Zürich Landesmuseum, Riß der Grafen von Sulz Klettgau, sind die Figuren und die Architektur in Schichten hintereinander aufgebaut. Der Sockel ist vom Hauptgeschoß getrennt. Hier stehen in der vordersten Ebene die Figuren, in der zweiten Schicht die rahmende Architektur, in der dritten die Balustrade. Das Wappen befindet sich in der ersten. Auf Nr. 43 Zürich Landesmuseum, Wappen von Friedingen, und Nr. 46 Weimar Prof. Redslob †, Opfer des Königs Cyrus vor dem Bel (Taf. VI), sind diese Trennungen in gewissem Sinne wieder aufgehoben. Die Trennungslinie ist zwar vorhanden, aber nur als solche verwendet; die Architekturstufen sind nicht voneinander abgehoben. Für die Schweizer Scheibe ist die Verunklärung des Raumes typisch; sie bleibt auch da, wo Ammann statt der Wappen- die Szenenscheibe gibt wie bei Nr. 46. Zum architektonischen Innenraum von Nr. 46 vgl. die Besprechung des Blattes. Ohne Zusammenhang mit dem eigentlichen Wappen kommt in Nr. 43 der Helenaraub als obere Abschlußleiste auf. Auf den Rissen von 1560 erschienen oben in den Zwickeln biblische Szenen, unten antike Gottheiten als Wappen-Begleitfiguren. 1564 ist bei Nr. 45 ein Jagdfries abgebildet. Kennzeichnend ist wieder für die Schweizer Wappenscheibe die Zusammenstellung all dieser Motive. Bei der Besprechung von Nr. 45 ist auf die neue Figurenbildung hinzuweisen. Die Gestalten sind in die Länge gezogen und magerer, Innenmodellierung und Schraffierung mußten anders werden.

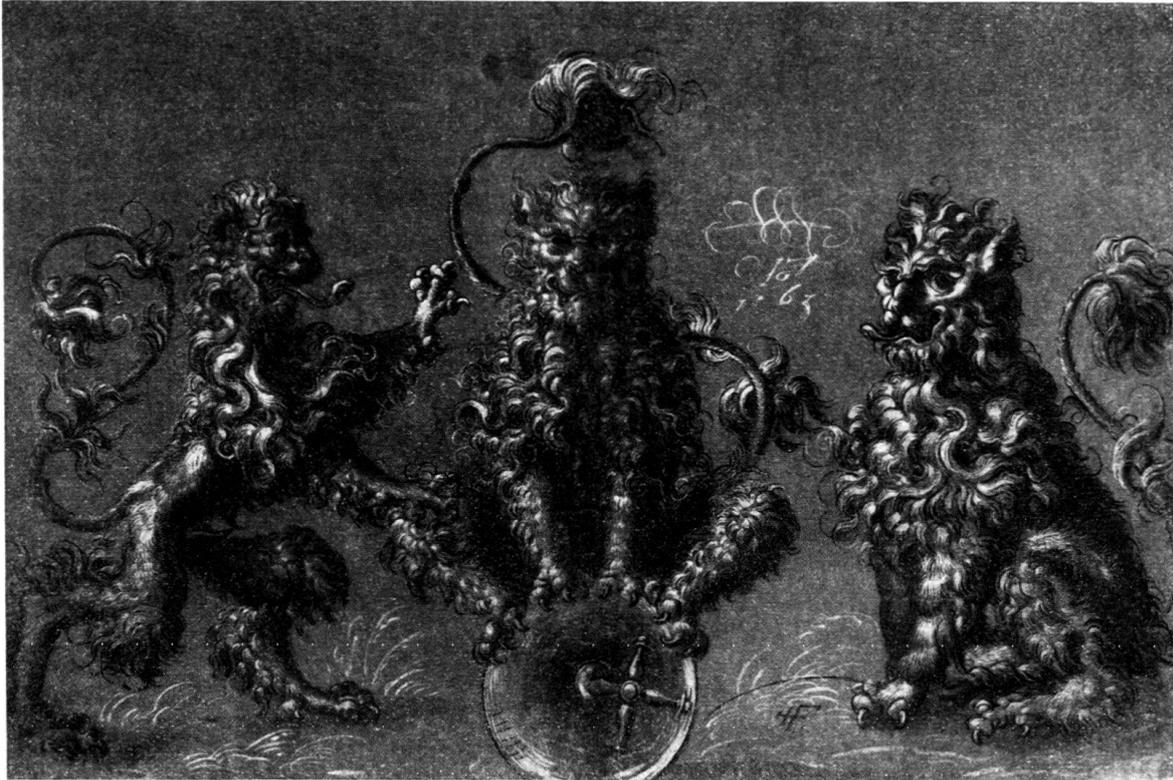
1565 ordnet Ammann in Nr. 55: Paris École des Beaux Arts, Loth und seine Töchter (Abb. 10), die Figuren in Gestalt eines unregelmäßigen Dreiecks an. Bis jetzt ohne Beispiel ist das Sitzmotiv der beiden linken Figuren auf einem dicken Baumstamm, dessen oberer Teil mit den Ästen abgesägt ist. Vermutlich ist es keine eigene Erfindung. Geht es auf niederländische Motive zurück? Ich denke da an einige unpublizierte Zeichnungen im Würzburger Klebeband: Würzburg Universitätsbibliothek Delin 7/I fol. 79ff. aus Kloster Ebrach; die Blätter sind keinem Künstler zugeschrieben. Dort kommen ähnliche oben abgebrochene Baumstämme als Kulisse vor, an die sich die Figuren stehend anlehnen. Die Strichführung in der Pariser Zeichnung ist freier. Ammann versteht jetzt seinen Stamm durch die Linien richtig zu runden, ihn als Volumen erscheinen zu lassen. Das Gesicht der mittleren Tochter wirkt in der geraden Begrenzung der Brauenbögen, der ovalen spitzen Gesichtsform, Verteilung der Licht- und Schattenpartien rein holzschnittmäßig. Sonst ist in der



