



Geschichte der deutschen Plastik

Bode, Wilhelm von

Berlin, 1885

1. Bildwerke in Franken: die Nürnberger Schule

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96067](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96067)

nicht gesondert betrachte, so war mir dafür der Umstand maßgebend, daß nur wenige Schulen und in diesen selbst nur wenige Künstler diese Entwicklung mitmachen, daß sie also für Deutschland keineswegs als eine allgemeine zu bezeichnen ist. Auch fällt dieselbe bei einzelnen Künstlern, welche ihr unterlagen, erst in den Schluß ihrer Thätigkeit, den wir schon deshalb nicht getrennt von ihrer gesamten Wirksamkeit betrachten dürfen.

1. Bildwerke in Franken: Die Nürnberger Schule.

Wenn von Bildwerken deutscher Renaissance die Rede ist, so wird jeder an Nürnberg denken, an die drei Meister Adam Kraft, Veit Stofz und Peter Vischer, in denen uns gewissermaßen die Plastik dieser Zeit verkörpert ist: der eine als Steinhildhauer, der andere als Holzschnitzer, der dritte als Bronzegießer die gefeiertsten Bildhauer Deutschlands. Ihre umfangreichen Werkstätten, die für ganz Deutschland und selbst für das Ausland in Anspruch genommen wurden, erforderten eine Reihe von tüchtigen Gehilfen, welche die Meister, soweit sie sich ihnen nicht aus Mitgliefern der eigenen Familie boten, gewiß aus den tüchtigsten Bildhauern Nürnbergs auswählten und auswählen konnten, da es in ihrer Werkstatt stets zu arbeiten und zu verdienen gab. Dennoch genügte ihre Thätigkeit nicht einmal für die Bestellungen, welche in Nürnberg und in der Nachbarschaft gemacht wurden; und neben ihnen hatte daher eine Reihe tüchtiger, freilich meist dem Namen nach nicht bekannter Künstler Gelegenheit, ausreichende Beschäftigung zu finden. Auch wissen wir, daß in einzelnen größeren Malerwerkstätten auch die plastischen Arbeiten an den Altären ausgeführt wurden; so namentlich bei Michael Wohlgemuth, dessen Werkstatt gegen Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts durch Bestellungen so sehr in Anspruch genommen war, daß selbst Albrecht Dürer nach der Rückkehr von seinen Reisen eine Zeitlang als Gehilfe in dieselbe einzutreten für vorteilhaft fand.

Über die Lehrer aller dieser Meister ist uns fast gar nichts bekannt; auch von ihren Vorgängern wissen wir kaum von dem einen oder andern den Namen. Aber eine Anzahl zum Teil datierter Bildwerke sind noch in Nürnberg erhalten, welche hinlänglich beweisen, daß sie ihre Meisterschaft nicht zum kleinsten Teil einer guten Schule verdanken.

In der Sebalduskirche hängt am Eingangspfeiler zum Chor ein Madonnenbild, tadellos erhalten in seiner glänzenden alten Bemalung und Vergoldung und noch in seinem ursprünglichen Holzgehäuse. Die eingeknickte Haltung der kurzen Gestalt, ihre reichen, nach unten geradezu barock sich häufenden Langfalten des Mantels, eine gewisse Ungeschicklichkeit der Bewegung und Anordnung verraten einen Künstler, der noch in der Werkstatt eines gotischen Bildschnitzers groß geworden ist. Andererseits bekundet aber der porträtartige Kopf der Maria, der köstlich derbe nackte Bube, den die Mutter in seinem ausgelassenen kindlichen Spiele kaum auf ihren beiden Händen zu halten vermag, die Bildung der beiden vollodigen Engel, welche die Krone stürmisch auf das Haupt der Himmelskönigin drücken, sowie der beiden andern Engelsgestalten, welche die Mondichel unter den Füßen der Madonna halten, einen frischen, stürmisch und übermütig sich eindringenden Naturalismus,

ähnlich wie er fünfzig Jahre später sich gemäßig und veredelt in Krafts Werken äußert. Nicht so lebendig, aber auch feiner durchgebildet und in Anordnung und Gewandung schon ebenso tüchtig naturalistisch belebt sind die beiden Gruppen aus dem Leben der heil. Katharina an dem Löffelholz'schen Epitaph im westlichen Chor derselben Kirche. Ihre Entstehung wird durch das Todesjahr der Kunigunde Wilhelmine Löffelholz (1453), zu deren Erinnerung der Altar gesetzt wurde, ziemlich genau festgestellt. In jenem Schnitzwerk erscheint der Künstler desselben als unmittelbarer Vorläufer der Wohlgemuth'schen Werkstatt, der er vielleicht später angehört hat.

Schon in dem steinernen Sakramentshaus im östlichen Chor, das dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts angehört, zeigen die ziemlich rohen Bildwerke teilweise die Richtung der neuen Zeit; namentlich die schlanken Statuetten des Petrus und Sebald und die Grablegungsgruppe. Ein weiter vorgeschrittener derber Naturalismus spricht sich in der Kolossalstatue des Christophorus vom Jahre 1442 außen am Ostchor aus; ächzend beugt er sich unter der ihm unerklärlichen Last, welche ihm die Adern an Beinen und Händen aufschwellen läßt; der ausgerastete Mantel bildet reiche, wirkungsvolle Falten. Ruhiger und vielleicht selbst etwas befangener erscheinen noch die Figuren der großen Gruppe der Grablegung in der Agidienkirche, welche der Bildhauer *Hans Decker* im Jahre 1446 ausführte. Dafür entschädigt aber reichlich die Tiefe der Empfindung in der Anordnung wie im Ausdruck, welche durch die edle Mäßigung nur um so wirkungsvoller wird. Die verschiedenen berühmten Kompositionen der Grablegung von Adam Kraft haben hier ihr unmittelbares Vorbild. An Kraft erinnert auch die um zwanzig bis dreißig Jahre jüngere Madonnenstatue außen am Eingange der Kirche; ihrer Eigenart nach könnte sie sehr wohl ein Jugendwerk dieses Künstlers sein. Ähnlichen Charakter trägt das Hochrelief mit dem thronenden Christus an der Südseite der Lorenzkirche, in welchem die edle Komposition, die schönen Köpfe, die einfache ruhige Gewandung und der Gegensatz zwischen der würdevollen Gestalt Christi und den holden Engeln, die ihn umgeben und andächtig vor ihm knien, besonders ansprechend wirken. In verschiedenen Kirchen und an mehreren Häusern Nürnbergs begegnet man Figuren von ähnlichem Charakter und aus der gleichen Zeit; ich nenne im Chor der Sebalduskirche die Steinfiguren einer Verkündigung und der Begegnung, letztere jünger und weniger handwerksmäßig in der Ausführung.

Wohl die edelste Figur dieser Richtung, welche aber schon in die Zeit der ersten Thätigkeit eines A. Kraft und V. Stoß fallen wird, ist eine Madonnenstatue in der Frauenkirche, an einem Pfeiler des südlichen Schiffes leider hoch oben nahe dem Gewölbe aufgestellt; eine gedrungene, des Adam Kraft würdige Gestalt von ruhiger, vornehmer Haltung und Gewandung und edlem Ausdruck, über ihr zwei volltöckige Engel mit der Krone. Daß sie nicht zu dem im Jahre 1504 gestifteten Hochaltar gehört haben kann, beweist (abgesehen von dem altertümlichen Charakter der Arbeit) der Umstand, daß der mit zwei Engeln verzierte reiche Sockel gleichzeitig und von derselben Hand ist.

Ehe wir noch ein Werk eines der großen Bildhauer in Nürnberg nachweisen können, begegnen wir hier der Thätigkeit des *Michael Wohlgemuth* (1434—1519), oder, wie wir uns wohl präziser auszudrücken haben, der von ihm unterhaltenen Bildhauerwerkstatt. Denn daß der als Maler und Zeichner für den Holzschnitt so

viel beschäftigte Künstler selbst auch als Bildschnitzer thätig gewesen sein sollte oder gar all den umfangreichen bildnerischen Schmuck an den Altären, die nachweislich bei ihm bestellt wurden, allein ausgeführt haben sollte, ist von vornherein unwahrscheinlich. Aber auch davon abgesehen sind wir nach allem, was wir von der Thätigkeit der deutschen Künstler noch vor uns sehen, oder was wir durch Urkunden darüber erfahren, keineswegs berechtigt, für Deutschland eine ähnliche Vielseitigkeit in der Ausübung der



Abnahme vom Kreuz. Gruppe von M. Wohlgemuth in der Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg.

