



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

Nürnberg

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

Beachten wir endlich die verschärfte Differenzierung der landschaftlichen Schulen. Wir wollen sie der folgenden Übersicht zu Grunde legen.

NÜRNBERG.

(Abb. 206—221.)

In Nürnberg stehen Altes und Neues unverschmolzen nebeneinander: die Spätgotik mit leicht barockem Einschlag, vertreten durch Veit Stoß, der italisierende Klassizismus, geführt von der jüngsten Generation der Vischer; zwischen beiden, mit einem stilgeschichtlichen Kennwort kaum zu erfassen, Peter Vischer der Alte. Vom ersten Teil seiner Lebensarbeit ist im vorigen Bande die Rede gewesen, im Mittelpunkt des zweiten steht das Sebaldusgrab.

Das Sebaldusgrab ist ein Reliquienbehälter von allerdings ungewöhnlicher Abmessung. Die letzten Jahrzehnte vor der Reformation zeigen den Reliquienkult in Siedehitze. Beispielsweise die Sammlung der Wittenberger Schloßkirche, von der Lucas Cranach den illustrierten Katalog herausgab, zählte im Jahre 1509 über 5000 Nummern und vermehrte sich später auf mehr als das Doppelte. Das ganze Skelett eines Heiligen zu besitzen blieb ein seltener Vorzug. Eines solchen konnte die Sebalduskirche sich rühmen. Im 14. Jahrhundert war ein einfachschöner silberner Sarg für den heiligen Leib gefertigt worden, der in der Mitte des Chors stand, umgeben von 12 Leuchtern. Hundert Jahre später entstand der Gedanke, ein durchsichtiges, in Erz gegossenes Gehäuse, eine kleine Kapelle, um ihn her hinzuzubauen. Für die Ausführung wurde der damals noch junge Peter Vischer ausersehen (1488). Den Entwurf (Abb. 206), eine Glanzleistung der Zeichenkunst, besitzen wir noch (Wiener Akademie der Künste). Erst zwanzig Jahre später konnte Vischer wirklich ans Werk gehen. »Ein Anfang durch mich Peter Vischer 1508« besagt die Sockelinschrift. Und eine zweite lautet: »Peter Vischer purger zu Nürenberg machet das Werk mit seinen Sunnen und ward folbracht im Jahr 1519.« Vergleicht man die Ausführung mit dem ersten Entwurf, so zeigt sich, daß man zu einer starken Kürzung sich hat verstehen müssen. Noch wichtiger ist die im Stilcharakter eingetretene Veränderung, welche offenbar eine Folge der Mitarbeit der Söhne ist. Diese gewannen für ihre Wünsche dadurch freieren Raum, daß der Vater im Jahre 1512 vom Kaiser den Auftrag erhielt, für sein in Vorbereitung genommenes Grabmonument in Innsbruck zwei große Statuen — von denen noch die Rede sein wird — zu formen und zu gießen. Die Annahme liegt nahe, daß der alte Meister damit rechnete, die Weiterführung der Innsbrucker Statuenreihe werde ihn noch längere Jahre beschäftigen. Allein es kam nicht dazu. Und auch die Arbeit am Sebaldusgrab, so müssen wir glauben, hat er nicht wieder aufgenommen, die Weiterführung

und Vollendung des figürlichen Schmucks blieb den Söhnen überlassen. Was gehört nun am ausgeführten Werk ihm, dem Vater? Zum mindesten der Kern des architektonischen Aufbaus und von den Figuren die Pfeilerstatuen. Der erstere ist gotisch konzipiert, die zweiten sind es nicht mehr. Sie deshalb der Renaissance zuzuweisen, wäre falsch — wie es ebenso falsch wäre, die Arbeit der Söhne ihr nicht zuzuweisen. Die Vischersche Werkstatt war die erste in Deutschland, die sich, und zwar mit Entschiedenheit, von der Spätgotik und ihrem Naturalismus abwendete; aber im Positiven beim Vater mit anderem Ziel als bei den Söhnen. Diese suchten das Heil in Italien, der Vater im Rückblick auf die deutsche Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts. Wie die Italiener Antiken sammelten, so Peter Vischer Überreste alter deutscher Skulptur; er soll davon 300 Stück in seinem Hause gehabt haben (?). So wenig die aus dieser Richtung kommende Anregung zu verkennen ist, so liegt in den Aposteln des Sebaldustrabes doch so viel eigenes, daß wir sie Neuschöpfungen nennen müssen. Die Lebensnähe des 15. Jahrhunderts besitzen sie nicht mehr, wollen es nicht; das Standmotiv ist wieder leise geschwungen, die Köpfe entbehren des Individuell-Charakteristischen und suchen dafür eine ins Edle stilisierende Schönheit; die Falten in weit ausholenden parallelen Zügen scharf entgegengesetzt dem malerischen Gewühl der Spätgotik; um das Ganze schwebend eine stille, feierliche Musik.