Abb. 6. Scheibenriß. Rundscheibe mit Wappen und schildhaltendem Narren.
 Phot. Statistik A 1834
 London, British Museum Department of Prints and Drawings.
 Oeuvre-Katalog Nr. 34.



Abb. 7. Tanzender Schalksnarr.
 Phot. K. Pilz.
 London, British Museum Department of Prints and Drawings.
 Oeuvre-Katalog Nr. 35.



Phot. Berlin Staatliche Museen.

Abb. 8. Drei Löwen in heraldischer Bildung.

Berlin, Staatliches Kupferstichkabinett.

Oeuvre-Katalog Nr. 37.

Schraffierung und Modellierung der Figuren eine größere Freiheit zu konstatieren.

Die Rundscheibe großen Formates mit Unterdrückung oder gänzlicher Ausschaltung der Wappen ist für 1565 charakteristisch. Zunächst folgt hier Nr. 53 Berlin Kab., Vor dem Gekreuzigten knieender Ritter. Neben diesem sind noch die beiden Wappen angebracht. Hauptfiguren sind der Knieende und das Kreuzifix, auch Wappen finden sich noch vor, sie sind aber in richtiger Form unter- und beigeordnet. Der Charakter der ebenfalls noch vorhandenen Inschrifttafel als Sockel wird durch ihre ornamentale Einrahmung völlig verwischt. Seitliche und rückwärtige Kulissen sind da und so kann oben viel mehr Luftraum gegeben werden. Noch konnte der Zeichner das Mißverhältnis zwischen dem Knieenden und dem zu niedrigen Kreuz nicht ausgleichen. Der Betende müßte ganz anders aufschauen und Christus in höheren Abstand gerückt werden. Strichtechnisch ist das Blatt gar nicht gelungen, die Striche sind plump und grob geführt und die Qualität steht auf keiner hohen Stufe. Ebenso ist die Verbindung des Christuskörpers mit dem Kreuz mangelhaft, die betende Geste des Ritters sowie die Stadtansicht sind schlecht gezeichnet.

Die im gleichen Jahr entstandenen Jahreszeitenfolgen Nr. 56—60 und der Goldschmiedeutwurf Nr. 61 Braunschweig Kupf.-Kab. stehen qualitätsmäßig



Phot. Berlin, Staatliche Museen.

Abb. 9. Stammbuchblatt mit Wappen der Paumgartner, Nürnberg.