Künste anzunehmen, wie wir sie in Italien während des fünfzehnten Jahrhunderts bei einer Reihe hervorragender Künstler kennen. Im Gegenteil bildete das scharf ausgeprägte Kunstwesen hier eine sehr weitgehende Teilung der Arbeit aus, so daß wir gerade in Nürnberg die Bildschnitzer von den Steinbildhauern und den Bronzegießern beinahe streng geschieden sehen; freilich nicht gesetzlich, aber durch Gewohnheit und Übung der Arbeit. Wenn wir also auch nicht berechtigt sind, von Wohlgemuth anzunehmen, daß er neben dem Pinsel auch das Messer und den Meißel gehandhabt habe, so dürfen wir anderseits doch in der Regel unbedenklich die Schnitzwerke, welche mit

seinen Gemälden verbunden sind, auch unter seinem Namen hier aufführen; denn sie zeigen den ähnlichen Charakter wie seine Gemälde, sowohl in der einfachen, wenig belebten Komposition wie in der ruhigen Haltung seiner schwächtigen Figuren, den runden Köpfen der Frauen und Kinder mit dem kleinen Mündchen, den müden Augen und dem knitterigen Faltenwurf, in welchem wir den Sinn für große Motive vermissen. Nach dieser Übereinstimmung der Bildwerke mit den Gemälden werden wir dem Wohlgemuth wenigstens die Zeichnung und Überwachung der Ausführung auch der Schnitzereien, sowie die Bemalung derselben zuzuschreiben haben. Daß sie in ihrem künstlerischen Wert unter sich zum Teil wesentlich verschieden sind und auch mehr oder weniger große Verschiedenheiten in ihrem Charakter tragen, erklärt sich aus den verschiedenen Gesellen, die der Meister dafür beschäftigte. Einzelne darunter sind entschieden den Gemälden überlegen.

Zu den frühesten nachweisbaren Altären des Wohlgemuth, an denen plastische Teile sich befinden, gehört der große Altar in der heil. Kreuzkapelle zu Nürnberg (angeblich v. J. 1479); er zeigt in der Mitte in sieben beinahe lebensgroßen Freifiguren die Abnahme vom Kreuz. Größe der Auffassung oder Schönheit der Gestalten läßt auch diese Komposition wie jedes Werk des Wohlgemuth vermissen; aber der Ernst im Ausdruck, die tüchtige Naturbeobachtung bis in die kleinsten Falten, die außerordentlich fleißige Ausführung, die prächtige Gesamtwirkung der Farben und Vergoldung mit den Gemälden der Flügel machen doch diese Gruppe zu einer der beachtenswertesten Skulpturen Nürnbergs vor A. Kraft. Urfundlich aus dem Jahre 1479 ist auch der Flügelaltar in der Marienkirche zu Zwickau: in der Mitte in lebensgroßen Figuren die Madonna zwischen vier weiblichen Heiligen, auf den Flügeln je zwei andre jugendliche Heiligengestalten; in der Staffel die kleinen Halbfiguren Christi und der Apostel. Die Gestalten sind ganz besonders charakteristisch für Wohlgemuth, in der Durchführung lassen sie aber die tüchtige Hand und den feinen Naturalismus des Künstlers der Kreuzigungsgruppe vermissen. Wohl in die früheste Zeit des Künstlers gehört das in seiner Bemalung trefflich erhaltene Relief innen über der Südthüre der Sebalduskirche: Maria mit dem Kinde von einer Nonne aus der Familie Ebner verehrt, an; durch den Reiz der Gestalten und die treffliche Durchbildung ein Hauptwerk des Künstlers.

Gleichfalls für ein Werk der Wohlgemuth'schen Werkstatt, aus früherer Zeit und von der Hand eines besonders begabten Bildschnitzers ausgeführt, möchte ich auch den jetzt im Germanischen Museum aufgestellten kleinen Altar mit der Verlobung der heil. Katharina halten. Maria hält der vor ihr knieenden Katharina das nackte Kindchen entgegen, welches den Ring an ihrer Hand zu befestigen sucht; hinter dieser Gruppe von Freifiguren ist ein burgundischer Teppich gemalt, den drei Engel vor sich halten. Die tüchtig naturalistischen Gestalten von voller Bildung, mit welcher eine gewisse Zierlichkeit in der Bewegung, namentlich der Hände glücklich kontrastiert, der feierliche Ernst, der auf den stummen Gesichtern lagert, die fleißige Ausführung und der Reiz der noch trefflich erhaltenen Bemalung wirken zusammen, um dieses schon durch das Motiv besonders anziehende Altärchen zu einer der Perlen des Germanischen Museums zu machen. In derselben Sammlung ist ein größeres Altarwerk ausgestellt, die Madonna zwischen den vier Kirchenvätern aus der Kirche zu Herbruck, das gleichfalls wohl

auf Wohlgemuths Werkstatt zurückzuführen ist, aber schon seiner späteren Zeit angehört. Die Ausführung verrät die Hand eines viel geringeren Bildschnitzers, der schlanker in der Bildung seiner Figuren, gezielter und doch ausdrucksloser, in der Gewandung sehr viel unruhiger ist, aber doch einzelne wirkungsvolle Motive aufweist.

Eine bekanntere Arbeit Wohlgemuths ist der große Altar in Heilbronn (um 1500), dessen plastische Teile die Anbetung der Könige und einzelne Heilige darstellen, etwa von gleichem Wert wie der Hersbruder Altar; mit überreicher Gewandung, die vollen Gesichter ohne Ausdruck. Auch der kleinere Flügelaltar ebenda, der die Madonna und zehn jugendliche weibliche Heilige zeigt, scheint mir die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Wohlgemuth'schen Werkstatt aufzuweisen. Bedeutender ist der späte Hochaltar im Chor der Kirche zu Schwabach, über welchen ein ausführlicher Vertrag mit dem Künstler aus dem Jahre 1507 noch erhalten ist. Dieser Vertrag ist von besonderem Interesse durch die Vorbehalte, welche der Besteller für den Fall des Mißlingens einzelner Teile des Altars machte, indem daraus die wesentliche Beteiligung einer Reihe von Gehilfen zweifellos wird. Da der Charakter aller plastischen Teile mit Wohlgemuths Arbeiten gar nichts gemein hat, vielmehr auf Veit Stofz hinweist, so werde ich bei Besprechung der Werke dieses Künstlers auf das umfangreiche Werk zurückkommen.

In Nürnberg selbst finden sich noch verschiedene namenlose Altäre und Einzelfiguren, welche mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit dem Wohlgemuth'schen Atelier zugeschrieben werden dürften, namentlich mehrere Altäre im südlichen Schiff der Lorenzkirche. Obgleich einfacher und weniger reich ausgestattet als jene großen Altarwerke der kleinen Nachbarörter, sind sie denselben doch an künstlerischem Werte überlegen; die Nürnberger waren damals schon an Ausgezeichnetes gewöhnt und ließen sich nicht mit flüchtiger Gesellenarbeit abfinden. Ganz charakteristische Gestalten des Wohlgemuth sind die drei lebensgroßen Freifiguren im Katharinenaltar, die heil. Katharina zwischen Helena und Konrad; stattliche Gestalten von überreicher Gewandung. Anmutiger durch das Motiv sind die beiden Figuren an dem 1499 gestifteten Rochusaltar: der heil. Rochus, eine schöne Mannesgestalt mit lockigem Haar und Bart, der dem Engel neben sich seine Pestbeulen zeigt; in der gotischen Bekrönung der heil. Sebastian zwischen zwei Hektern, fein bewegte kleine Figuren. Am Marthaaaltar sind die beiden Statuetten der heil. Martha und Magdalena sowie die beiden männlichen Heiligen in flachem Relief auf den Flügeln besonders anmutige Gestalten. Auch die Gruppe der Verkündigung über der Kanzel der Frauenkirche, ein Altar im Vorraum des nördlichen Eingangs der Jakobskirche u. a. m. gehören hierher.

