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

Autor(en): **Pilz, Kurt**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **35 (1933)**

Heft 1

PDF erstellt am: **02.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-161545

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

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

Zürich - Nürnberg.

Von Dr. *Kurt Pilz*, Nürnberg.

Die Frühzeit 1539—1565.

I. TEIL.

1. Ziel und Zweck der Arbeit.

Die Handzeichnungen, Aquarell- und Deckfarbenmalereien des Jost Ammann könnten für sich betrachtet und als gesondertes Schaffensgebiet behandelt werden. Das war ursprünglich das Ziel dieser Arbeit. Nur einige hervorragende und mit Sicherheit datierte Beispiele der Druckgraphik sollten herangezogen werden. Da aber ein Teil der Zeichnungen *nur mit Hilfe der Druckgraphik* datiert werden kann und diese durch Stilvergleiche, neue Zustände, frühere Auflagen usw. zum Teil umdatiert werden mußte, so wurden auch die unbeschriebene Druckgraphik und zahlreiche neue Funde in den stilistischen Zusammenhang hineingestellt.

Die Holzschnitte wie die Radierungen gehören nicht zu den besten Leistungen des Künstlers, sie stellen auch nur einen Teil seines Schaffens dar. Die Tätigkeit Ammanns beschränkte sich nach der herrschenden Meinung zum größten Teil auf die Vorzeichnung der in Frage kommenden Holzstöcke, die eigentliche Arbeit überließ Ammann seinen Gehilfen. Es gibt allerdings eine ganze Reihe von Holzschnitten, die mit dem Monogramm Ammanns versehen sind. Doch besagt dies nichts darüber, ob Ammann oder seine Gehilfen die Holzstöcke geschnitten haben. Das Monogramm ist häufig nur die «Fabrikmarke». Wichtiger ist es, wenn Ammann seinem Monogramm den Schweizerdolch sowie das Schneidemesser hinzufügt. Dies findet sich ebenfalls auf frühen Zeichnungen. Die Qualität der betreffenden Holzschnitte ist besser, aber eigenhändig sind auch sie nicht immer. Der Versuch einer genauen Scheidung der

---

Anmerkung der Redaktion. Wir beginnen in dieser Nummer mit dem Druck des auf die Schweiz bezüglichen Teiles einer größern Münchener Dissertation vom 13. I. 1933 über das Werk Jost Ammanns von Zürich, die im Seminar von Geheimrat Prof. Dr. Wilhelm Pinder entstanden ist.

eigenhändigen und der in der Werkstatt geschnittenen Holzstöcke wäre nicht sehr ergiebig. Zu lösen ist diese Frage in vielen Fällen nicht, denn der Werkstattinhaber kann angefangene Holzschnitte von anderen fertig schneiden lassen oder selbst die letzte Hand anlegen. Ferner sind die Holzstöcke zu Ammanns Lebzeiten und nach seinem Tode immer wieder zu neuen Massenauflagen der damit illustrierten Bücher verwendet worden. Dabei kommt in manchen Büchern derselbe Holzschnitt mehrmals vor, so daß sich die Holzstöcke rasch abnutzen mußten. Daher auch oft ihre schlechte Qualität.

Ammann hat vielleicht nur in den ersten Jahren selbst geschnitten, zur Zeit als er von dem Frankfurter Verleger Sigmund Feyerabend 1563 als Nachfolger des Virgil Solis zur Illustrierung der bei Feyerabend erscheinenden Bücher verpflichtet war. Doch arbeitet er auch da schon mit Gehilfen. Auf den frühen Holzschnitten steht oft außer dem Monogramm I A noch das des Formschneiders S F oder nur S F. Auf die Hypothese, es beziehe sich letzteres auf Sigmund Feyerabend, den Verleger, sei nicht eingegangen. Feyerabend wird tatsächlich in den Frankfurter Urkunden manchmal als Formschneider erwähnt, und aus Gewinnsucht hat er, um Geld zu sparen, vielleicht selbst oder seine Werkstatt die Stücke geschnitten. Das doppelte Monogramm weist darauf hin, daß Ammann der Inventor und S F der ausführende Formschneider war. Die Holzschnitte können übrigens auch, als Werkstattarbeiten betrachtet, stilistisch und stilkritisch wertvoll sein.

Den datierten und datierbaren Radierungen darf in der Frage der stilistischen Zusammenhänge größere Bedeutung zuerkannt werden. Beim Holzschnitt entsteht zuerst die Zeichnungsvorlage, dann wird sie vom Holzschneider auf den Holzstock übertragen und geschnitten. Oder diese Vorlage fällt weg und der Erfinder bringt die Zeichnung selbst auf den Holzstock. Dann arbeitet wieder der Formschneider. Aber mitunter ist eine Zeichnung nicht notwendig. Bei der Radierung arbeitet in der Regel nur eine Hand. Es kann sich zwar auch der Radierer, als Gehilfe, an eine gezeichnete Vorlage halten, aber bei Ammann wird die Stilkritik in den meisten Fällen eine Eigenhändigkeit in der Ausführung nachweisen können. Bei einigen Radierfolgen, die nach Ammann von dem Ansbacher Goldschmied Stephan Hermann herausgegeben wurden, findet sich die Schrift: I... A... INVENTVR.... St... H... EX(CVSIT)...., auch FE(CIT). Excudit ist die übliche Bezeichnung für den Verlag. A 73—80, 152—157, 158—169, 194—211. Diese Art der Signierung wurde auf deutschen graphischen Arbeiten nur selten angebracht. Die einen waren als Ergänzung des Textes gedacht. Dort standen sie meist direkt zwischen der Schrift, und da waren solche Signaturen nicht üblich. Auch bei den selbständig erschienenen Arbeiten kommt das Monogramm nicht in einer so ausführlichen Form vor. Es war auch gar nicht Absicht der deutschen Künstler bei ihren verbreiteten Werken ihren Namen so besonders zu betonen. Das Monogramm steht an unauffälliger Stelle.

Sämtliche Beziehungen zur Kulturgeschichte wurden in dieser rein stilkritischen Betrachtung ausgeschaltet.

Die *Anlage der Arbeit* unterscheidet sich in folgenden Punkten von der bisherigen Literatur: Das gesamte Schaffen des Künstlers ist nach den einzelnen Jahren angeordnet. Das erste bekannte Werk ist 1556 datiert. Auch für alle anderen Werke habe ich versucht das Jahr ihrer Entstehung festzulegen. Es folgen in fester Regel: 1. Handzeichnungen, Aquarell- und Deckfarbenmalereien, 2. Holzschnitte, 3. Radierungen, 4. Gemälde, Glasgemälde, Kunstgewerbe. Die Frage war, ob die Gemäldekopien und Glasmalereien nach Ammanns Vorlagen direkt an letztere anzuschließen oder an obengenannter 4. Stelle stehen sollten. Wegen der Übersichtlichkeit wurden diese «Kopien» in die 4. Gruppe eingereiht. Den datierten folgen die datierbaren Zeichnungen, wobei aber nicht bis ins letzte festgestellt werden konnte, ob die betreffende Reihe wirklich genau in dem genannten Jahre entstanden sei. In manchen Fällen kann ein zeitlicher Spielraum früher oder später angenommen werden.

Die Druckgraphik wird, wenn möglich, in derselben Reihenfolge wie bei Andresen — siehe Kapitel 4 — zitiert. Bei den Werken, die mehrfach abgedruckt wurden, ist meistens nur der früheste Druck angegeben. Bei der Datierung der Graphik, die als Illustration zu Büchern erschien, wurde nicht auf das Erscheinungsjahr des Buches allein, sondern vor allem auf die frühesten Daten geachtet, die aus den einzelnen Graphiken zu entnehmen waren.

Durch die systematische Bearbeitung des graphischen Materials soll dargelegt werden, welche Bedeutung Ammann zukommt. Diese aufzuzeigen war wichtig; denn das bisher in der wissenschaftlichen Literatur vertretene Urteil «Ammanns Arbeiten seien als Massenarbeit minderwertig und dem Stil nach manieristisch» muß berichtigt werden. Es wurde eben nicht genügend berücksichtigt, daß in einer Buchillustrations-Werkstätte der künstlerische Leiter nur bedingt für die Erzeugnisse der Werkstatt verantwortlich gemacht werden darf. Dann lassen sich Wiederholungen bei Bestellungen derselben und ähnlicher Arbeiten nicht vermeiden (Bibel - antike Klassiker - Tierbücher usw.). Sie sind gewissermaßen zeitbedingt. Die vorwiegende Betrachtung der Druckgraphik allein führt absolut zu einem unrichtigen Bild des Künstlers. Wie in vielen anderen Fällen kann erst aus den Handzeichnungen seine künstlerische Bedeutung klargelegt werden.