Berlin, Staatliches Kupferstichkabinett. Oeuvre-Katalog Nr. 51.

und kompositionell auf einer höheren Stufe. Vielleicht ist dies auch durch das einfachere Thema der Bauernbeschäftigung usw. gegeben. Das Rund ist wirklich richtig gefüllt. Unten die Leute beim Baumfällen, Pflügen, Ernten, der Jagd, auf Nr. 57 eine vornehme Gesellschaft bei Musik (Abb. 11). Die Bildtiefe ist jetzt erreicht, der Horizont erstreckt sich sehr weit. Bei 56—57 sind Burgen und Schlösser usw. sowie Berge am Rand der Flüsse aufgebaut. Auf dem Flusse fahren Kähne, das ganze Bild ist belebt und der Hintergrund bildet nicht mehr eine leblose schematische Fläche. Die Gottheiten oben auf und in den Wolken und die Planetenzeichen rahmen abschließend das Bild. Bei den nächsten Blättern muß mitunter die große Bildtiefe wegen der Stoffwahl aufgegeben werden. Die Häuser der Bauern werden als notwendige Unterbrechungen der Fläche empfunden. Das Gewand der singenden Frau vorne auf Nr. 57 läßt sich in seiner ungegliederten Blockmäßigkeit mit dem auf der Radierung A 92—1564 vergleichen. Nur ist es 1565 schon faltenreicher und der Versuch wird ge-



Phot. K. Pilz.

Abb. 10. Der trunkene Loth und seine beiden Töchter.

Paris, École des Beaux Arts Donation Jean Masson.

Oeuvre-Katalog Nr. 55.

macht das Ganze organischer zu gestalten. Die Bauern- und Jägertypen sind hier eigenartig gebildet, sie kommen sonst nicht mehr so vor. Vielleicht ist ein Einfluß der Zeichnungen und Radierungen des Augustin Hirsvogel zu konstatieren. Die blaue Lavierung gibt dem Ganzen erst eine eigene Note.

1565 ist das einzige erhaltene echte Gemälde datiert. Basel Kunstsammlung Porträt eines Gelehrten. Stilistisch gehört es zum Manierismus Deutschlands und der Schweiz. Zu bemerken ist, daß das Gemälde die Glasmalersignatur J A G V ZR darüber die Reißfeder aufweist. Schon dadurch dokumentiert Ammann, daß er nur ausnahmsweise zum Pinsel greift. Da er keine andere Signatur hat, die mit gleicher Deutlichkeit sein Können zeigt, signiert er so. Das Porträt reiht sich in die gleichzeitige Basler Tradition ein. Vorstufen und zeitliche Beziehungen gibt es in Basel, aber eine Verbindung zu anderen Künstlern herzustellen, ist nicht möglich. Ein endgültiges Urteil, warum Ammann sich nur



Phot. Braunschweig. Museum.

Abb. 11. Scheibenriß. Sommer.

Braunschweig, Herzog August Ulrich Museum, Kupferstichkabinett.
Oeuvre-Katalog Nr. 57.

das eine Mal der Porträtmalerei zuwendet und in welchen genaueren Zusammenhang das Bild einzureihen ist, kann nicht gegeben werden. Das 1570 datierte Porträt eines Münzmeisters im Züricher Kunsthaus und das Porträt einer Frau vor Landschaft (Zürich, Privatbesitz) sind nicht von Ammann. Diese Gemälde sind auszuscheiden.

b) Druckgraphik: Holzschnitte.

A 55 Die Wahrheit 1562 ist der erste Holzschnitt des Jahrzehnts. Der Schnitt weist nicht auf die nachfolgenden hin, kompositionell ist er von den späteren ganz verschieden. Die Haupthandlung spielt sich in der Mitte ab. Die Aktformen der Figuren weisen ähnliche Schwächen und Verzeichnungen wie bei den Zeichnungen auf (rechter Arm des Saturn). In der Stadtansicht kommen schon die späteren Rund-, Tempel-, Befestigungsbauten und Obelisken vor. Die Landschaft ist vorne durch große Felssteine usw. angedeutet. Die Schraffierung der Figuren ist der auf den Zeichnungen in Licht und Schatten, in den