Die Ausführung der späteren unter den genannten Altären der Wohlgemuth'schen Werkstatt hat man neuerdings dem Veit Stofz zuschreiben wollen, der nach seiner Rückkehr aus Krakau 1496 in Wohlgemuths Atelier als Leiter von dessen Bildschnitzwerkstatt eingetreten sei (Bergau in Dohmes „Kunst und Künstler“). Diese Ansicht stützt sich nur auf den Charakter dieser Bildwerke; aber gerade aus diesem scheint sich mir (mit alleiniger Ausnahme des Schwabacher Hochaltars) überzeugend das Irrtümliche dieser Hypothese zu ergeben. Denn mit den zahlreichen beglaubigten Arbeiten des Veit Stofz stimmt keine derselben irgendwie überein. Daß dieser Künstler aber einfach die Zeichnungen des Wohlgemuth ausgeführt hätte, ist kaum

glaublich; denn zu einem bloßen Handlanger des Wohlgemuth hätte sich der im Dienst der polnischen Fürsten vielfach ausgezeichnete, von seinem Werte sehr überzeugte Künstler gewiß nicht hergegeben. Galt doch Veit Stofß damals wohl schon für den ersten Bildschnitzer Deutschlands, ein Ruhm, der ihm bis heute unbestritten geblieben ist, obgleich das Interesse für den Menschen sehr abgenommen hat; denn durch die Veröffentlichung einer Reihe von Urkunden sind die schlimmsten Zeugnisse über seinen Charakter beigebracht worden. Der Künstler stammt aus einer in den Urkunden vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts mehrfach genannten Nürnberger Handwerkerfamilie; seine Geburt würde um das Jahr 1440 fallen, wenn Neudörfer mit seiner Angabe, er sei 1533 im Alter von 95 Jahren gestorben, recht hat. Erwähnt wird der Künstler zuerst 1477 bei seiner Übersiedelung nach Krakau. Hier läßt er sich an den Aufträgen, die er erhielt und die er zu größter Zufriedenheit ausführte, bis zu seiner Rückkehr in die Vaterstadt 1496 verfolgen. Die Verleihung des Ehrenbürgerrechts von Krakau, seine mehrmalige Ernennung zum Vorstand der Zunft sprechen für die Achtung, welche er in Krakau genoß, von wo er als sehr wohlhabender Mann nach Nürnberg zurückkehrte. Sein Wohlstand geht aus dem Ankauf eines Hauses und der verzinslichen Anlage mehrerer nicht unbeträchtlicher Kapitalien bald nach seiner Rückkehr nach Nürnberg hervor. Hier entwickelte sich aber sein Charakter sehr bald in unvorteilhafter Weise; die Bezeichnungen als „unruhig heilloser Bürger“ und als „irrig und geschreyig Mann“, die ihm in verschiedenen öffentlichen Urkunden beigelegt sind, erscheinen durch sein Betragen gerechtfertigt. Er beginnt Prozesse mit dem Rat, verwickelt die Stadt in Handel und Streit mit ihren Nachbarn, bricht wiederholt sein gegebenes Wort und scheut im Jahre 1503, um wieder zu einem durch Bankerott eines Schuldners verlorenen Kapitale zu kommen, selbst vor der Anfertigung einer falschen Urkunde nicht zurück; ein Verbrechen, das damals mit dem Tode bestraft wurde, für das Veit Stofß aus besonderer Gnade nur gebrandmarkt wurde, indem ihm öffentlich durch den Henker beide Backen mit glühenden Eisen durchbohrt wurden. Von den Folgen der Ehrlosigkeit befreite ihn bald darauf ein Rehabilitationsbrief, den sich der Künstler vom Kaiser Maximilian zu verschaffen wußte; aber seine bürgerliche Stellung war sehr erschüttert und seine Thätigkeit, da in Nürnberg lange Zeit noch niemand bei ihm arbeiten lassen wollte, war hinfort eine viel beschränktere, zumal auch das Alter hemmend auf die Arbeit einwirken mußte. Erst im Jahre 1533 starb der Künstler, angeblich im Alter von 95 Jahren.

Man hat sich gefragt: wie hat ein so „heilloser“, verworfener Mensch ein Künstler von solcher Meisterschaft, von so zarter, inniger Auffassung sein können? In der Verwickelung, welche den Künstler auf die abschüssige Bahn brachte, ist allerdings schon nach dem bekannten urkundlichen Material ein gewisses tragisches Verhängnis nicht zu verkennen, welches den in seinem ehrlichen Vertrauen schändlich Betrogenen zum Händelsüchtigen, zum Fälscher und zum Meineidigen machte. Auch läßt der Umstand, daß die meisten der zahlreichen Söhne und Schwiegersöhne es zu geachteten Stellungen brachten, günstig auf den Vater zurückschließen. Und wenn Neudörfer über jene verhängnisvollen Vorgänge in Stofß' Leben gänzlich schweigt, ja ausdrücklich vom Künstler rühmt, daß er sich „des Weins enthielt und sehr mäßig lebte“, so geht wohl so viel daraus hervor, daß das spätere Leben von Veit Stofß seine Vergangenheit einigermaßen vergessen ließ. Aber ein zänkischer, unruhiger Charakter muß dem

Veit Stof von vornherein eigen gewesen sein, mit dem sich gerade die Innigkeit und Zartheit der Empfindung, die man ihm nachrühmt, am schwersten vereinigen ließe. Ist denn aber jener unbestrittene Ruf des Künstlers als der größte, empfindungsvollste Bildschnitzer Deutschlands wirklich berechtigt? Ich glaube diese Frage nicht unbedingt bejahend beantworten zu dürfen. Zu einer richtigen Wertschätzung des Künstlers wollen wir aber zunächst einen Überblick über die von ihm erhaltenen Werke zu gewinnen suchen.

Wie erwähnt, spricht die erste Urkunde von Veit Stof im Jahre 1477, als er von Nürnberg nach Krakau übersiedelte. In demselben Jahre beginnt auch schon die beglaubigte Tätigkeit des Künstlers mit dem zwischen den Jahren 1477 und 1484 ausgeführten berühmten Marienaltar in der Frauenkirche zu Krakau, zu dessen Anfertigung Stof wahrscheinlich nach Krakau übergesiedelt war. Das große Mittelfeld zeigt in beinahe lebensgroßen Freisiguren den Tod der Maria, die in den Armen eines Apostels sterbend zusammenbricht; auf den beiden Flügeln in Reliefs die Verkündigung, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige, sowie die Auferstehung, Himmelfahrt und Ausgießung des heil. Geistes; im reichverzierten gotischen Giebel die Krönung Mariä zwischen zwei Engeln und heil. Bischöfen. Der Künstler tritt uns in dieser ersten Arbeit sofort sehr eigenartig entgegen, und zwar sind es im wesentlichen die auch später für ihn charakteristischen Eigenschaften, welche dem Beschauer sofort in die Augen fallen: lebendige Schilderung, bewegte mannigfaltige Gestalten und reiche Gewandung. Aber vor lauter Freude an den unruhigen knitterigen Falten kommt der Künstler nicht zu klarer Entwicklung der Gewandung, durch die übertriebene Bewegung der einzelnen Figuren nicht zur Abrundung der Komposition, vor lauter naturalistischer Durchbildung der einzelnen Köpfe nicht zu ruhiger und wahrer Empfindung. Ein Streben nach äußerem Effekt und bravourmäßige Handhabung der Bildschnitzkunst lassen nicht zum vollen Genuß der mancherlei schönen Züge kommen, die diese Komposition auszeichnen. Denselben Charakter tragen die Bildwerke einer zweiten für dieselbe Kirche ausgeführten Arbeit, des Stanislausaltars, von dem nur noch die beiden Flügel erhalten sind; sechs Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des heil. Stanislaus.