Bis jetzt gibt es nur ein sicheres Gemälde; alle Versuche, die Kenntnis dieses Teilgebietes zu erweitern, waren ohne Erfolg. Ebenso läßt sich keine eigenhändige Glasscheibe nachweisen.

Das Urteil «Ammanns Werke seien manieristisch» ist sicherlich falsch. Man verstand unter diesem Begriff ständige Wiederholungen, gleiche Szenerien und Typen, schematische Technik. Eine solche Betrachtungsweise sieht nur die eine Seite und stimmt nur teilweise. Heute faßt man den Manierismus als Stil- und Zeitbegriff auf und kommt so zu einer anderen Einschätzung des Manieristischen in der Kunst Ammanns.

2. Das Sammeln der Handzeichnungen[1]).

Die Handzeichnungen des Jost Ammann finden sich sehr zahlreich. J. E. Wessely [2]) behauptet zwar: «Die noch erhaltenen Handzeichnungen sind nicht so häufig als man glauben sollte. Die Echtheit der in verschiedenen Auktionskatalogen erwähnten Blätter ist zumeist zweifelhaft; gewöhnlich sind die Bezeichnungen der Besitzer ohne Kritik aufgenommen.» Dies letztere ist richtig. Trotzdem sind in dem Katalog zum Zweck der Vollständigkeit alte Auktionsnachrichten übernommen. Bei manchen ergibt sich nun in der Tat, daß die Zuschreibung an Ammann falsch ist. Desgleichen sind die Zuweisungen der Zeichnungen im Kunsthandel an Ammann meist unrichtig, wie sich dies bei der Untersuchung feststellen ließ. Für verschiedene andere Blätter im Handel fehlte die Möglichkeit des Überprüfens. Doch trifft auch hier wahrscheinlich das eben Gesagte zu. Die *wirklich* Ammann zuzuweisenden Zeichnungen gingen oder gehen im Handel vielfach unter falschem Namen. Anderseits fehlen in unserm Katalog manche Zeichnungen, die sich schon seit Jahren als angebliche Ammannsche Arbeiten im internationalen Kunsthandel befinden. Auch haben die Zeichnungen besonders in den letzten Jahren öfters den Besitzer gewechselt.

In den Kupferstichkabinetten werden vielfach Zeichnungen Ammann zugeschrieben. Diese oft sehr alten Zuschreibungen wurden untersucht und manchmal zeigte sich ihre Unhaltbarkeit. Über Privatsammlungen kann der Verfasser wenig berichten. Es war ihm oft nicht möglich, die Erlaubnis zur Besichtigung zu erhalten; ferner konnten und durften meist nur Teile dieser Sammlungen besichtigt werden. Oft erfuhr ich erst später, nach der Abreise, von örtlichen Privatsammlungen. Besonders im Ausland sind die Zeichnungen Ammanns nicht so bekannt, so daß die gelieferten Angaben über die Museumsbestände revisionsbedürftig sein mögen.

Im Katalog der Handzeichnungen sind auch, soweit erreichbar, Zeichnungskopien nach der Druckgraphik berücksichtigt; diese Kopien gingen vielfach bis jetzt als Originale. Infolgedessen mußten außer diesen auch die anderen Kopien, die schon als solche bekannt oder anderen Künstlern zugeschrieben waren, mit aufgenommen werden.

Bis jetzt waren nur wenige Zeichnungen allgemein bekannt. Nur diejenigen des Berliner Kabinettes sind wissenschaftlich katalogisiert. Die größeren Zeichnungsbestände in den verschiedenen Sammlungen sind nicht oder noch nicht publiziert, so daß Neuzuschreibungen in den letzten Jahren selten waren. Es ergab sich also für den Verfasser die Aufgabe, die Zeichnungen Ammanns zusammenzustellen und gleichzeitig in den Kabinetten die sämtlichen deutschen Zeichnungsbestände durchzusehen. In verschiedenen Kabinetten wurden auch die niederländischen und Teile sonstiger Schulen durchgearbeitet. Da das Ergebnis keinen Erfolg hatte, wurde später darauf verzichtet. In ungeordneten Kabinetten und Privatsammlungen wurde alles erreichbare Material durch-

---

[1]) Dieses Kapitel bezieht sich auch auf die ungedruckten Teile der Dissertation.

[2]) Julius Meyer Allgemeines Künstlerlexikon Leipzig W. Engelmann I. Band (1872) S. 640.

gesehen. Die meisten Kabinette in Deutschland, Holland, der Schweiz sowie die wichtigsten in England und Frankreich wurden vom Verfasser besucht. Es fanden sich häufig Zeichnungen, die bisher anderen Meistern und Schulen, so besonders schweizerischen Künstlern zugeteilt waren. Unter den Unbekannten, Anonymen wurden mitunter große Bestände echter Ammannzeichnungen und -kopien entdeckt.

Der Verfasser ging immer von dem Grundsatz der Autopsie aus. Erst so glaubte er seine Bestimmungen richtig treffen zu können; bei den anderen Zeichnungen wurde, auch wenn ihm eine Photographie zur Verfügung stand, in der Zuschreibung Vorsicht geübt; denn die Photographie täuscht oft. Die Zeichnungen und die Druckgraphik, die nicht untersucht werden konnten, sind mit einem * gekennzeichnet. Über den Zustand der Blätter (Technik, Erhaltung usw.) konnten in diesem Falle nur die Angaben der Kupferstichkabinette und der Sammler übernommen werden. Bei den selbst geprüften Blättern wurde im Gegensatz zur bisherigen Übung großer Wert auf die Untersuchung ihres Zustandes gelegt. Jedoch können Angaben darüber im Katalog aus Platzmangel nicht aufgenommen werden. Dagegen sind hier alle ehemaligen Künstlerzuschreibungen mit angeführt, soweit sie sich ermitteln ließen. Ebenso wurde auf Grund der Sammlerstempel und sonstiger Nachweise die Provenienz der einzelnen Zeichnungen geprüft.

Absolute Vollständigkeit konnte nicht erzielt werden, doch ist die Anlage des Kataloges aus sorgsamster Prüfung des vorhandenen Materials hervorgegangen. Vorarbeiten gibt es nicht, denn die weiter unten zu besprechende Statistik schweizerischer Handzeichnungen und Glasgemälde katalogisiert nur die Blätter in den Kabinetten, ohne eine weitere stilkritische Einfügung zu geben.

Die Aquarell- und Deckfarbenmalereien waren zum größten Teil bisher bekannt, aber noch nicht genügend publiziert. Die meisten waren hie und da auf Ausstellungen gezeigt, doch nie zusammenhängend. Diese Malereien sind entweder im Auftrag nürnbergischer Patrizierfamilien oder des Rats der Stadt Nürnberg geschaffen worden. Sie sind so datiert oder datierbar. Von diesen Werken entstand nur das Gesellenstechen von 1561 in der Frühzeit. Später schuf Ammann die Stammenfolge der Pfinzing von Henfenfeld. Diese Pfinzing Bibel und der dazugehörige Pfinzing Stammbaum aus den Jahren 1566—1569 bzw. 1568—1570, der Kaisereinzug Maximilians II. in Nürnberg von 1570, das Große und Kleine Tucherbuch von 1589—1591 zeigen den Künstler auch nach dieser Richtung hin tätig. Zwar stammt bei den Arbeiten für die Patrizier nur die Vorzeichnung von ihm. Diese ist aber von Anfang an für Illuminierung berechnet. Diese meisterhaften Pfinzingwerke entstanden durch die gemeinsame Arbeit Ammanns und des Illuminators Georg Mack d. Ä. [1]). Die anderen Illu-

---

[1]) Kurt Pilz (und Leo Baer) in Thieme - Becker Allgemeines Künstlerlexikon Leipzig Band XXIII S. 518.

minatoren am Großen Tucherbuch sind nicht bekannt. Beim Kaisereinzug fehlt die Vorzeichnung, wie beim Gesellenstechen ist gleich mit dem Pinsel die Malerei begonnen.

3. Tabelle der wichtigsten Lebensdaten Ammanns.

geb. Juni 1539 zu Zürich
1559 in Schaffhausen
(1559?) 1560 (1561?) in Basel
1561 in Nürnberg Gesellenstechen
ab 1562—63 arbeitet Ammann für Sigmund Feyerabend in Frankfurt a. M.
1566—70 Aufträge für Martin Pfinzing II. von Henfenfeld (Nürnberg). Pfinzing Bibel und Stammbaum
1570 Kaisereinzug Maximilians II. in Nürnberg. Deckfarbenmalerei (für den Rat der Stadt Nürnberg?)
1574 auf der Frankfurter Messe; beabsichtigte, aber nicht ausgeführte Reise nach Venedig, erste Heirat
1577 Reise nach Zürich, Aufgabe des dortigen Bürgerrechtes, Ammann wird Nürnberger Bürger
1583 in Frankfurt und Heidelberg
1586 zweite Heirat
1586—87 in Würzburg
1590 in Altdorf bei Nürnberg
1589—91 Arbeiten für die Tucher von Simmelsdorf (Nürnberg). Das Große und Kleine Tucherbuch in Nürnberg
gest. 17. März 1591 in Nürnberg.