schematischen Schraffen und dicken Konturen verwandt. Die Raumzeichnung steht auf der gleichen Stufe wie bei Nr. 22 (Taf. V). Die Architektur kann Ammann auch nicht viel anders zeichnen, vgl. die Großarchitektur links: regelmäßiger Aufbau, betonter dicker Kontur und Schraffen. Die kleinere Hintergrundarchitektur ist entsprechend schraffiert. Beim Terrain vorne tritt der Gegensatz zwischen hellen und schwarzen Stellen besonders deutlich hervor. Trotzdem das Blatt bedeutende Mängel aufweist, muß es – im Echtheitsfall – als eine beachtenswerte Leistung aufgefaßt werden. Es erhebt sich aber die Frage, ob nicht ein Vorbild anzunehmen ist. Der Schnitt A 28 David und Goliath ist von Solis. A 55 ist vielleicht in der Soliswerkstatt entstanden oder von Solis beeinflusst. Die Maße differieren etwas, die Flächenfüllung kann verglichen werden. Vgl. außerdem das Aufbauen der Erd- und Felsblöcke vorne, sowie die Baum- und Blattgestaltung. Ich stelle diese künstlerische Ableitung nur zur Diskussion, ein endgültiges Urteil läßt sich bei einem Vergleich von nur zwei Blättern nicht fällen.

1563—1564 Abhängigkeit von Solis und Bocksberger d. J.

Die meisten Holzschnitte zeigen stilistisch und kompositionell Anklänge an Virgil Solis. Bei A 4 Herzog Christoph von Württemberg hat Ammann einen analog verwendeten Fürstenholzschnitt (Ottheinrich) sich als Vorbild beim Aufbau genommen. Andere PorträtHolzschnitte schließen sich an, sie stehen in einem mehr oder weniger reich ausgestatteten Rahmen, dessen Kennzeichen wie bei den Zeichnungen die reichen Roll- und Rahmenwerkformen, Fruchtgehänge, Maskenköpfe usw. sind. Darin stehen oder sitzen die üblichen weiblichen Figuren, Tugenden und Putten. Der Rahmen von A 21 mit dem Porträt des G. L. Freiherrn von Seinsheim ist beiderseits aus massiven Pfeilern gebildet, daran vorne die Ahnenwappen. Ist schon allein durch die Anbringung der Wappenschilder die klare Ablesbarkeit des Pfeilers erschwert, so wird dieses verunklärnde Motiv noch durch die Namenbänder über den Wappen vermehrt. Das Porträt in der Mitte im Ovalrahmen, darauf die Schrift, ist in der dafür üblichen Weise gegeben. Die Schnitztechnik gibt die Porträts besser als die seitlichen kleinen Figuren. Bei diesen werden z. B. der Mund, die Augen durch stärkere schwarze Striche gekennzeichnet. Die Gesichter haben etwas Eckiges, oft Ungelenkes in der Form, die Gliedmassen sind steif, liegen in einer unfreien Raumebene. Anatomisch lassen sich Vergleichspunkte zu den Zeichnungen der ersten Hälfte des II. Jahrzehnts finden. Die Schraffierung erstrebt noch nicht überall die körperliche Rundung der Figuren, die Teile sind flach. Das Gewand unterstützt diese Tendenz noch mehrfach. Durch Überschneidungen von Körperteilen ergibt sich manchmal eine unklare Situation. Wie bei den Scheibenrissen dominiert außen in allzu breiter Form der Rahmen.

A 100 und 103, Titelblätter zur Bibel A 181, sind spiegelbildliche Kopien nach Solis. Die szenische Einteilung und stilistische Durchführung sind also von der Vorlage abhängig. Also kann Ammann auch die Schraffierungen nicht anders geben. Die Zutaten des Künstlers auf A 103 (unten Engelsköpfe usw.)

verunklären den Übergang der Teile und tragen nicht zur Güte der Komposition bei. Diese Titelblätter, besonders A 100, wirken altertümlich. Dsgl. zeigen auch die Bibelholzschnitte A 181 wenig die eigene Hand. Die Solisfolge lag bei der Bearbeitung vor, die Entwürfe sind von Hans Bocksberger d. J. Eine nähere Charakteristik ist hier unnötig. Die Schnitte sind in den Details nicht gut, die Möglichkeiten des Holzschnittes in der Figurenzeichnung nicht ausgenützt. Für die Landschaftsbildung ist Ammann nicht verantwortlich, ohne die Vorlagen wäre sie nicht in diesem Zusammenhang mit den Figuren gegeben.