Die ungeteilte Bewunderung, welche diese Arbeiten fanden, verschaffte dem Künstler im Jahre 1492 den ehrenvollen Auftrag, auch das Grabmonument des Königs Kasimir IV. in der Kreuzkapelle der Kathedrale auszuführen. Die Anordnung dieses reichen Denkmals ist noch ganz die gotische: die Gestalt des Verstorbenen ruht im Krönungsornat auf dem Sarkophag, an dessen Seiten Statuetten von Leidtragenden aus dem Volke, immer zwei zur Seite eines Wappens, angebracht sind; über dem Ganzen ein reicher Baldachin. Der Name des Jörg Hüber, eines Passauer Künstlers, der im Jahre 1494 Bürger von Krakau wurde, ist (neben dem Monogramme des Veit Stof) an einem der reich skulptierten Kapitelle angebracht; es ist daher sehr wahrscheinlich, daß dieser das Denkmal in Marmor ausführte, zu welchem der Bildschnitzer Veit Stof nur das Modell geliefert hatte. Die Gesamtwirkung des Monuments ist eine reiche und phantastische; dagegen läßt die Durchbildung namentlich des figürlichen Teiles zu wünschen übrig. Die überreiche, unruhige Gewandung, die übertriebene Bewegung in den jammernden Gestalten der Leidtragenden, die markierten eingefallenen Züge des Gesichts lassen den Künstler des Marienaltars unschwer erkennen. Fast gleichzeitig entstand, mutmaßlich wieder nach

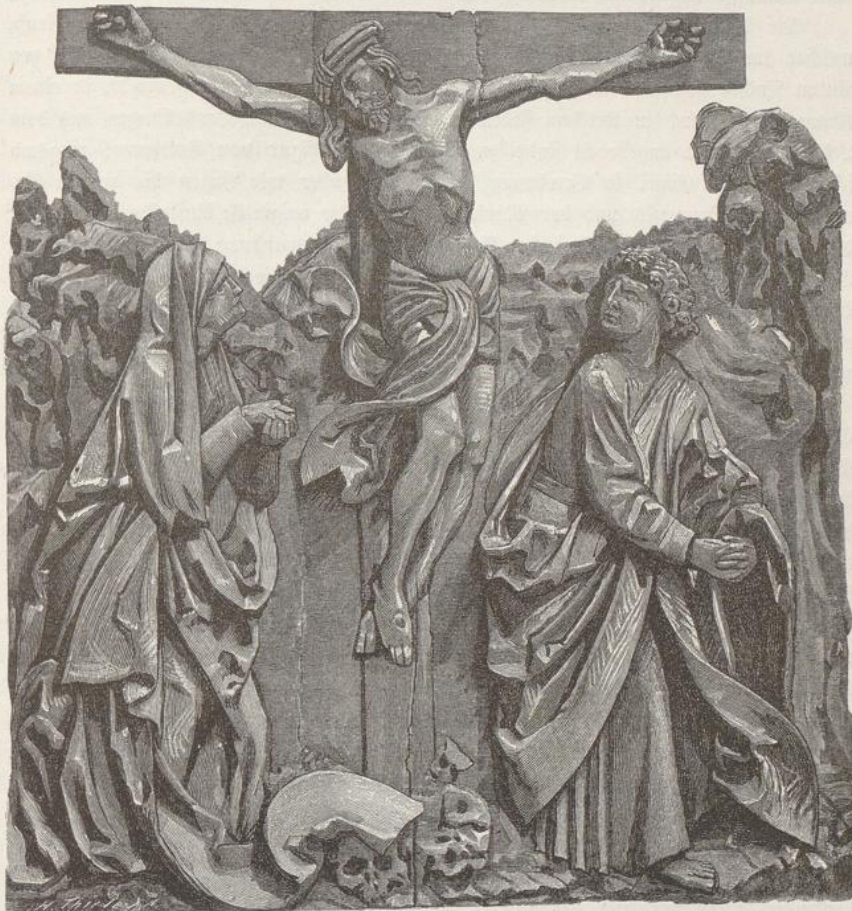
einem Modell des Veit Stof, die Grabplatte des 1493 verstorbenen Erzbischofs Bignonius Olesnicky im Dom zu Gnesen, wie das ebengenannte Monument in rotem Marmor ausgeführt; eine lebensvoll wiedergegebene Porträtgestalt.

Im Jahre 1496 siedelte der Künstler wieder nach Nürnberg über. So ergiebig und leider wenig erfreulich hier die Urkunden für die Lebensgeschichte des Künstlers sind, so dürftig sind sie verhältnismäßig, namentlich im Gegensatz gegen den Krakauer Aufenthalt, für seine Thätigkeit in Nürnberg. Dies hat den Hypothesen das weiteste Feld eröffnet. Wie man in Italien jedes glasierte Thonrelief dem Luca della Robbia zuschreibt, so gilt im Handel und in den Kirchen beinahe jede in Holz geschnitzte Figur, jeder Hochaltar in Süddeutschland, wenn sonst nichts Näheres über ihn bekannt ist, für ein Werk des Veit Stof. Diese Verwirrung, diese kritiklose Zuweisung der verschiedenartigsten Werke an den einen großen Namen ist auch in die Kunstgeschichte übergegangen und entwertet selbst die einzige kurze Monographie, welche wir über den Künstler besitzen. Die wenigen mit dem Monogramm bezeichneten Werke hat man ihm einfach abgesprochen, als nicht bedeutend genug oder nicht charakteristisch, und hat ihn dafür zum Handwerker des Wohlgemuth gemacht, für den er alle jene oben genannten Altäre ausgeführt haben soll, hat schwäbische, bayerische und niederfränkische Arbeiten aller Art auf seinen Namen getauft. Da uns die Urkunden fast ganz im Stiche lassen, haben wir uns für die Kritik der Werke des Veit Stof, soweit nicht ausnahmsweise die eigene Bezeichnung des Künstlers auf dem Bildwerk spricht, zunächst an die Nachrichten des berühmten Nürnberger Schreibmeisters Johann Neudörfer zu halten, welcher den Künstler noch kannte und kurze Zeit nach dessen Tode seine Aufzeichnungen (1547) machte. Leider ist Neudörfer aber gerade über die Werke von Stof sehr wortkarg.

Urkundlich beglaubigt ist zunächst ein Hauptwerk des Stof, der bekannte „Rosenkranz“ im Germanischen Museum, der ursprünglich in der Frauenkirche gewesen sein soll. Die wenig umfangreiche Tafel enthält, in mäßigem Relief, in der Mitte die Halbfiguren einer großen Reihe von Heiligen in der Umrahmung eines Rosenkranzes und um ein Antoniuskreuz gruppiert, darunter das Jüngste Gericht, im Rahmen des Ganzen dreißig kleine Darstellungen aus dem Leben Christi. Letztere sind nicht mehr vollständig an Ort und Stelle: sieben dieser Reliefs befinden sich jetzt im Museum zu Berlin und sind durch die Halbfiguren von zwölf der vierzehn Nothelfer ersetzt worden; gleichfalls von der Hand des Veit Stof, aber wohl einem dritten Werke desselben entlehnt. Ein großer Vorzug dieser Arbeit besteht in der maßvollen Beschränkung der zahlreichen kleinen Kompositionen auf einige wenige Figuren, sowie in der Klarheit, mit welcher dieselben angeordnet, und in der Lebendigkeit, womit sie geschildert sind. Daneben fällt aber auch hier, wie in den Krakauer Arbeiten, die ganz unmotiviert flatternde Gewandung und der knitterige Faltenwurf derselben, die oft recht lieblose Behandlung, der wenig angemessene oder gleichgültige Ausdruck in manchen Köpfen und namentlich auch die kleinliche Anordnung des Ganzen recht störend auf.

Für die Datierung dieser Arbeit haben wir einen gewissen Anhalt in der beinahe getreuen Wiederholung eines der kleinen Reliefs, der Gefangennahme Christi, in einem der drei großen Steinreliefs an der inneren Chormwand der Sebalduskirche. Dieses Bildwerk trägt neben dem Monogramm des Veit Stof die Jahreszahl 1499. Nun nennt allerdings Neudörfer diese Reliefs ausdrücklich unter den Arbeiten des Adam

Kraft, und daraufhin hat man jene Bezeichnung bisher meist für eine Fälschung erklärt. Daß aber die langen Gestalten mit ihren flatternden Gewändern, daß die unruhige Komposition mit Kraft keine Verwandtschaft haben, bedarf keines Beweises, während diese Eigentümlichkeiten anderseits durchaus zu den beglaubigten Werken des Veit Stoß stimmen. Die augenscheinlich alte Bezeichnung und die Angabe von Neu-



Der gekreuzigte Christus; Relief vom „Rosenkranz“ des Veit Stoß. Berlin, Agl. Museum.

dörfer lassen sich daher am einfachsten in der Weise vereinigen, daß wir dem Veit Stoß die Modelle zuschreiben, nach welchen in Krafts Werkstatt die dem Künstler ungewohnte Ausführung in Stein gemacht wurde. Diese Annahme wird hier auch durch das bestätigt, was wir über die Ausführung des Grabmals Kasimirs in Krakau wissen*).