4. Literatur über Ammann.

Bis jetzt gibt es noch keine zusammenfassende Biographie Ammanns. Das erste Werk über Ammann erschien 1854: *C. Becker* Jobst Ammann, Zeichner und Formschneider, Kupferätzer und Stecher. Nebst Zusätzen von Rudolph Weigel. Leipzig Rudolph Weigel 1854. Becker spricht aber stets von *Kupferstichen* und Radierungen. In dieser Form ist die Angabe falsch, es gibt keine Stiche von Ammann.

Beckers Manuskript: «Das Werk des Jost Amman» Collektaneen zu seinem Buche von 1854 befindet sich in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg (Handschrift 15289 2° Bg. 1048). Auf dem oberen Deckel steht der angegebene Titel. Teilweise ist es das Manuskript, dann folgen Notizen. Dabei liegen Mitteilungen von J. A. Boerner (Nürnberg) an Becker, ferner Briefe von Boerner und Brulliot, Auszüge aus Schriften, so aus dem Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft zu Zürich 1845. Becker erwähnt ferner Monogramme des Künstlers. Auch finden sich Zusätze von anderer Hand. — Die Reihenfolge des Entwurfes ist im Buch von 1854 nicht beibehalten.

Eine zweite Handschrift ist in der Bibliothek des Germanischen Museums Nürnberg (Bg. 1048e 4°): *Sotzmann* «Rezension, Zusätze und Berichtigungen zu Beckers Jost Ammann» o.D. o.J. Da diese Handschrift nichts mit der vorliegenden Arbeit zu tun hat, kann von einem Vergleich und der Besprechung derselben abgesehen werden.

Andresen hat den grundlegenden Oeuvrekatalog der Druckgraphik verfaßt: *Andreas Andresen* und *Rudolph Weigel.* «Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher ... von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts ...» Leipzig Rudolph Weigel 1864 I. Band S.99 ff. Der Verfasser bringt Lebensdaten und einen Überblick über die künstlerische Bedeutung Ammanns. Er geht über Becker hinaus, gibt aber so wenig wie dieser eine stilistische und stilkritische Arbeit im heutigen Sinne und verarbeitet das Material nicht. In den folgenden Untersuchungen wird Andresen A ... zitiert.

Zuerst hat Dr. *E. H. Meyer-Zeller* (Jos Ammann von Zürich 1539—1591. Ein Beitrag zu seiner Biographie im Zürcher Taschenbuch 1879 auch als Separatabdruck erschienen Zürich Orell Füßli u. Co., 1879) das archivalische Material herangezogen und einen ersten Versuch der biographischen Darstellung gegeben.

Es folgen *Th. von Liebenau* und *August F. Ammann:* Jost Ammann in «Geschichte der Familie Ammann von Zürich», Zürich 1904 F. Amberger, Nachträge und Register 1913 (von uns als Band I und II angeführt). Zu I gehört ein Tafelband mit Kunstbeilagen und Stammtafeln. Jost Ammann ist hier eingehender behandelt. Der biographischen Skizze, Band I, S. 86, die auf dem bekannten Material aufbaut und einige weitere Momente in seiner Entwicklung zeigt, sind noch in dem I. und II. Band Nachträge über Ammannsche Arbeiten beigegeben. Zum ersten Mal sind Frühwerke abgebildet.

Derselbe Herausgeber *Aug. F. Ammann* hatte vor eine größere Biographie Ammanns zu schreiben, wie mir Frau Molly Ammann (Lausanne) und Professor Paul Ganz (Basel) mitteilten. Wie weit die Handzeichnungen darin aufgenommen werden sollten, ist mir nicht bekannt. Das von Aug. F. Ammann nachgelassene Material war mir nicht zugänglich, da es nach dem Wunsch der Familie nur von einem Schweizer bearbeitet werden soll. Viel Neues und Wissenswertes dürfte es schwerlich enthalten.

Paul Ganz hat in seiner «Statistik der schweizerischen Handzeichnungen und Glasgemälde», Manuskript im Eidgenössischen Archiv für historische Kunstdenkmäler (Schweizerisches Landesmuseum Zürich), viele Zeichnungen Ammanns wissenschaftlich bearbeitet.

Arbeiten Ammanns sind von Prof. Ganz auch in dem von ihm herausgegebenen Werke: Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jahrhunderts Basel publiziert.

Vom gleichen Verfasser stammt ferner der Artikel über Jost Ammann in Carl Bruns Schweizerischem Künstlerlexikon, Frauenfeld 1905, Bd. I, S. 28 ff.

Theodor Hampe: Jost Ammann in Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig W. Engelmann jetzt E. A. Seemann, 1907 Band I S. 410—413.

Eine Arbeit von *Adolf Glaser* (Basel) wird die Ammannsche Druckgraphik innerhalb der schweizerischen Graphik von 1550 bis 1590 und die stilistischen Zusammenhänge mit der französischen und niederländischen Graphik behandeln.

Abbildungsbände für Ammanns Druckgraphik:

1. *A. F. Butsch:* Die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance II. Teil (!) von: «Die Bücherornamentik der Renaissance I. Band (!) Leipzig Hirth 1878 Leipzig», München Georg Hirth 1881.
2. *Georg Hirth:* Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten. Leipzig, München G. Hirth 1882 ff.
3. *Paul Heitz:* Frankfurter und Mainzer Verlegerzeichen bis in das 17. Jahrhundert Straßburg J. H. Ed. Heitz 1896.

II. TEIL.

Darstellung des Lebens und der künstlerischen Entwicklung Ammanns unter Berücksichtigung der schweizerischen und deutschen Einflüsse.

A. 1539—1560.

1. Jugendzeit in Zürich 1539 - 1556.

Am 13. Juni 1539 wurde Jost Ammann im Großmünster von Zürich getauft. Er war der jüngste Sohn des Johann Jakob Ammann und dessen dritter Gattin Elisabeth Egger. Sein Vorname war Jos, lateinisch Jodocus. Er nennt sich meist Jost, in den nürnbergischen Akten wird er Jobst genannt. Der Vater war Chorherr am Großmünster in Zürich, 1526 wurde er nach der Gründung des Collegium Carolinum — der zürcherischen Gelehrtenschule — Professor der griechischen Sprache, bald darauf des Lateinischen sowie der Logik. Josts Taufpate war Jost Kilchmeyer, Pfarrer in Küsnacht am Zürichsee, seine Patin Regula Zwingli, die Tochter des Reformators Zwingli, später wurde sie die Frau des Pfarrers und Antistes Gwalther in Zürich. Im Hause des Vaters, des Professors am Collegium Carolinum, verkehrten wohl die bedeutendsten Gelehrten der Stadt Zürich, und es darf angenommen werden, daß Jost Ammann hier und in der Schule eine gelehrte Bildung sich aneignete. Darauf deutet folgende Tatsache: Im Jahre 1551 widmete einer der Professoren der oben genannten Gelehrtenschule, der Pfarrer, Archidiakon, Chorherr und Professor der Philosophie Otho Werdmüller, seinem zwölfjährigen Schüler eines seiner Bücher: Hauptsumma der waren Religion ... Zürych by Christ. Froschauer MDLI. Der betreffende Teil der Vorrede beginnt: «Dem züchtigen und flyssigen Jüngling Josen Ammann wünscht Otho Werdmüller Gottes gnad und frid durch den Herren Jesum Christum. — Jch hab aber dich min lieber Joss, under allen

jungen usserwelt, dem ich dieses büchli zuschryben und eignen ...» [1]). Demnach war Ammann ein Schüler des Collegium Carolinum. Da er später lateinische Schriftsteller wie den Livius illustrierte (d. h. unter seiner Oberleitung von der Werkstatt ausführen ließ), so darf man wohl glauben, er habe auch den Text lateinisch zu lesen verstanden. Sicher hat Ammann in der Bibliothek seines Vaters illustrierte Bücher, wahrscheinlich auch solche über die Antike usw. kennen gelernt. Die eine oder andere Bibelausgabe des Hans Holbein d. J. oder eine nach ihm kopierte, kannte er sicher. Man darf hier an das Neue Testament von 1530 (Froschauerdruck) denken.