1563—1564 sind die Holzschnitte zum Livius A 201 entstanden. Wieder gehen die Schnitte auf Vorzeichnungen des Hans Bocksberger des Jüngeren zurück. Ein Vergleich mit A 181 zeigt, daß in der Figuren-, Baum- und Geländezeichnung ein Fortschritt gemacht ist. Die Figurenhäufungen haben etwas zugenommen.

Die typischen Kennzeichen von A 226, die Illustrationen zu Fronspergers Kriegsbuch, sind die hochovalen Szenen, die sich in stets wiederkehrende Rahmen einfügen. Die Bildtiefe steigt oft senkrecht hinter den Vordergrundfiguren an, die Tiefenperspektive ist noch nicht erreicht. Quere Holzschnitte sind darunter gemischt. Bei den ovalen Schnitten wechseln solche mit großen Figuren vorne und Soldaten in Zelten, die den Flächenraum ausfüllen, mit anderen, in denen rückwärts kleine Nebenszenen folgen. Manchmal ist bei den Soldatenreihen das Rund in der Figurenaufstellung angenähert. Technisch sind diese Schnitte wie die von A 181 behandelt. Zur Abhängigkeit von Solis siehe den Oeuvre-Katalog.

1565.

A 238 Das Thierbuch. Die Vorzeichnungen werden 1567—68 datiert, das Werk erschien 1569. Die ersten Holzschnitte erschienen 1565 in der Naturgeschichte des Plinius A 239. Auch die Entwürfe zu den Tierschnitten sind von Hans Bocksberger d. J.

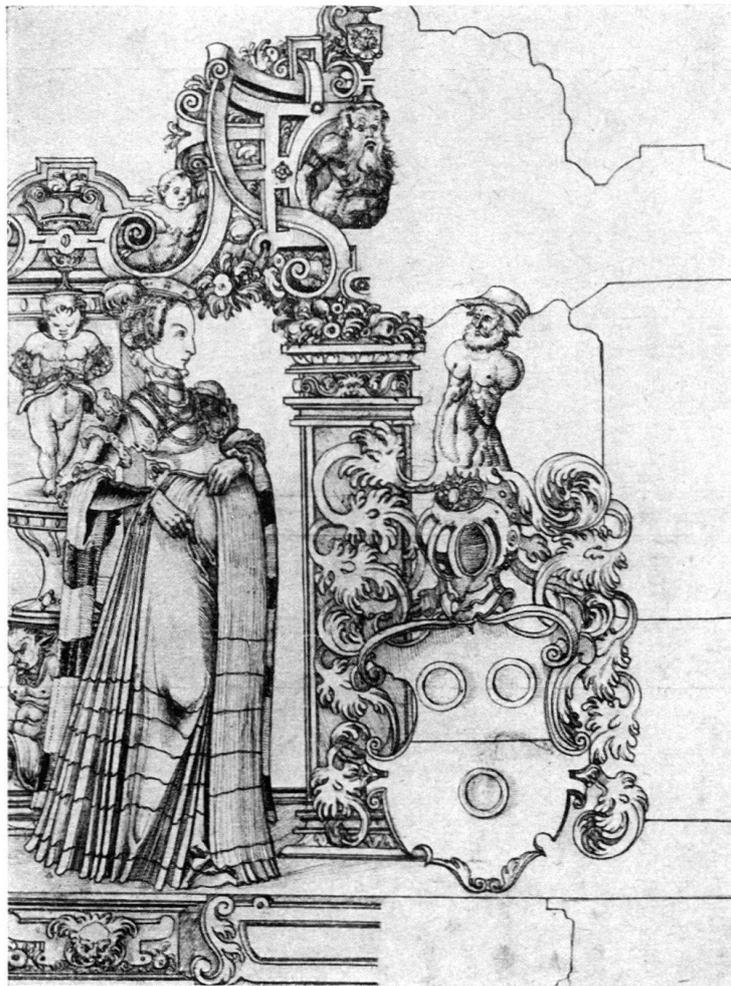
Die anderen Blätter dieses Jahres zeigen den gleichen Stil: schlechte Schraffierung, mitunter Verzeichnungen. Die Bodenaufsicht bei A 65 Turnier ist vom Gesellenstechen 1561 noch nicht sehr unterschieden. Der Lazarusschnitt der gleichen Zeit hat auch die gleiche Art, aber die Figuren sind größer gegeben, sie haben mehr Volumen. Die Tiefe der Estrade ist allerdings noch nicht richtig gezeigt, die Figuren müssen unfrei hinter dem Tisch sitzen, siehe auch die linke Seitenfigur!