*) Daß unter den Schächern ein polnischer Soldat, im Kostüm der Zeit, angebracht ist, und daß gerade an seinem krummen Säbel das Monogramm des Veit Stoß sich findet, ist ein weiteres, kleines aber nicht unwesentliches Moment, welches für diesen als Erfinder der Komposition spricht.

Übrigens sind alle drei Reliefs: neben der Gefangennahme Christi der Ölberg und das Abendmahl, besonders unruhig und unbedeutend, ja gleichgültig in der Auffassung. Die letztgenannte Komposition giebt ein gewöhnliches Gastmahl, bei welchem die meisten der Jünger es sich bei Speise und Trank sehr wohl sein lassen, ohne sich um die Worte des Herrn irgendwie zu kümmern. Die Köpfe sind zum Teil lebensvolle Bildnisse angesehener Nürnberger Patrizier, welche uns Neudörfer namhaft macht.

Die bekannteste und berühmteste Arbeit des Veit Stofz ist der englische Gruß, welcher im Chor der Lorenzkirche von dem Gewölbe herabhängt; 1518 von Anton Tucher gestiftet. Der Engel und Maria stehen, einander zugewandt, in einem Kranz von Rosen, in welchem sieben kleine Rundreliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria angebracht sind; zu oberst die Halbfigur von Gottvater; ringsum schweben kleine Engel in Verehrung, musizierend oder wie Pagen die reichen Gewänder des Erzengels und der Maria haltend. Die originelle Auffassung, die hier durch die prächtige und volle, aber klar angeordnete Gewandung großartig wirkenden Gestalten rechtfertigen zum Teil den Ruf dieser Arbeit, die unter den beglaubigten Werken des Veit Stofz wohl obenan genannt zu werden verdient. Dennoch macht sich auch hier selbst in der Maria ein gewisser Mangel an wahrer und tiefer Empfindung geltend, und den kleinen Kompositionen fehlt jede größere Auffassung.

Durch Neudörfer werden dem Veit Stofz verschiedene große Kreuzigungsgruppen: Christus am Kreuz zwischen dem klagenden Johannes und Maria, in Nürnberger Kirchen zugeschrieben, deren Charakter, soweit dieselben noch erhalten sind, die Wichtigkeit dieser Benennung durchaus rechtfertigt. Dahin gehört zunächst die im Chor der Sebalduskirche aufgestellte, leider braun angestrichene vollständige Gruppe, angeblich die letzte Arbeit des Künstlers (1526). Die gleiche Gruppe in der Clara-kirche ist weit geringer und von ganz abweichendem Charakter. Dagegen sind die Statuen der Maria und des Johannes in der Jakobskirche (innen neben dem westlichen Portal) unzweifelhaft wieder von der Hand des Veit Stofz. Das fehlende Kruzifix haben wir vielleicht in dem (leider neuerdings ganz vergoldeten) Kruzifix auf dem Hochaltar der Lorenzkirche oder in demjenigen auf einem Vorplatz des Spitals zu suchen. Beide, namentlich aber das letztere, gehören nicht nur zu den besten Arbeiten des Veit Stofz, sondern zählen überhaupt zum Besten, was die deutsche Plastik aufzuweisen hat. In naturalistischer Durchbildung, in anatomischem Verständnis sind sie unübertroffen; damit verbinden sie aber eine Vornehmheit der Haltung, eine Größe der Auffassung, namentlich in dem von dem beiderseits herabwallenden Haar malerisch beschatteten Köpfe von herber Schönheit, die sonst die meisten Bildwerke des Veit Stofz vermissen lassen. Nach der Verwandtschaft dieser Arbeiten mit dem Kruzifix der Sebalduskirche vom Jahr 1526 gehören dieselben wohl gleichfalls der späteren Zeit des Künstlers an und beweisen, gegenüber seinen verschiedenen überschätzten Jugendwerken, die vorteilhafte Einwirkung von Künstlern wie Kraft, Vischer und Dürer.

Nach der Zeit der Entstehung wie nach ihrer künstlerischen Bedeutung muß neben diesen Kruzifixen die große Pietà in der Jakobskirche, Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schoße und Johannes, genannt werden. Die Anschauung und Wiedergabe der Formen, Bildung und Ausdruck der Köpfe lassen m. E. keinen Zweifel auf-

kommen, daß Veit Stoß der Künstler dieser Arbeit ist, auf die wir gleich noch näher einzugehen haben.

Nach dem übereinstimmenden Charakter aller dieser Arbeiten lassen sich noch eine Anzahl kleinerer Altäre oder Einzelfiguren nahezu mit Sicherheit auf die Hand des Stoß zurückführen. Darunter sind zunächst eine Reihe kleinerer, aber recht tüchtiger Arbeiten in der Jakobskirche nennenswert: ein reizvoll bewegter Engel (vielleicht von der Kreuzigungsgruppe), Maria mit dem Kinde von einer Anbetung der Könige, eine sehr bewegte Maria mit dem anmutigen Kinde im Südschiff, ein kleiner, in der Ausführung dem Rosenkranz am nächsten stehender Altar mit den Heiligenfiguren in der Egloffstein'schen Kapelle. Das im Abschluß dieses Altars angebrachte Relief mit dem Jüngsten Gerichte gehört wahrscheinlich zu einem größeren Altar mit der Gruppe der Maria Selbtritt in eine Kapelle des Nordschiffes, die gleichfalls eine charakteristische Arbeit des Stoß ist. In der Agidienkirche sind von einem größeren Altar nur noch die beiden Flügel mit den Reliefs der Verkündigung erhalten, denen zwei etwas kleinere Reliefs im Privatbesitz zu Hannover (Senator Culemann) sehr nahe stehn. Die Figuren von Maria und Johannes neben einer Kreuztragung innen über dem Hauptportale in der Frauenkirche sind gleichfalls Überreste eines größeren Altarwerkes, deren Nürnberg selbst von der Hand des Veit Stoß leider kein einziges mehr vollständig aufzuweisen hat. Ebenfalls sind wohl auch die schönen knieenden Engel, mit kurzen Leuchtern in den Händen, auf die Erfindung des Veit Stoß zurückzuführen, während die gleichfalls als Leuchterhalter komponierten altertümlichen Engel in der Sebalduskirche mehr an Wohlgemuths Werkstatt erinnern. *) In der Sebalduskirche sind mehrere große Holzstatuen zu den Seiten der Fenster im Chor charakteristische aber unerfreuliche spätere Arbeiten des Künstlers: Christus als Ecce homo und die Schmerzensmutter, Andreas und ein segnender Christus. Von den an der Außenseite von Nürnberger Häusern angebrachten Figuren ist die Madonna am Stoß-Hause (Wunderburggasse 7) eine tüchtige, eigenhändige Arbeit; mehrere andere Madonnen möchten auch wohl auf Stoß' Werkstatt zurückgehen. Im Germanischen Museum verraten mehrere größere Figuren ihre Herkunft aus der Werkstatt des Künstlers; eine ganz eigenhändige, besonders anziehende Arbeit desselben scheint mir die erst vor einigen Jahren erworbene Grabfigur einer wie im Schlummer daliegenden jungen weiblichen Heiligen zu sein. In derselben Sammlung wird jetzt auch ein Relief der Krönung Mariä aufbewahrt, welches als eine der ersten Arbeiten des Künstlers nach seiner Rückkehr in die Heimat betrachtet wird. Mit der gleichen Komposition in der Bekrönung des Krakauer Marienaltars stimmt sie jedoch wenig überein; die Figuren sind für Stoß besonders kurz, ruhig in der Haltung und auch in den Typen mehr im Charakter des Adam Kraft, während Behandlung und Gewandung in der That Stoß'sche Art zeigen. Vielleicht führte der Künstler hier die Komposition eines Dritten, des Kraft oder Wohlgemuth, aus. Als eine ganz charakteristische Arbeit des Veit Stoß erscheint mir dagegen die Gruppe des ungerechten Richters ebenda; lebendig empfundene Gestalten, deren Gewandung aber besonders unruhig ist.