Weitere urkundliche Nachrichten aus den Zürcher Jahren scheinen zu fehlen. Unsere Kenntnis der Jugendjahre des Künstlers wird nur durch datierte und signierte frühe Zeichnungen erweitert. Einige wenige Arbeiten seiner vermutlichen Zürcher Zeit haben sich erhalten. Es sind unfrei und schematisch gezeichnete Kopien nach deutschen graphischen Vorlagen, d. h. nach Arbeiten von Solis, Dürer und Weiditz dem Petrarcameister. Eine eigene Künstlerpersönlichkeit ist noch nicht erkennbar. Andere, datierte Blätter aus dieser frühen Periode fehlen, so daß wir über die Zürcher Zeit des Meisters bis 1559 bzw. 1560 keine klare Kenntnis haben.

2. Lehrzeit und erster Unterricht.

Es ist zu vermuten, daß Ammann durch den mit ihm verwandten Pfarrer Johann Jakob Wick, Chorherrn am Großmünster, auf ausländische graphische Werke und Drucke aufmerksam wurde. Wick legte die bekannte Sammlung von Flugblättern mit der Darstellung von Zeitereignissen und dergleichen an, die sich heute in der Zentralbibliothek Zürich befindet. Der erste Sammelband ist für das Jahr 1559 zusammengestellt. Wick kann aber schon vorher derartige Sachen gesammelt haben. Die ersten Blätter Ammanns, die dieser für die Wickiana lieferte, sind Arbeiten von 1576 und waren in dem Band für 1576 enthalten. Es fällt auf, daß Ammann in seiner ersten Zeit nicht nach den alten schweizerischen Künstlern kopiert. Urs Graf und Niklaus Manuel Deutsch, von deren Art er am ehesten hätte etwas erlernen können, waren längst tot. Erst viel später griff Ammann in einer Folge der Bannerträger Vorwürfe dieser Künstler auf, vorausgesetzt, daß die ihm zugeschriebenen Radierungen echt sind.

Schon Meyer-Zeller [2]) wies darauf hin, daß Ammanns Name in den Mitgliederverzeichnissen der Zürcher Zünfte fehlt. Seinem Berufe nach hätte er Mitglied der Meisenzunft sein müssen. Es war dies auch die Ammannsche Familienzunft. Darum nahm Meyer-Zeller an, daß Ammann in Zürich keine selbständige Tätigkeit begonnen habe. Es ist wohl bei seiner gelehrten Erziehung ganz unmöglich, daß er, wie andere Altersgenossen, mit zirka 14 Jahren, also 1553, in die Werkstätte eines Glasmalers oder Malers kam. Daraus schloß

[1]) Meyer-Zeller a. a. O. S. 8—9.
[2]) a. a. O. S. 15.

Meyer-Zeller, daß Ammanns Weggang aus Zürich, den er 1560 ansetzt, mitten in die Zeit seiner handwerklichen Ausbildung fiel.

Die Frage, ob Ammann ursprünglich nach seiner Wanderschaft wieder nach Zürich zurückkehren und dort sich niederlassen wollte, ist wohl nicht mehr zu lösen. *Dafür* spricht vielleicht, daß er sein Zürcher Bürgerrecht erst 1577 aufgab.

Früher wurde in der Literatur vielfach behauptet, daß Ammann ein Schüler des Hans Asper in Zürich gewesen sei. Unsere Nachprüfung ergab aber keine Berührungspunkte zwischen den beiden Meistern. Nach den neuesten stilkritischen Untersuchungen über Asper von Dr. Walter Hugelshofer [1]) scheint es überhaupt keine eigentlichen Schüler Aspers zu geben, die sich bei ihm *vollkommen* ausbildeten. Vielleicht war seit 1555 Tobias Stimmer vorübergehend in seinem Atelier [2]). Im gleichen Jahre wie Ammann geboren, trat er mit zirka 14 Jahren, also zu der üblichen Zeit, in die Lehre. Sein Vater war im Unterschied von dem Ammanns ein einfacher Schullehrer und Glasmaler in Schaffhausen. Dabei ist nicht sicher, ob Tobias Stimmer nicht ganz am Anfang in Schaffhausen oder einer andern Zürcher Werkstätte lernte. Von Ammanns Anfängen wissen wir fast nichts.

Berthold Haendcke [3]) schließt eine Beziehung zu Asper daraus, daß Ammann ein Signet des Froschauer in Zürich (A 180) geschnitten habe. Es handelt sich jedoch um eine Arbeit von zirka 1573. Haendcke scheint sich auf eine irrtümliche Notiz im Meyerschen Künstlerlexikon [4]) zu stützen. Die weitere Annahme, daß Ammann sich sehr jung der Holzschnittzeichnung zuwandte, stimmt nicht und hat mit der Asper-Frage nichts zu tun. «In späteren Werken kommen Erinnerungen an Aspersche Holzschnitte vor [5]).» Die Werke, die Ammann als Zürcher wahrscheinlich gekannt und von denen er nach Haendckes Meinung gelernt hat, z. B. die Stumpfsche Chronik von 1548 und Conrad Geßners Naturgeschichte von 1551 (Tierbücher) werden heute als Aspersche Arbeiten bestritten und gelten als anonyme Zürcher Arbeiten. (Ich habe sie mit Ammann verglichen und keine Zusammenhänge gefunden.) Haendcke selbst bemerkt aber noch folgendes [6]): «Die ... Erscheinung der Personen hinsichtlich ihrer Proportionen, der Gewandbehandlung u. s. f. dürfte ... als Gegenbeweis für die Annahme Asperscher Einflüsse geltend gemacht werden. Ferner ist in den Ammannschen Holzschnitten ... ein ausgeprägtes manieristisches Wesen, das Asper ... fremd ist.»

In der Zürcher Kunst der damaligen Zeit suchen wir vergeblich nach Anhaltspunkten, daß unser Künstler dort in der Werkstätte irgendeines Lehrmeisters war.

---

[1]) Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik II. Teil in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich Band XXX Heft 5 S. 82 ff., Zürich 1929 Gebr. Leemann & Co.

[2]) Hugelshofer a. a. O. S. 103.

[3]) Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert ... Aarau H. R. Sauerländer u. Co. 1893 S. 282—283.

[4]) I. S. 640. [5]) Haendcke S. 282. [5]) S. 285.

Prof. Ganz [1]) hat ausgeführt, daß Ammanns Lehrmeister unter den Glasmalern zu suchen sei. Wenn er aber behauptet, daß ihm am nächsten Niklaus Bluntschli aus Zürich stehe, so ist dies aus stilkritischen Erwägungen abzulehnen. Ganz hat die Bedeutung Bluntschlis überschätzt. Dieser hat seine Ornamentik aus den Vorlagewerken eines Künstlers der französischen Hochrenaissance Jacques Androuet Ducerceau und eines Peter Flötner usw. übernommen, in seinen Kompositionen kopiert er Holzschnitte Dürers. Die Figurenzeichnung ist nicht immer gut. Bluntschlis Stärke war gerade die figürliche Darstellung, freie Gruppierung und Ornamentik. Der Ausschliff der farbigen Hüttengläser ist sehr gut. In Frage kommt z. B. eine Serie aus dem schweizerischen Kloster Daenikon im Thurgau, die dann in der Sammlung Vincent (Konstanz) war, heute in Zürich Schweizerisches Landesmuseum, Berlin Deutsches Museum und im Privatbesitz [2]).

Ganz hält es auch für möglich, daß Ammann ein Schüler von Jos Murer war. 1554 erschien bei Froschauer in Zürich ein Buch des Zürcher Chirurgen Jacob Rueff: De conceptu et generatione hominis. Nach Ganz [3]) sind die Holzschnitte von Jos Murer «und lassen die Frage nach (Ammanns) Lehrmeister offen». E. Reinhart [4]) erwähnt bei Jos Murer dieses Werk nicht. Wir selbst nehmen zu dieser Zuschreibung an Murer keine Stellung, halten aber die Holzschnitte mit den anderen Murers nicht eindeutig vereinbar. 1580 erschien (Andresen 249 S. 421—422) das genannte Rueff-Werk in neuer lateinischer und deutscher Ausgabe bei Sigmund Feyerabend Frankfurt a. M. Die mit 1554 übereinstimmenden Holzschnitte sind gleich- und gegenseitige Kopien; sie sind meist *nicht* von Ammann. Andere lieferte Ammann, unter ihnen auch einige Kopien nach 1554, aber der Unterschied ist sofort deutlich. Vielleicht hat Andresen seine Angaben kritiklos von Becker Nr. 30 S. 105—107 übernommen. Über das Werk von 1554 gibt Becker S. 107 schon an, daß es andere sehr mittelmäßige Holzschnitte enthalte. Die Zuschreibung an Ammann lehnt er ab. Eine Prüfung dieser Erstausgabe von 1554 ergab, daß Ammanns Urheberschaft nicht in Frage kommt, ebensowenig Abhängigkeit von dieser Werkstatt, da der Stilcharakter ein anderer ist. Das Werk ist nur eine stilistische Vorstufe.