Radierungen.

Die Radierungen sind eher zur entwicklungsmäßigen Darstellung heranzuziehen, jedoch ist ihre Zahl geringer. 1564 sind die ersten nachweisbaren Radierungen entstanden. Die Technik hat Ammann sicher in der Solis-Werkstatt erlernt. Warum sind aber keine Vorstufen aus den Jahren 1562/63 erhalten? Sind diese vielleicht in den mir nicht bekannten Nummern des Andresen-Kataloges zu vermuten? Die Fronsperger-Radierungen A 44—53 charakterisieren

sich durch Unübersichtlichkeit, unklaren Aufbau der Teile, schlecht gezeichnete Figuren. Die letzteren haben ihre Parallele in den Holzschnitten des Jahrzehnts. Auf A 92, Liebespaar, wirkt der untere Teil des Frauenkörpers durch das nicht differenzierte Gewand blockartig, wie ein fester Kubus. Die Flächen auf A 214—215, Halbkugeln der Erde, Hälften der Himmelskugel, sind sehr intensiv gefüllt; die Windsköpfe zeigen eigentlich allein eine eigene Note. Diese Köpfe kommen so auch späterhin vor. Das Füllwerk der Hochseiten an den Rändern erscheint in dieser Vermischung sonst nicht mehr: es enthält astronomische und mathematische Utensilien vor Blatt- und Bandwerk. Die Tiere, Sterne und Planeten sind unbeholfen gezeichnet.

(Fortsetzung folgt.)

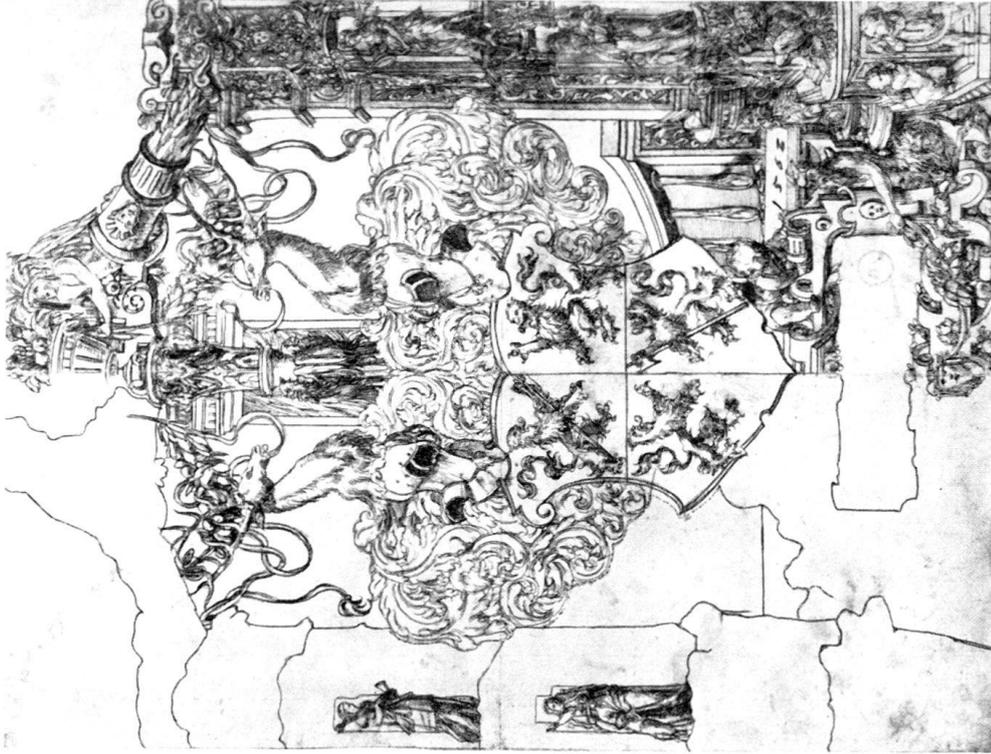


Phot. Prof. Ganz.

Abb. 12. Scheibenriß. Wappen der Familie Huber, Basel.

Basel, Prof. P. Ganz. Oeuvre-Katalog Nr. 10.

(Siehe Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1933, Nr. 1, S. 43.)