*) Durch ein Versehen sind diese Engel schon früher (vgl. S. 94) unter den Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts aufgezählt worden.

Außerhalb Nürnbergs sind, abgesehen von den bereits erwähnten Arbeiten in Berlin, Hannover und namentlich in Krakau und Umgebung, zunächst zwei Flachreliefs mit den Darstellungen der Verkündigung und des Öbergs im Nationalmuseum



Madonna mit der eisernen Krone;
an einem Hause in Nürnberg.

zu München als gute Werkstattarbeiten bemerkenswert. Bedeutender sind zwei größere Altäre in der Oberen Pfarrkirche zu Bamberg und in Schwabach, die einzigen in Deutschland erhaltenen vollständigen Altarwerke des Künstlers. Der Bamberger Altar trägt seine Hausmarke und die Jahreszahl 1523. Freilich hat man die Echtheit dieser Bezeichnung und damit auch die Urheberschaft des Veit Stoß bestritten; doch wüßte ich kaum ein Werk des Künstlers zu nennen, das alle Eigentümlichkeiten desselben so ausgeprägt zeigt. Die Mitte stellt in beinahe freien Figuren die Anbetung der Hirten dar; die Flügel zeigen unten, in hohem Relief, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel, darüber in Flachrelief die Geburt der Maria und die Flucht nach Ägypten. Die Gestalten sind stark und gestreckt, von kräftiger Modellierung, markigem Faltenwurf und lebendiger Bewegung; die Ausführung ist meisterhafter als in manchen weit berühmteren Arbeiten in Nürnberg. Der Schwabacher Hochaltar zeigt in großen Freisfiguren Christus und Maria thronend zwischen den beiden Schutzheiligen der Kirche, Martin und Johannes dem Täufer; auf den Flügeln je zwei flache Reliefs, in der Staffel das Abendmahl in kleinen Figuren. Die schlanken Gestalten, die unruhige, stark unterbrochene Gewandung, die Köpfe und ihr Ausdruck sind ebenso bezeichnend für Stoß wie verschieden von Wohlgemuth, der offenbar an Stoß den plastischen Teil seines Auftrages verband.

Das reiche Steinrelief mit dem Jüngsten Gericht über der Südthür der Sebalduskirche, der sogenannten Schantheil, welche der bekannte Dr. Hartman Schedel zur Erinnerung an einen 1485 verstorbenen Verwandten ausführen ließ, hat die volle Eigenart des Veit Stoß: Gewandung und Typen, selbst die Anordnung sind so sehr in seinem Charakter, daß

der Entwurf wohl nur auf ihn zurückgeführt werden kann. Freilich kann sie dann nicht gleich nach dem Tode des Hermann Schedel ausgeführt sein, da ja Veit Stoß erst mehr als zehn Jahre später nach Nürnberg zurückkehrte. Mit Kraft, dem sie zugeschrieben ward, hat die Arbeit so wenig gemein, daß sie nur in seiner Werkstatt nach fremdem Modell ausgeführt sein könnte.

In Nürnberg wären außerdem noch eine Reihe von plastischen Bildwerken, meist in Holz geschnitten, im Anschluß an Veit Stoß zu nennen, wenn auch keines derselben vom Künstler selbst herrührt. Eine Steinarbeit von verwandtem Charakter ist die schöne Madonna mit der eisernen Krone an einem Hause auf dem Wege zur Burg, welche die nebenstehende Abbildung wiedergiebt. Auch die Ausführung eines bekannten Entwurfes von Albrecht Dürer hat man dem Künstler neuerdings zugeschrieben, den Rahmen des Dreifaltigkeitsbildes vom Jahre 1511, welcher jetzt im Germanischen Museum aufgestellt ist. Der figürliche Teil, Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer thronend, hat in der Ausführung, namentlich in der Behandlung der Gewänder und der Haare, Verwandtschaft mit Veit Stoß; den Adel der Auffassung, die glückliche Anordnung im Raume, die guten Verhältnisse und die tüchtige Kenntnis des Körpers, welche hier den großen Meister Nürnbergs verraten, hat aber Stoß in keinem seiner beglaubigten Werke aufzuweisen.

Daß Veit Stoß während seines zwanzigjährigen Aufenthaltes in Krakau und bei dem auch später stets aufrecht erhaltenen Verkehr mit dieser seiner zweiten Heimat außer den oben genannten bezugten Arbeiten noch verschiedene Bildwerke für Krakau sowohl wie für die benachbarten Orte anfertigte, ist wohl von vornherein anzunehmen. Es werden ihm daher auch sowohl in Galizien wie in Ober-Ungarn (in Leutschau und Bartfeld) eine ganze Reihe von geschnittenen Altären zugeschrieben. Doch läßt sich über dieselben allein nach den kleinen und dürftigen Abbildungen einiger dieser Altäre in den „Denkmälern des Österreichischen Kaiserstaates“ kein Urteil abgeben. Die meisten derselben werden ihm jedenfalls mit Unrecht zugeschrieben sein. Mit Bestimmtheit läßt sich dies von dem Johannesaltar in der Florianskirche zu Krakau aus dem Jahre 1518 behaupten, der eine sehr ausgesprochene Eigenart besitzt, die schon einen jüngeren, moderner empfindenden Künstler verrät. Die Figuren, obgleich teilweise sehr verfehlt in den Verhältnissen, sind von sehr stattlicher Bildung, hübschen Köpfen und gesucht vornehmer Haltung. Die mittlere Gruppe, in lebensgroßen Figuren, eine Entzückung des Täufers in der Wüste, ist von einer freilich etwas stillosen, aber sehr wirkungsvollen extasischen Bewegtheit und Erregung, und durch die reiche Gewandung und die schönen Köpfe der jugendlichen Engel noch von besonderer Anziehung. Wer der tüchtige Künstler war, vermag ich nicht zu erraten; zweifellos verrät die Hand einen deutschen Künstler, und zwar wahrscheinlich von fränkischer oder schwäbischer Herkunft, von denen ja zahlreiche Künstler und Handwerker damals in Polen und Ungarn, insbesondere in Krakau lebten oder doch von der Heimat aus für diese Länder beschäftigt waren.

Von einem solchen ausgewanderten süddeutschen Künstler, von dem Meister *Michael*, besitzt die Marienkirche zu Danzig in ihrem Hochaltar ein stattliches und recht tüchtiges Werk, das zwischen den Jahren 1511 und 1517 ausgeführt wurde (es trägt die Bezeichnung MICHAEL 1516). Dieser Meister Michael, dessen voller Name mutmaßlich Michael Schwarz war, wird freilich als ein Augsburger von Geburt bezeichnet; in jener Arbeit erscheint er aber ganz unter fränkischen, speziell Nürnberger Einflüssen. Namentlich ist es Michael Wohlgemuth, an den seine ruhigen, etwas ausdruckslosen Gestalten, sein tüchtiger, regelmäßiger Faltenwurf, ebenso wie der mit Benutzung von Dürers Holzschnitten ausgeführte Bilderschmuck auf der Rückseite