Hugelshofer [5]) wies nach, daß Zürich damals der Vorort der schweizerischen Glasmalerei war. Unter der hier lebenden großen Zahl von Glasmalern den vermuteten ersten Lehrer Ammanns zu finden, ist aber wohl aussichtlos. Denn ihre Scheibenrisse sind zu wenig bekannt und — was vor allem wichtig ist — nicht genügend publiziert. Etwelche Verwandtschaft zeigen beispielsweise die

---

[1]) C. Brun Schweizerisches Künstlerlexikon Bd. I S. 28.

[2]) Hermann Schmitz Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums Berlin, Berlin Bard 1913 Bd. I S. 192, 193 Abb. 326. H. Schmitz Deutsche Glasmalereien der Gotik und Renaissance in: Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes hrsg. Adolf Feulner, Bd. IV. München Riehn und Reusch 1923 S. 14 und dann 7, Abb. 78.

[3]) C. Brun a. a. O. S. 28.

[4]) C. Brun a. a. O. Bd. II S. 456.

[5]) a. a. O. S. 84.

beiden Scheibenrisse des Zürcher Meisters von 1532, Bathseba im Bade und Enthauptung Johannes des Täufers (Zürich Eidgenössisches Kupferstichkabinett der Technischen Hochschule), die Hugelshofer dem Martin Moser zuschreibt [1]). Der breite Federstrich, die Konturen und die Zeichnungsart bilden eine stilistische und zeitliche Vorstufe zu Ammann. Mehr aber ist daraus nicht zu entnehmen.

Eine zweite Zeichnungsserie wurde von Prof. Paul Ganz mit der Lehrmeisterfrage in Verbindung gebracht. Es betrifft dies eine Serie von Nachzeichnungen eines Zürcher Glasmalers bei Prof. Ganz in Basel (20) und in unbekanntem Besitz (2 Zeichnungen). Aus einem Sammelband, ehemals bei F. Muller u. Co. in Amsterdam, früher in Paris. Zeit 1537—1566, hoch 21 breit 31 cm, Feder in Schwarz, Darstellungen aus der Bibel und der antiken Mythologie, Allegorien, Bergwerk. Ganz nimmt an, Ammann habe in der Zeit, als er noch in Zürich war, vielleicht bei dem Glasmaler gearbeitet, der die originalen Scheibenrisse bzw. Scheiben dazu verfertigte. Wie sonst ist die Rahmung z. T. nur halb ausgeführt und finden sich wie bei Ammann Säulen statt der seitlichen Pfeiler, vor letztern Hermen und Maskenköpfe. Nähere Zusammenhänge ergeben sich nicht.

3. Wanderschaft I. Teil a) 1559 Schaffhausen.

Ganz [2]) spricht davon, daß Ammann Ende der fünfziger Jahre Zürich verlassen habe. Auch Aug. F. Ammann [3]) behauptet, Jost Ammann sei um 1558 auf die Wanderschaft gegangen und zwar seiner Vermutung nach gleich nach Basel, da dort Verwandte des Vaters lebten. Es könnten ihn aber ebensogut Gründe rein künstlerischer Art dazu veranlaßt haben, ja es ist sogar fraglich, ob Ammann 1558 überhaupt die Wanderschaft schon angetreten hat.

Das nächste sichere Datum ist 1559. Damals war Ammann vermutlich in Schaffhausen. Wir belegen das durch eine datierte und signierte Zeichnung in der Universitätsbibliothek Würzburg: Zeichnung des Bruderhauses und der Kapelle zu unserer Frauen im Stein bei Schaffhausen (Abb. 1). Meines Wissens wurde dieses wichtige Blatt zuerst von Prof. Dr. Elfried Bock (Berlin) als Ammann erkannt. Das Blatt muß an Ort und Stelle entstanden sein, darauf weist die genaue Wiedergabe der Situation hin. Die dargestellte Klause im Stein war die 1369 gebaute Marienkapelle. Rechts davon stand das Bruderhaus. Die Kapelle war ein Wallfahrtsort und lag Schaffhausen gegenüber auf der linken Seite des Rheins. Die Gebäude waren 1559 schon Ruinen, später wurden sie abgebrochen. 1853 verschwanden die letzten Spuren der Ansiedlung. Es ist möglich, daß Ammann schon damals auf der Wanderschaft war oder daß er

---

[1]) Walter Hugelshofer Die elsässische Zeichnung in: Die Meisterzeichnung Freiburg Urbanverlag London P. u. D. Colnaghi 1928 Bd. 1 S. 35 Taf. 42. — Die Zürcher Malerei ... a.a.O. 1929 S. 84—86 Abb. 1—2.

[2]) a. a. O. S. 28.

[3]) Familien-Geschichte I. S. 88.

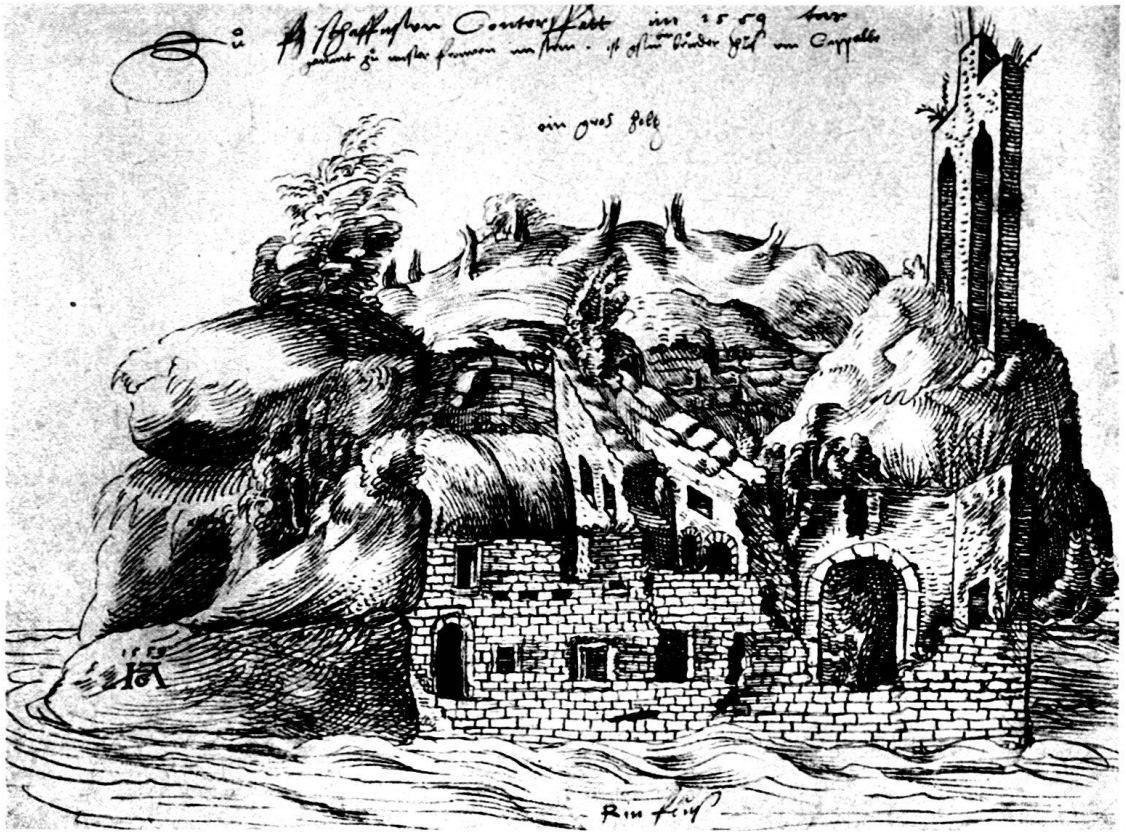


Abb. 1. Zeichnung des Bruderhauses und der Kapelle zu unserer Frauen im Stein bei Schaffhausen. 16,2 × 21,7 cm.
Würzburg, Universitätsbibliothek. Oeuvre-Katalog Nr. 5.

einmal gelegentlich von Zürich nach Schaffhausen kam. Wir wissen nicht, ob er von hier aus zurückkehrte oder längere Zeit in Schaffhausen blieb. Da auf manchen Londoner Zeichnungen (siehe unten) von einer Hand des 19. Jahrhunderts steht: Jost Ammann von Schaffhausen, ist zu vermuten, dies sei nicht willkürlich hinzugesetzt, sondern es stütze sich auf heute verlorene Dokumente verschiedener Art.

b) (1559?) 1560 (—1561 ?) Basel.