Versagt blieb diesen Gestalten der monumentale Maßstab, nach dem ihr inneres Wesen eigentlich verlangt. Zum ersten- — und letztenmal — wurde er Vischer gewährt durch die von Maximilian für sein Grabmal bestellten überlebensgroßen Statuen seiner imaginären Vorfahren, der Könige Artus und Theoderich (Abb. 211, 212). In ihnen ist das Zeitideal des Ritters ins Heldenhafte erhöht: Artus in strahlender Heiterkeit, leicht und federkräftig dastehend, siegesgewiß, aber ganz ohne Prahlerei; Theoderich ein müder Kämpfer, gebrochen in allen Umrißlinien, der gesenkte Kopf vom Helm in tiefen Schatten gesetzt; die Rüstung reich geschmückt, doch nicht aufdringlich. Die der deutschen Plastik noch nicht gestellte Aufgabe des Stehens im freien Raum ist vielleicht nicht ganz tadellos, aber für mehrere Ansichten doch sehr gut gelöst. Kaiser Maximilian hatte den Räten in Innsbruck geschrieben: »er habe seinem obristen Hauszeugmeister befohlen den geschicktesten und berichtlichsten Rotschmied von Nürnberg aufzubringen und ihn auf etliche Jahr oder sein lebenslang, wie er das verlangen mag, zuvertragen.« Zunächst geriet die Arbeit in Innsbruck, da wieder einmal Ebbe in der kaiserlichen Kasse herrschte, in Stockung, und als sie wieder aufgenommen wurde, kam der unberechenbare Monarch nicht mehr auf Vischer zurück. Dieser war von nun ab, da er das Sebaldustrab den Söhnen abgegeben hatte, für die Kunst ein toter Mann. In der Gießhütte besorgte er sein Geschäft, aber es läßt sich nichts entdecken, daß er noch etwas entworfen und geformt hätte.

Über das, was die Söhne am Sebaldusgrab getan haben, sind wir nicht bis in die letzte Einzelheit, aber doch in der Hauptsache genügend unterrichtet. Nachdem der 1488 projektierte hohe Baldachin aufgegeben war, übernahm Hermann die drei Quasi-Kuppeln, mit denen das Gehäuse abgedeckt ist. Ein höchst seltsames Zellenwerk, in das allerlei Motive von den Statuenbaldachinen des Bamberger Doms, also Formen des 13. Jahrhunderts, hineinverarbeitet sind. Verlockender und in jeder Hinsicht wichtiger war ein Auftrag für Augsburg. Er kam von den Fuggern, die für ihre Grabkapelle bei St. Anna ein Abschlußgitter verlangten. Die Bestellung erging an Peter den Alten, der aber gerade damals für den Kaiser beschäftigt war, und so ist es, zumal auch die Behandlung in Renaissanceform zum Charakter der Kapelle allein paßte, als sicher anzusehen, daß das berühmte Gitter in Entwurf und Modellierung von Hermann geschaffen ist. Bemerken wir noch kurz, daß es gar nicht nach Augsburg abgeliefert, sondern schließlich im Nürnberger Rathaus aufgestellt worden ist. Dort wurde es im Jahre 1806, beim Übergang der Stadt an Baiern, abgebrochen und als altes Metall nach Frankreich verkauft. Wir würden nichts als eine flüchtige Zeichnung von ihm kennen (Abb. 221), wären nicht kurz vor dem Weltkrieg auf einem französischen Schloß Teile des Figurenfrieses und der Türlünetten entdeckt worden (Abb. 220). Das Gitter ist in seinen tektonischen Teilen in reiner, klarer Hochrenaissance gehalten, in den figürlichen verrät sich nordische Empfindung, wiewohl nicht nordische Tradition. Wie gründlich Hermann sich in Rom mit den Formen der Baukunst beschäftigt hat, zeigt außerdem ein hinterlassenes Bündel von Zeichnungen, selbst das Sebaldusgrab hätte er gern antikisch umgearbeitet. Gleich nach seiner Rückkehr erlitt er (1517) einen Unfall, der ihm das Leben kostete.