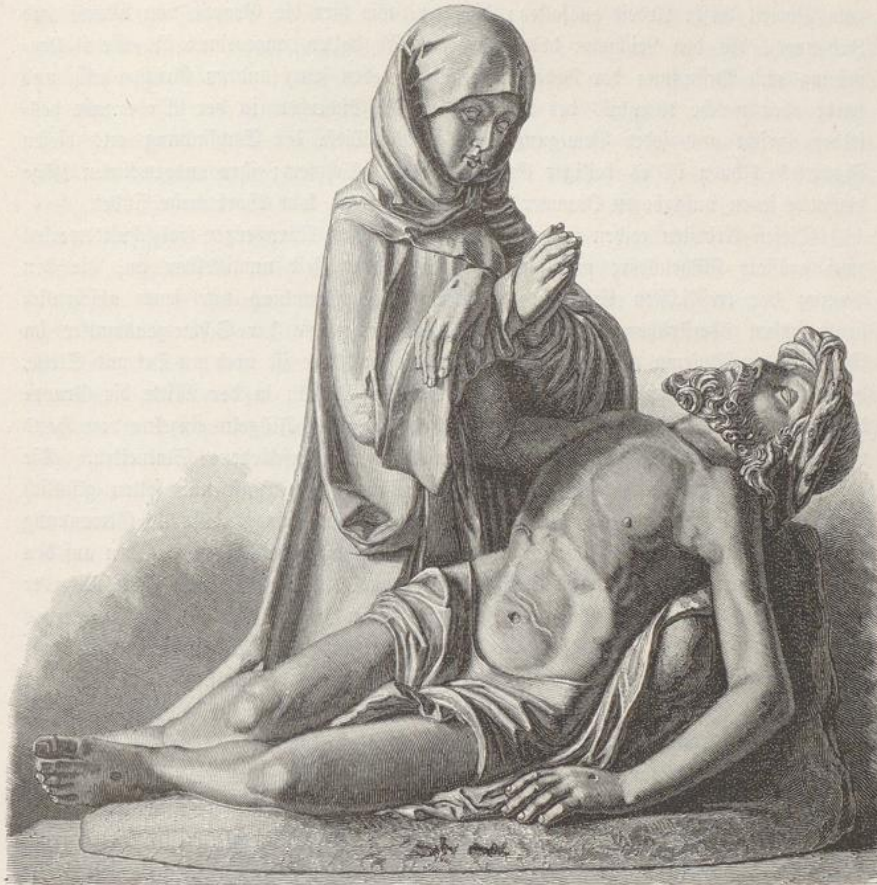


Maria als Schmerzmutter, im Germ. Mus. zu Nürnberg.

erinnern. In der Mitte ist, ganz ähnlich wie auf Krafts Grabtafel des Matthäus Landauer, Maria zwischen Gottvater und Christus dargestellt, wie zwei Engel eine Krone auf ihr Haupt niederlassen; in der Einrahmung Statuetten der Propheten. Die silbernen Statuen der Flügel sind ihrer Kostbarkeit zum Opfer gefallen; nur die zierlichen, ganz kleinen geschnitzten Figürchen in dem Maßwerk der Nischen sind noch erhalten. Die Außenseite zeigt, leider in modernem Anstrich, zehn Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria, wiederum von echt Nürnberger Charakter; schlicht in der Auffassung, wie Wohlgemuth, aber in der Gewandung und der schlanken Bildung der Figuren mehr unter dem Einfluß des Veit Stoß. Das im Jahre 1517 gestiftete kolossale Kruzifix zwischen Maria und Johannes, welches oberhalb des Altars oben im Mittelschiff der Kirche angebracht ist, scheint eine Werkstattarbeit desselben Künstlers, der hier wieder die ähnlichen Arbeiten des Veit Stoß in Nürnberg zum Vorbilde nahm.

Mit Stoß sind auch die beiden berühmtesten Schnitzwerke Nürnbergs, die Schmerzmutter im Germanischen Museum (früher im Rathause) und die Pietà der Jakobskirche, in Beziehung gebracht worden. Die Verwandtschaft derselben untereinander scheint mir so groß, daß sie wohl nur einem und demselben Meister zugeschrieben werden können. Wenn die Statue der Maria wirklich, wie angegeben wird, aus Gnadenberg in der Pfalz stammen sollte, so trägt sie doch so sehr das Gepräge Nürnberger Kunst vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, daß wir nur in Nürnberg den Meister derselben suchen dürfen.

Bezeichnend ist für diese Statue, die offenbar der Überrest einer Kreuzigungsgruppe ist, und in demselben Maße für die zum Vergleich hierneben mit abgebildete Pietà, eine in der deutschen Plastik dieser Zeit ganz seltene Schönheit und Größe sowohl in der Anordnung wie in der Bildung der Gewandung und insbesondere der Köpfe. Der Kopf der Maria ist in beiden Bildwerken fast der gleiche: hier wie dort finden wir



Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi, in der Jakobskirche zu Nürnberg.

die großen schönen Augen mit den hochgewölbten Brauen, die edel gebildete Nase und die vollen Lippen des fein geschwungenen Mundes. Selbst das Kopftuch und die Art, wie dasselbe über den Kopf gelegt ist, sind in beiden Bildwerken fast übereinstimmend. Aber diese Schönheit ist doch in gewissem Sinne eine äußerliche, da sie auf Kosten der Empfindung wiedergegeben ist. Nicht der Ausdruck tiefsten Seelenschmerzes, den die deutsche Kunst gleichzeitig oft so ergreifend wiedergiebt, sondern vielmehr ein Ausdruck ernster Bewunderung, ja beinahe freudigen Stolzes spricht aus

Wode, Plastik.

9

den Zügen dieser Maria. Auch dem Leichnam Christi, dessen Anordnung und Formen einen so edlen Geschmack und Schönheitsinn verraten, ist doch gleichfalls eine gewisse Absichtlichkeit, eine Zurschaufstellung der schönen Formen und daher eine gewisse Leere nicht abzusprechen, wenn wir den strengsten Maßstab der Kritik anlegen. Der Vergleich mit der an derselben Wand der Kirche aufgestellten Pietà, welche wir oben als ein Werk des B. Stoß bezeichnet haben, wird freilich auf den ersten Blick nicht zum Vorteil dieser Arbeit ausfallen; die Art, wie hier die Gruppe von Maria und Johannes, die den Leichnam des Herrn vor sich halten, angeordnet ist, die Faltengebung und Auffassung der Formen erscheinen neben jener andern Gruppe eckig und hart; aber welche Kenntnis des Körpers, welche Sicherheit in der Wiedergabe desselben spricht aus jeder Bewegung, und welche Tiefe der Empfindung aus diesen Figuren! Ihnen ist es heiliger Ernst mit ihrem Schmerz; ihre ausgeteinten Züge verraten jenen unsagbaren Jammer, der keinen Trost, kein Wort mehr findet.

Diesen Arbeiten reihen sich unter den namenlosen Nürnberger Holzschnittswerken zwei größere Flügelaltäre aus etwas vorgerückter Zeit unmittelbar an, die den Vorzug der trefflichsten Erhaltung in ihrer alten Bemalung vor jener abscheulich bronzefarben überstrichenen Gruppe der Jakobskirche wie der Schmerzensmutter im Germanischen Museum voraus haben. Einer dieser Altäre ist noch an Ort und Stelle, der Annenaltar in der Lorenzkirche vom Jahre 1521; in der Mitte die Gruppe der heil. Anna mit Maria und dem Christkinde, auf den Flügeln einzelne von Hans von Kulmbach gemalte Heilige, im oberen Abschluß verschiedene Statuetten. Die geschmackvolle Anordnung der selbst von der italienischen Kunst nur selten glücklich wiedergegebenen Gruppe, die lebendige Bewegung, die schöne, maßvolle Gewandung und feine Charakteristik und das glückliche Zusammenwirken mit den Gemälden auf den Flügeln zeichnen diesen Altar in ähnlicher Weise aus, wie einen zweiten Flügelaltar der gleichen Zeit, der sich seit 1873 im Besitz des South-Kensington-Museums zu London befindet. Hier sind die Heiligen auf den Flügeln gleichfalls aus Holz geschnitten, aber im ziemlich flachen Relief, worin auch die heil. Familie mit der heil. Anna auf dem Mittelfelde ausgeführt sind. Die Figuren wie die Gewandung sind beinahe stürmisch bewegt, aber voll Lebenswahrheit und von großem Zug. In dem erstgenannten Altäre läßt sich die unter Dürers Einfluß veredelte Schule Wohlgenuths nicht verkennen.