Früher nahm man an, Ammann sei 1560 von Zürich direkt nach Nürnberg gegangen. Dies ist unrichtig. Denn erst nachdem Ammann eine Zeitlang in Basel gearbeitet hatte, kam er nach Nürnberg. Es ist nicht sicher, ob er von Zürich aus über Schaffhausen nach Basel oder ob er, wieder nach Zürich zurückgekehrt, von hier aus nach Basel kam. Für seinen Basler Aufenthalt, der übrigens sehr kurz anzunehmen ist (1559—1561 oder 1559—1560, wenn nicht gar nur 1560), sind wieder keine direkten Beweise vorhanden. Nur aus den einzelnen Scheibenrissen, die nachweislich in Basel gearbeitet sein müssen, kann man auf einen Basler Aufenthalt schließen.

In Frage kommen Scheibenrisse im Basler Kupferstichkabinett, dann auch noch Blätter in anderen Graphischen Sammlungen. Sie sind undatiert, aber trotzdem für Ammanns Basler Zeit in Anspruch zu nehmen. Als Papier ist solches mit dem Basler Stab als Wasserzeichen verwendet. Dies besagt zwar nicht, daß die betreffenden Stücke in Basel gearbeitet sein müssen, da die Papiersorten weithin verschickt und überall verwendet wurden. Bestätigt wird es aber dadurch, daß die Scheibenrisse Wappen von Basler Bürgern und Familien zeigen. Nur an Ort und Stelle, also in Basel, konnten doch wohl diese Entwürfe zu den Glasgemälden entstehen und vollkommen unwahrscheinlich scheint es, daß Ammann die Aufträge dieser Basler Familien in Zürich erledigt hätte; denn erstens ist die Entfernung und die starke politische Abgrenzung der Städte Basel und Zürich zu berücksichtigen und zweitens wären in jener Zeit schwerlich Aufträge von Bürgern einer Stadt für einen jungen Künstler, der in einer andern wohnte, zu erwarten; drittens endlich schließen sich diese Risse in Inhalt und Ausführung an die in Basel herrschende Übung an.

Gerade dadurch sowie aus verschiedenen anderen stilkritischen Erwägungen kann eindeutig festgestellt werden, daß Ludwig Ringler in Basel der Lehrmeister unseres Künstlers war. Zuerst hat darauf Prof. Ganz hingewiesen. Im Schweizerischen Künstlerlexikon [1]) spricht er davon, daß Ammann außer von den Arbeiten Hans Holbeins d. J. auch von der Tätigkeit der beiden Glasmaler Ludwig Ringler und Balthasar Hahn angezogen wurde. Die letztere Hypothese wurde von Prof. Ganz nicht weiter verfolgt, auch wir konnten aus Mangel an geeignetem Material diese Frage nicht nachprüfen. Soweit wir indessen Arbeiten dieses Glasmalers kennen, ist kein Zusammenhang festzustellen.

Prof. Ganz weist auch in seiner Statistik der schweizerischen Handzeichnungen und Glasgemälde (Manuskript, Zürich Schweizerisches Landesmuseum) auf die vermutliche Tätigkeit in Ringlers Werkstatt hin (I, 663 Basel Kupf. Kab. U 1, 135; I, 664 Basel Kupf. Kab. U 1, 114).

Die Basler Kunst der Mitte und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist in manchem noch von Hans Holbein d. J. beeinflußt. Ganz schreibt darüber [2]): «Eine dritte Generation, die bewußt auf Holbein fußt, aber unter dem Einflusse des aus den Niederlanden eindringenden italienischen Manierismus eine reichere Komposition, übertriebene Proportionen im Figürlichen und einen komplizierteren Architekturbau entwickelt, hat in ... Ludwig Ringler von Basel ihren Hauptvertreter.»

Dann beurteilt er die Herkunft Ringlers und seine Werke in folgender, auch für Ammann zutreffenden Charakteristik. Er ist der «Sohn eines Glasmalers Hans Ringler aus München und ... mit dem Monogrammisten LR (Nagler Monogr. IV, 1308) identisch». ... «Reiche Phantasie, überaus originelle Komposition löst die umrahmende Architektur auf und zieht den Bau als aktives

---

[1]) a. a. O. S. 29.

[2]) Hans Holbeins Einfluß auf die Schweizerische Glasmalerei: Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen Berlin Grote Bd. 24 1903 S. 203—206.

Teilstück in die Darstellung hinein. Bei ihm finden sich doppelbogige Architekturen, zweigeschossig mit einem statuentragenden Mittelpfeiler, Hermen, figürliche Intarsien, Silhouettenrollwerk an den Umrißlinien, überhaupt eine große Bereicherung durch bildlichen Schmuck. Das Mauerwerk errichtet er mit Backsteinen, durchbricht dasselbe mit Lünetten und Rundfenstern und verwendet eine stark vertiefende Perspektive. Typisch ist die Bevorzugung italienischer Schildformen und Helme, die Steifheit des Ornaments und die durch übertriebene Länge schlank proportionierten Figuren.» Siehe auch Daniel Burckhardt [1]: «Als dekorativer Zeichner nähert er sich der klassizistischen Manier H. Holbeins, er ist kenntlich an seinen überschlanken Figuren, deren Bewegung ruhig und gehalten ist.» Geboren wurde Ringler 1535 in Basel, er ist also nur vier Jahre älter als Ammann. 1558 trat er der Himmelszunft in Basel bei. 1605 starb Ringler; er überlebte also Ammann um vierzehn Jahre.

Die stilkritisch in Frage kommenden Scheibenrisse Ringlers sind im Katalog beim Jahre 1560 eingereiht.

Bei einer Besprechung des bis jetzt einzig sicheren und nachweisbaren Basler Gemäldes von 1565, das sich in die Basler Porträtdarstellung des 16. Jahrhunderts einordnet, wäre zu erklären, in welcher Werkstatt Ammann das Technische der Ölmalerei erlernte. Es dürfte dies jedoch schwer halten, da keinerlei Vorstufen erhalten sind. Man darf vermuten, daß dies nicht der einzige Versuch Ammanns in der Malerei war, doch lassen sich keine früheren Arbeiten, auch keine Verbindungsglieder mit anderen früheren oder gleichzeitigen Porträts nachweisen.

4. Der Stil der ersten fünf Jahre (I. Jahrzehnt).

Die Zahl der Zeichnungen ist sehr gering. Die vier ersten von 1556—1559 sind sklavische, unselbständige Kopien und deutlich als Jugendarbeiten erkennbar. Nr. 1 [2]), im Besitz von Dr. Schneider (Den Haag), zeigt einen Landsknecht nach einer Radierung des Virgil Solis. Ammann übernimmt nur die Figur des Landsknechtes, er stellt diesen auf schlecht angedeuteten Boden. Verbesserungen an den Beinen stehen auffallenden Schwächen in der Übernahme gegenüber. Nr. 2, im Berliner Kupferstichkabinett, darstellend eine Himmelfahrt Mariä, ist eine ganz unfreie Kopie nach dem Dürerschnitt. Das speziell Zeichnerische kommt nicht klar heraus. Nr. 3, Paris École des Beaux Arts, mit dem Porträt eines Gelehrten, ist spiegelbildlich nach Weiditz dem Petrarcameister kopiert, dadurch könnten sich einige Freiheiten ergeben, Ammann arbeitet aber getreu nach dem Schnitt. Das Vorbild von Nr. 4, ein Abendmahl im Coburger Kupferstichkabinett, ist nicht festzustellen. Die Besprechung siehe unten. Das Kennzeichen dieser vier Blätter ist schematische Wiederholung. Später kopiert Ammann nicht mehr in diesem sklavischen Sinn Blätter nach Hans Sebald (1563)

---

[1]) Brun Schweizerisches Künstlerlexikon Bd. II 1908 S. 635.

[2]) Die Nummern sind die der Zeichnungen im Oeuvre-Katalog. Dort auch die genauen Bezeichnungen und Besitzerangaben.

und nach Barthel Beham (1564). Hier ist es schon schwieriger das Vorbild zu finden. Wenn auch die Übernahmen ziemlich getreu sind, so vermutet man bei dem Paumgärtnerwappen (Deckfarben auf Pergament) eine originale Erfindung, denn die Technik und der Auftrag erforderten an sich eine Höchstleistung. Auch die Dürerkopien der Pfinzing Stammenfolge in dem I. Band der Pfinzing Bibel 1568 (Nürnberg Germ. Museum Bibl. Depositum) sind zwar getreu, aber durch die etwas anderen Proportionen, die Eleganz des Vortrags und die vollendete Zeichnung ergibt sich eine ganz andere Abhängigkeit dem Vorbild gegenüber.

Das Format ist bei den Kopien z. T. verschieden vom Original; deutlich wird, daß der Schüler allein das Papier nicht füllen kann. Er beherrscht den Raum noch nicht, die Figuren (Nr. 1, 3) stehen vor leerem Hintergrund. Die Bodenangaben können auch nicht in die Tiefe führen, da ihre Ausdehnung beschränkt ist und nur das Stehen auf einem irgendwie beschaffenen Untergrund zeigen soll.