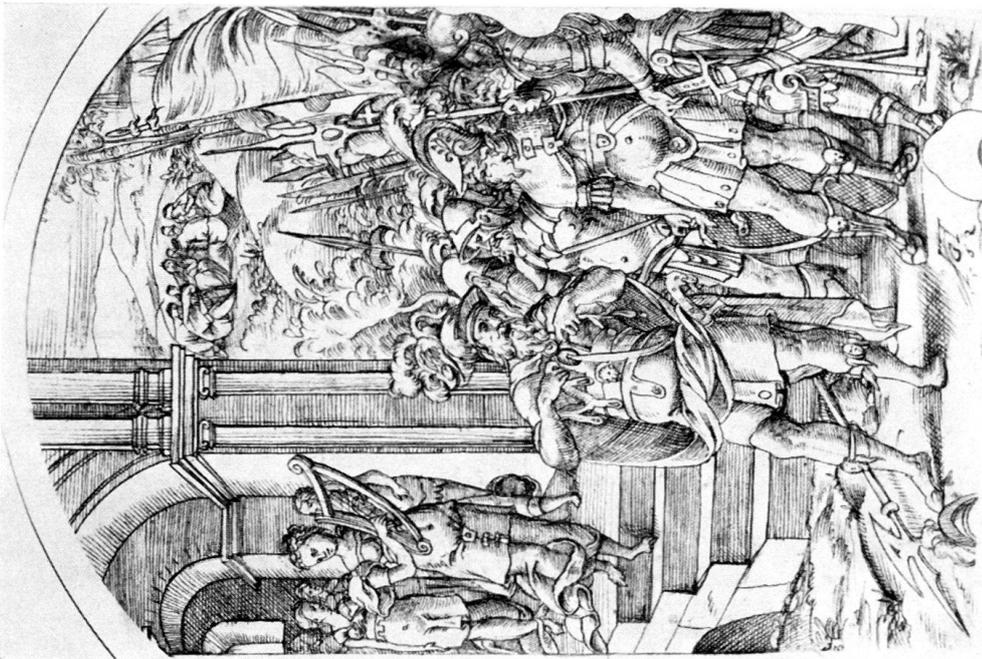


Phot. Statistik A 435.

Scheibenriß. Wappen der Grafen von Zimmer.

Frankfurt a. M., Historisches Museum.

Oeuvre-Katalog Nr. 33.



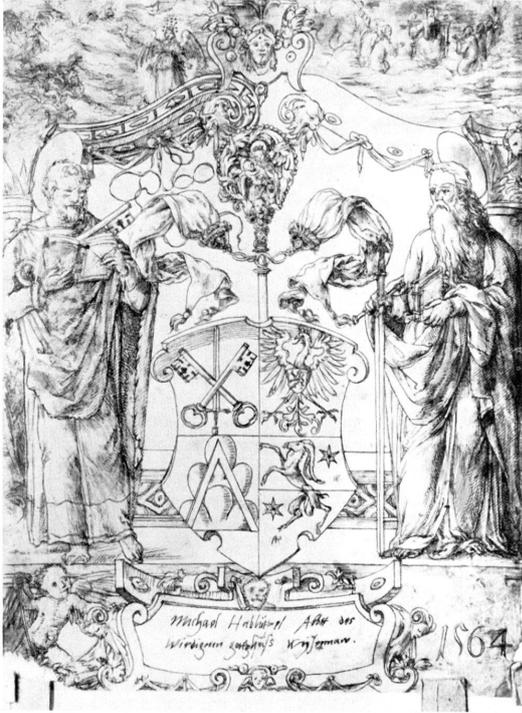
Phot. K. Pilz.

Scheibenriß.

Jephthahs Tochter kommt leierspielend ihrem Vater entgegen.

Göttingen, Frau Geh. Rat Ehlers.

Oeuvre-Katalog Nr. 22.



Phot. K. Pilz.

Scheibenriß.
Wappen des Abtes Michael Hablützel von Weissenau.
München, Staatliche Graphische Sammlung.
Oeuvre-Katalog Nr. 38.



Phot. K. Pilz.

Scheibenriß.
Das Opfer des Königs Cyrus im Bel-Tempel zu Babylon.
Weimar, Professor Dr. Redtslob †.
Oeuvre-Katalog Nr. 46.