Aus andern Quellen, nämlich der Frührenaissance Oberitaliens, schöpfte Peter d. J. Seine erste selbständige Arbeit (bald nach 1513) ist das Epitaph des Propstes Anton Kreß in der Lorenzkirche. Man begreift, daß ihm nach dieser Probe von den Freunden des eben eindringenden welschen Geschmacks die Umarbeitung des unteren Teils des Sebaldusgrabes übergeben wurde (Abb. 214, 215). Es ist die erste ganz große und freudige Huldigung der Kunst vor dem Humanismus. Noch ist hier der in der Folgezeit schnell abgebrauchte allegorisch-mythologische Stoff von reizender Neuheit. Die an der Sohle des Unterbaus sitzenden weiblichen Gestalten sind die Personifikationen der Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Tapferkeit und Klugheit, nicht sicher zu deuten die vier nackten Männer an den Ecken. Obgleich sitzend, sind diese Figuren voll Bewegung, und zwar Bewegung im Sinne eines durchgebildeten Kontraposto, wie ihn die Apostelfiguren des Vaters noch nicht hatten, und von einem überraschend sicheren Gefühl für das Organische des Gliederbaus; nicht zierlich, wie die Spätgotik das verstanden hatte,

aber voll neuartiger Anmut. Um sie her spielen nackte Kinder, an den Füßen der Tabernakelsäulen sieht man Tritonen, Nymphen, Panisken und Hirten. Kaum auf irgendeinem Punkte ist ein Moment der Ermüdung zu erkennen. Es muß für den noch jugendlichen Künstler eine herrliche Empfindung gewesen sein, ledig aller Bande des Herkommens seine innere Fülle so verschwenderisch ausgeben zu dürfen. Weder Dürer noch Burgkmair noch sonst einer von den Pfadfindern zur Renaissance hat die wiederentdeckte alte Schönheit des Südens mit so ungeteilter, hoffnungsseligler Freudigkeit umfassen, wie hier der junge Peter Vischer.

Dem Sebaldusgrab teils voraus, teils ihm parallel gehend, zieht eine Gruppe von Grabplatten in den Kirchen Krakaus — man erinnert sich der Verbindung Krakaus mit Nürnberg in der Zeit des Veit Stoß — die Aufmerksamkeit auf sich, die alle Merkmale der Vischerschen Werkstatt, aber doch nicht im besonderen die charakteristischen Züge Peter Vischers d. Ä. an sich tragen, die herber und dekorativ bewegter sind, manches von Albrecht Dürer aufgenommen haben, ein wenig auch von den nach Nürnberg versprengten Erzeugnissen der italienischen Renaissance berührt sind. Wir wüßten nicht, an wen anders gedacht werden könnte, als an den ältesten der Vischerschen Söhne, Hermann. Ihm ist auch mindestens ein starker Anteil an der reich geschmückten Tumba des Grafen Hermann von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth von Brandenburg in Römheld zuzuschreiben, wahrscheinlich auch in Baden-Baden am Grabmal des Markgrafen Friedrich. Auch in den 20er Jahren war für fürstliche Grabmonumente der Erzguß die begehrteste Darstellungsform und die Vischersche Werkstatt behauptete in ihr fast das Monopol. Im Jahre 1525 verhandelte Peter d. J. mit dem Kardinal-Kurfürst Albrecht von Mainz über sein Grabmal in Aschaffenburg. 1527 vollendete Peter d. J. das sehr große Wandgrab für den Kurfürsten Friedrich den Weisen in Wittenberg (Abb. 219); das jünglinghafte der Sebaldusgrabfiguren liegt hinter ihm; es ist ein mit großer Weisheit abgewogenes Werk, klassisch zu nennen wie kein anderes dieser Zeit, in seiner formalen Behandlung gewiß Italien verpflichtet, in seiner geistigen Haltung das Musterbild eines deutschen Fürsten der Reformationszeit, wie er sein sollte, leider nicht allzuoft es war. 1528 starb Peter, vierzigjährig, und ein Jahr nach ihm der Vater. Die Leitung der Werkstatt übernahm der dritte Sohn, Hans, mit dessen sehr ungleichwertigen, nie originellen Arbeiten wir uns nicht weiter zu beschäftigen brauchen. 1549 schloß er die Werkstatt. — Beim großen Publikum steht hoch in Gunst die sogenannte »Nürnberger Madonna«, im Germanischen Museum, Holz, vermutlich Modell für eine (nicht zur Ausführung gekommene) Kreuzgruppe. Neuerdings wird auf Paul Vischer, den jüngsten der Brüder, geraten. Sie zeigt, daß in der Schule die Renaissance sehr bald ins rein Formalistische gerät, während der Ausdruck von gezielter Pose nicht frei ist (Abb. 218).