Für die Strichführung charakteristisch sind die immer sehr exakt geführten Konturen. Bei Nr. 1 sind sie übermäßig dick an der einen Seite. Den Konturen gleichbedeutend sind andere Faltenlinien in den Gewändern. Dadurch entstehen abgetrennte, für sich bestehende Flächen, die z. T. weiß und unschraffiert gelassen sind. Schraffierungsstriche an dem Rande oder einer Faltenmulde haben nichts zu besagen. Siehe Nr. 1 Mantelkragen links und Nr. 3 Mantel. Die Schraffierung des Stoffes richtet sich ängstlich nach dem jedesmaligen Verlauf der Stoff-Falte, der betreffenden Mulde. Die Striche hören bei der Begrenzungslinie der neuen «angesetzten Fläche» auf, sie dürfen auch bei dem Stoffband außen (Mantel Nr. 1 siehe oben) nicht übergreifen. Besonders bei Nr. 2 sieht man, wie die Schraffen getreu nach der Vorlage und auch dem einzelnen Gewandteil entsprechend ohne allzu große Freiheit geführt sind. Freier ist hier Nr. 1, aber dies ist durch weitgehende Veränderungen im Gewand bedingt, dabei wird der linke Gewandärmel auffallend plump umgebildet. Die Schraffierung der Hände, Beine folgt ähnlichen Prinzipien.

Nr. 4 und 5 sind gesondert zu betrachten. Die Raumdarstellung bei Nr. 4, Abendmahl, ist komplizierter. In der Nische sitzen einige Figuren, die andern überschneiden z. T. Säulen, Fenster usw. Ammann kann noch nicht die einzelnen Personen richtig vor, hinter oder neben die Pfeiler setzen. Der Tisch ist zu lang und die Jünger werden in den schmalen «Raum» zwischen Tischkante und Wand gedrückt. Die Nische zeigt mannigfache perspektivische Schwächen, die Gesimsplatte über den Kapitellen stößt falsch auf der Rückwand auf. Rechts steht die Fortführung des Fensters am Rand nicht im Einklang mit einem weiteren Nischenbogen darüber. Schon hier läßt Ammann den seitlich rechts rahmenden Pfeiler weg. Es kann dies durch die angenommene Vorlage bedingt sein. Das Prinzip, nur die eine rahmende Architektur- oder Ornamenthälfte zu zeichnen, tritt bei den Scheibenrissen 1560 ff. klar in Erscheinung. Die Konstruktion, der Aufbau werden durch Hilfslinien vorbereitet, eine durchaus schülerhafte Konstruktionsbildung. Später verwendet Ammann

oft solche Hilfslinien, aber dann sind die Zeichnungen klar aufgebaut und übersichtlich komponiert. Die Figurenzeichnung auf dem Coburger Blatt ist durchweg schlecht, dies wird aber durch die Technik (keine Feder) bedingt. Es sei hier nicht auf diese eingegangen. Die Begrenzungs- und Rahmungslinien der Architektur sind klar wiedergegeben, die Konturen der Personen vielfach vom Deckweiß begleitet, das auch die Innenmodellierung und Schraffierung z. T. anzeigt. Insofern ist die Strichführung mit den Blättern von 1556 — 57 nicht vergleichbar, denn die Lavierung tritt in stärkerem Maße als bei Nr. 2 auf.

Nr. 5 Würzburg Universitätsbibliothek, Bruderhaus und Kapelle in Schaffhausen (Abb. 1). Ammann nimmt an Ort und Stelle die Ruinen auf. Es ist die einzige Zeichnung unter allen Originalen, die direkt einen bestehenden Bau wiedergibt. Das Gesellenstechen von 1561, München Graphische Sammlung und der Pfinzing Stammbaum von 1568--70, Nürnberg Freiherr von Loeffelholz, sind nicht unter die Rubrik der reinen Zeichnung zu stellen, und die Städtebilder zu Apians Topographie von Bayern 1567 (nicht bei Andresen) gehen auf fremde Zeichnungsvorlagen zurück. Ob der Künstler auch bei andern Radierungen und Schnitten Städtebildervorlagen geliefert bekam, ist unbekannt. Das Feuerwerk von 1570 (A 70) ist nach der Nürnberger Burg radiert. Die Schaffhausener Zeichnung zeigt das abgekürzte Verfahren in der Wiedergabe. Auf der Anhöhe ist ein Wald zu ergänzen, man sieht einige Baumstümpfe und einiges Gesträuch. Darüber steht «ein gros holtz». Vielleicht war diese Wiedergabe für den Anfänger zu schwer oder der Künstler fürchtete für die Komposition seiner Zeichnung. Die Strichführung ist sehr ungewandt, beim Rhein werden die einzelnen Wogen gezeigt, die leeren Fensterhöhlungen sind schwarz gefüllt, mitunter durch ängstliche Kreuzlagen. In der Behandlung des Mauerwerks hält der Zeichner sich an seine Vorlage und versucht sie einigermaßen richtig zu geben, wobei er mit den Gesetzen der Perspektive in Konflikt gerät.

1560.

Die Scheibenrisse in den Graphischen Sammlungen, Kabinetten und im Privatbesitz zu London, Basel, München, Zürich lehnen sich an diese schweizerische Kunstgattung eng an, wie oben gezeigt wurde. Die typischen Kennzeichen (siehe auch Katalog) der Ammannschen Risse sind: 1. Die Größe entspricht der der ausgeführten Scheiben. Nicht bei allen Schweizer Glasmalern des 16. Jahrhunderts ist das der Fall. Ammann selbst hält sich später nicht ausschließlich daran. Aber in der Lehr- und Lernzeit ist es selbstverständlich, daß der Schüler sich an die herrschende Weise anschließt. 2. Die Komposition wirkt überladen. Nr. 6 London Victoria and Albert Museum, Wappen Rappenberger-Basel (Taf. III), Nr. 7 Basel Kab., Riß: Die einzelnen Teile des Aufbaues sind nicht gesetzmäßig abgetrennt, ergänzt man sich die fehlenden architektonischen und ornamentalen Details hinzu, so ergibt sich eine ununterbrochene Fortführungslinie des äußeren Rahmens. Die Sockel werden von Blumenvasen, die Nischen von den Figuren überschnitten. Statt der Figuren könnten andere Dinge angebracht sein, der Eindruck wäre der gleiche, da die Figuren, dem Ganzen

untergeordnet, nur einen Teil des Rahmengefüges ausmachen. Die Zwickelfüllungen oben beruhen auf demselben Grundgedanken, besonders klar bei Nr. 6 rechts oben: Die Soldaten sind in Umrissen gezeichnet, sie sind einzeln nicht klar ablesbar. Das Wappen in der Mitte soll beherrschend herausgehoben werden. Es steht wohl vor einer Balustrade, diese geht aber eine Verbindung mit der rahmenden Architektur ein. Das Wappen selbst ruht auf dem angedeuteten, nicht klar in seiner Funktion hervortretenden Fußboden, aber durch diese Überschneidung der Sockellinie der rückwärtigen Balustrade kommt ein weiteres verunklärendes Motiv herein. Dann muß das Wappen den Freiraum füllen, zu Seiten des Helmkleinodes hängen Bänder, die vom oberen Rahmen ausgehen. Also haben das Wappen und der Wappenraum die gleichen Tendenzen wie der Rahmen. Alle diese Teile haben aber doch nicht die Durchbildung des Tiefenraumes bewirkt. Am Anfang ist er trotz der Balustrade noch nicht da, bei Nr. 8 Basel Kab. (Taf. III) Bischöfliches Wappen, tritt er wegen seiner geringen Tiefe auch nicht in Erscheinung. Erst bei Nr. 9, Basel Kab., Riß, kann man von Tiefe sprechen; letzten Endes ist sie nur äußerlich erzeugt und der Raum tritt erst bei der nächsten Gruppe hervor. Die Formverflechtung und Unübersichtlichkeit liegen schon im Charakter des Rollwerks, dazwischen sind die für die Zeit charakteristischen Masken- und Tierköpfe, Fruchtbüschel eingestreut, dann kommen nackte Trag-, Liegefiguren und die Putten auf, die hier allerdings noch nicht im Rollwerk stehen. In Nr. 8 fängt die klarere Abgrenzung der einzelnen Teile schon an. Nach unserer Numerierung ist allein an der Bildung des Sockels, dem Absetzen des Sockels vom Hauptgeschoß die zeitliche Entstehungsfolge erkennbar. Die Formen sind variierend, bei dem letzten Blatt kehrt Ammann wieder zu einer «früheren» Formart zurück. Wichtig ist jetzt, wie der weitere Aufbau gestaltet wird. Nr. 8 weist noch unklare Häufung der architektonischen Teile auf. Bei Nr. 9 wird durch Säulenordnungen der Eindruck des Freiräumigen erzielt. Freilich sind die Teile gar nicht streng architektonisch entworfen, die hohen Sockel mit unterer Basis sind fast genau so vom Säulenschaft abgeschlossen, wie es die Platte zwischen Schaft und Kapitell zeigt. Um den Fuß des Schaftes ist ein Obst- und Blattkranz gelegt. Die große runde Basis für die muscheltragenden Putten muß die Säulensockel überschneiden, um ja keine klaren Maßstäbe aufkommen zu lassen. Daß das linke Säulenkapitell fehlt, ist durch das Gewand- und Armmotiv des Neptun nicht sofort zu erkennen. Der Bogen oben sitzt unklar auf dem Gebälk auf.

Hier sei die Weiterführung zunächst unterbrochen. Die behandelten Scheibenrisse bilden eine zusammengehörige Gruppe. Nr. 9 steht am Schlusse, das Ornament, das bei Nr. 8 noch den Aufbau ziemlich verunklärte, ist beschränkt, eine andere Flächenaufteilung und -füllung ist erreicht. Freilich bleibt diese Behauptung teilweise hypothetisch, da das Blatt so viele leere unausgeführte Teile aufweist.

Die Aktbildung der Figuren ist noch schematisch, es finden sich mehrfache Schwächen. Beim männlichen Akt bildet Ammann in Nr. 9 die einzelnen

Muskeln in einer pedantischen schülerhaften Weise. Die Frauenakte sind z. B. in Nr. 9 und 6 glatt und leblos. Die Putten auf Nr. 9 weisen zur nachfolgenden Gruppe. Die Männer bekommen ein Mantel- oder Lendentuch, das dann bei Nr. 7 links in großem Bogen die Figur umschreibt. Bei den bekleideten Frauen Nr. 6 wird wie später immer wieder die Anatomie unter dem eng anliegenden Gewand gezeigt. Bei Nr. 8 (Engel) beachte man die senkrechten Gewandfalten zwischen den Beinen und das Auffallen des Gewandes am Boden.

In der Gewandschraffierung arbeitet Ammann bei Nr. 6 noch mit breiteren, Strich an Strich gesetzten Schraffen, die Kreuzschraffen sind hier noch dick und unbeholfen. Bei dem nächstfolgenden ist es ähnlich. Nr. 8 ist etwas freier. Der Strich ist immer noch dick und kräftig. Die Hände, die scharf geknickt sein können, sind z. B. in Nr. 7 rechts schlecht schraffiert; bei der langen Form bleiben sie mitunter als ausdruckslos unschraffiert oder ungezeigt. Die Köpfe sind besonders ausdrucksvoll, wenn auch nicht formal schön gebildet. Es sind Teile überschraffiert und die Haare werden gut in ihren Einzelformen wiedergegeben. Dadurch und durch die Stellung wie die Wendung des Kopfes soll sich der Blick beim Ablesen der Rahmenteile auf sie konzentrieren.

Nr. 10: Basel Prof. Ganz, Riß mit Wappen Huber Basel bildet den Übergang zur nächstfolgenden Gruppe des gleichen Jahres 1560. Die Aktmodellierung weist auf die vorige Stufe hin und hängt mit dieser zusammen. Die Gewandbehandlung der Frau ist zu vergleichen mit den Engeln auf Nr. 8. Wieder treten die Längsfalten dominierend auf. Der Sockel, die Architektur, der Putto weisen auf die folgende Gruppe Nr. 11—13: Nr. 11, Basel Kab. mit Wappen Falkner-Irmy Basel; Nr. 12, München Graph. Slg., mit Wappen Rech von Rechenstein-Basel; Nr. 13 Zürich Zentralbibl. Graph. Slg., Schlächter tötet einen Ochsen.

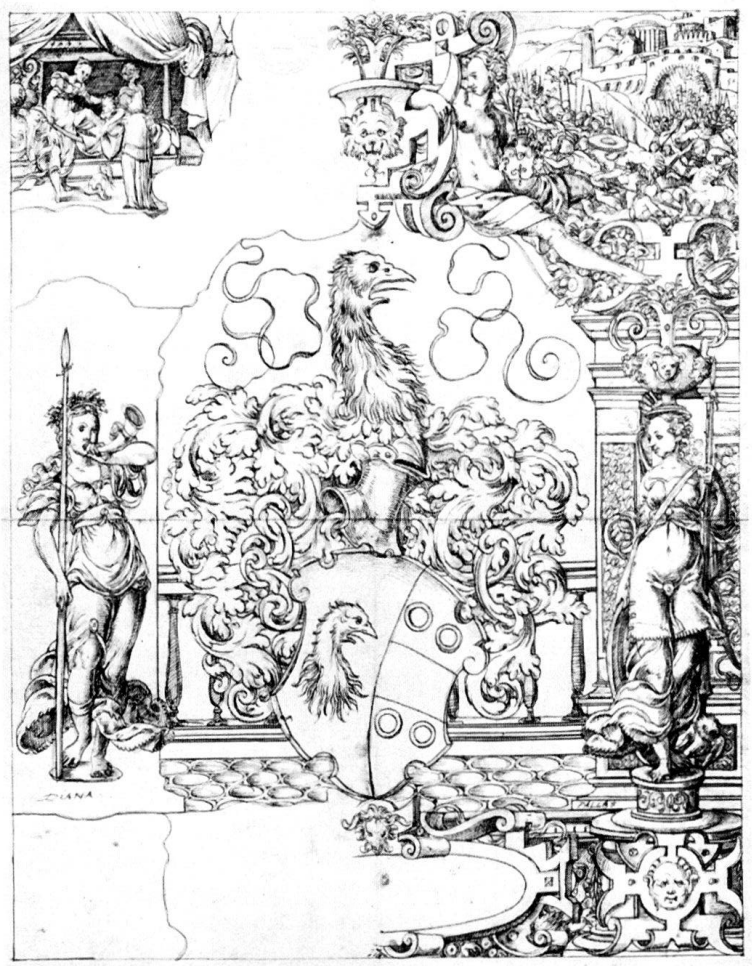
Das Kennzeichen dieser ganzen Gruppe ist die formal richtig gebaute Komposition. Der Sockel hat jetzt die erstrebte Form. Die Bildtiefe ist entwickelter, die einzelnen Schichten sind in räumlich klarer Abfolge gegeben. Nr. 11—12 sind vollständig fertig gezeichnet, die Sehwirkung ist jetzt ganz anders, die Komposition geschlossen (oben waren keine Zwickel und Abschlußfüllungen geplant). Zur Architektur (doppelbogig, zweigeschossig, Mittelpfeiler, Backsteinmauerwerk, rissige Steinquader) siehe die Charakteristik von Ringler S. 38. Die Ornamentik arbeitet mit neuen Motiven: aus den Steinen und dem Mauerwerk wachsen Äste und Gräser. Bei Nr. 12 ist diese Mauer reicher und entwickelter, ein neuer Beweis für die Datierung in der Gruppe. Hier bei Nr. 12 ist die Unterteilung des Säulenschaftes in der Bildmitte eine manieristischere Weiterführung von Nr. 9 (siehe oben). Das Standmotiv ist freier, letzten Endes ist es durch die Aufnahme der Krieger(Landsknechts)figuren bedingt. Die Schraffierung arbeitet vielfach noch mit den gleichen Mitteln wie bisher, die einzelnen Muskeln sind eigens betont und gekennzeichnet.

In Nr. 14, Basel Prof. Ganz, Christus am Kreuz und Stifterfamilie, baut Ammann den Vorgang vor einer Landschaft mit Stadtansicht auf. Die Schraffierung und das Absetzen der hellen und dunklen Flächen weisen das Blatt in

die soeben besprochene Reihe, nicht in das Jahr 1556. Zu der Zeichnung Nr. 1 lassen sich zwar Analogien feststellen, aber die Stadtansicht setzt die Würzburger Zeichnung Nr.5 voraus. Die Umrahmung durch Pfeiler und Dreiecksgiebel bringt eine Variante in der Reihe der 1560 entstandenen Risse.

Das letzte Blatt der Zeichnungen des ersten Jahrzehnts, Nr. 15, München Graph. Sammlung, Bekehrung Sauls vor Damaskus, lehnt sich an Ringler an. Ein direkter Beweis für das Schulverhältnis ist damit gegeben. Siehe Katalog. Dadurch ließ sich auch bei andern Zeichnungen die Abhängigkeit feststellen. Eine zweite direkte Typen- oder Motivübernahme fand sich bisher nicht.

(Fortsetzung folgt.)



Scheibenriß mit Wappen Rappenberger, Basel.

London, Victoria and Albert Museum.

Oeuvre-Katalog Nr. 6.

Scheibenriß mit leerem bischöflichen Wappen.

Basel, Kupferstichkabinett.

Oeuvre-Katalog Nr. 8.