Damit wird uns die vielbesprochene Frage nahe gerückt, wie weit Wohlgenuths berühmter Schüler *Albrecht Dürer* sich an der Ausführung plastischer Bildwerke beteiligt habe. Daß er für solche, wie es von anderen gleichzeitigen Malern beglaubigt ist, die Entwürfe geliefert hat, wird durch verschiedene seiner erhaltenen Zeichnungen bezeugt: so durch die Zeichnung zu dem im Germanischen Museum aufbewahrten Rahmen des Dreifaltigkeitsbildes mit der edlen Gruppe des zwischen Maria und Johannes dem Täufer thronenden Christus im Abschluß, dessen Ausführung — wie erwähnt — dem Veit Stoß zugeschrieben wird, während von anderer Seite (Thausing) wohl mit Unrecht an A. Kraft erinnert ist; sodann auch durch den Entwurf zu einer Bronzegrabplatte des Peter Vischer, die wir noch näher kennen lernen werden. Hat aber Dürer auch selbst das Messer und den Meißel gebraucht und selbst den Guß geübt, wie man allgemein annimmt und wie man durch bezeichnete Bildwerke verschiedener Art in

mehreren Museen und Privatsammlungen noch beweisen zu können glaubt? Für einige wenige Medaillen ist auch in neuester Zeit noch die Urheberschaft Dürers von kompetenter Seite mit Bestimmtheit behauptet worden, während Thausing dieselbe bestreitet und sich dafür auf Dürers eigene Worte, „er pflege mit solchem Ding (Medaillen) nicht umzugehen,“ bezieht. Von Thausing wird dagegen ein silbernes Flachrelief einer von der Rückseite gesehenen nackten weiblichen Figur im Besitz der Familie von Imhof zu Nürnberg, welche — wie jene Medaillen — mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1509 versehen ist, auf ein eigenhändiges Modell des Albrecht Dürer zurückgeführt und werden dafür mit einiger Wahrscheinlichkeit die uns erhaltenen urkundlichen Nachrichten über den Abguß einer Frau, welche Dürer gerade im Jahre 1509 an Kurfürst Friedrich von Sachsen sandte, angezogen. Was an Holzbildwerken, an Reliefs in Kehlheimer Stein u. s. f. unter Dürers Namen geht, darf ausnahmslos dem Künstler abgesprochen werden; nicht einmal die Zeichnung für diese Arbeiten, denen Dürers Monogramm regelmäßig in betrüglicher Absicht aufgesetzt ist, läßt sich auf Dürers Hand zurückführen. Dies gilt namentlich auch für die bekanntesten unter diesen Bildwerken, für die drei Hochreliefs in Kehlheimer Stein mit Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers im Museum zu Braunschweig, im British-Museum zu London und im Bischöflichen Seminar zu Brügge, in denen die freie Entlehnung von Motiven und Figuren aus Dürers Holzschnitten und Kupferstichen schon allein ein überzeugender Grund ist, nicht an den Meister selbst zu denken. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß Georg Schweiger, welcher in den Jahren 1644—1648 drei ähnliche Reliefs in etwa derselben Größe aus dem Leben Johannes des Täufers in Nachahmung Dürers ausführte, die sich jetzt in der Ambraßer Sammlung zu Wien befinden, auch jene drei Reliefs angefertigt hat. Auch glaube ich mich zu erinnern, daß die Braunschweiger Tafel auf der Rückseite, wie die Wiener Reliefs, den Namen des Georg Schweiger trägt.

Mit diesen Arbeiten sind wir zum Teil schon bis an die Grenze dieser Epoche gelangt. Als letzten Ausgang der Richtung des Veit Stoß möchte ich noch das kleine Relief mit Christus am Ölberg in der Egloffsteinschen Kapelle, datiert 1532, erwähnen, welches die lebendige Auffassung und reiche Gewandung des Stoß gemäßigter und bei edleren Formen zeigt.

Neben dem Bildschnitzer Veit Stoß wird Adam Kraft als der ebenbürtige Bildhauer Nürnbergs genannt; und gewiß mit Recht. Obgleich etwa um zehn oder fünfzehn Jahre jünger, vertritt er doch eine etwas altertümlichere, strengere Richtung der Nürnberger Plastik, welcher er auch während seiner ganzen Thätigkeit treu bleibt. Schon durch das Material, den Stein, war er auf größere Einfachheit und Ruhe seiner Kompositionen angewiesen. Seine Anordnung ist klar und wirkungsvoll; seine Gestalten sind kräftig und unterseht, seine Gewandung ist verhältnismäßig einfach, aber dabei doch sehr mannigfaltig und fein beobachtet in der Faltengebung. Dieser edlen Ruhe, die niemals in Starrheit ausartet, entspricht der Ernst des Ausdrucks und eine Tiefe der Empfindung, welche Stoß nur selten erreicht. Die Ausführung ist selbst bei den mehr dekorativen Arbeiten niemals nachlässig, sondern fleißig und

doch breit und sicher, da der Künstler als Steinmetz eine Meisterschaft in der Handhabung des Meißels erlangt hatte, von welcher namentlich das in seiner Art unübertroffene Sakramentshaus der Lorenzkirche das sprechendste Zeugnis ablegt.

Über das Leben des Künstlers sind wir weit weniger unterrichtet als über das des Veit Stoss; Adam Kraft war ein schlichter Handwerker, der sich wahrscheinlich erst vom Steinmetz zum Bildhauer hinaufgearbeitet hatte, und ging als solcher schlecht und recht durchs Leben. Seine Erholung und seine größte Freude war am Feierabend das vertrauliche Gespräch über Kunst und Handwerk mit seinen Freunden Peter Vischer und dem Kupferschmied Sebastian Lindenauf. Wer sein Vater, wer sein Lehrer war, wissen wir nicht; doch kommt seine Familie in verschiedenen Mitgliedern schon im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts in Nürnberg vor. Nach dem Alter, welches sein Bildnis an dem 1500 vollendeten Sakramentshaus zeigt, muß Adam Kraft um 1450—1455 geboren sein. Wie uns Neudörfer erzählt, starb er 1507 im Spital zu Schwabach, mutmaßlich an der Arbeit, bei welcher ihn der Tod plötzlich überraschte; denn er hatte Haus und Familie daheim in Nürnberg, die den Kranken sonst aufgenommen hätten. Zu größerem Wohlstand scheint er es aber nicht gebracht zu haben; denn die Erben mußten das Haus gleich für eine Schuld von einigen hundert Gulden an einen Gläubiger abtreten.

Die nach ihrer Entstehungszeit bekannten Arbeiten Krafts gehen nicht vor das Jahr 1490 zurück. In diesem Jahre entstanden, nach der sehr wahrscheinlichen Annahme Wills, die bekannten, von Martin Keßel gestifteten sieben Stationen auf dem Wege zum Johannis Kirchhof und der Kalvarienberg auf dem Kirchhofe selbst. Der junge Nürnberger Patrizier war im Jahre 1468 und 1472 wiederholt im heiligen Lande gewesen und hatte hier die von der Tradition auf dem Wege nach Golgatha für alle die einzelnen Szenen, welche uns die heilige Geschichte vom Kreuzeswege Christi erzählt, bezeichneten Plätze genau nach ihrer Entfernung vom angeblichen Hause des Pilatus abgemessen. Nach diesen Maßen der „Stationen“ ließ Keßel die von Kraft in seinem Auftrage gearbeiteten sieben Reliefs vom Thiergärtner Thore aus neben der Straße nach der Johannisvorstadt, in welcher sich damals der Kirchhof noch nicht befand, zur Aufstellung bringen. Obgleich aus ziemlich gewöhnlichem Sandstein und augenscheinlich meist von Gesellen in der Werkstatt ausgeführt, ist hier doch schon die volle Eigenart des Künstlers ausgesprochen. Freilich waren die Motive besonders geeignet, seine hervorragenden Eigenschaften in vorteilhaftester und reichster Weise zu entfalten, so daß kaum eines der späteren berühmten Werke den Künstler so gründlich und mannigfaltig kennen lehrt. Die Anordnung in einer mäßigen Zahl von Figuren, die in Hochrelief gearbeitet sind, ist in allen sieben Kompositionen einfach und klar; das Motiv fällt sofort in die Augen, und doch kommt jede einzelne Figur nach ihrer Bedeutung zur richtigen Geltung. Aufopferung und Duldbertum, Mitleid und Jammer, gleichgültige Geschäftigkeit und Brutalität sind mit edler Mäßigung und doch mit tiefer Empfindung, sprechender Wahrheit, reicher Entwicklung und wirkungsvollem Gegensatz zum Ausdruck gebracht. Wie Kraft hier siebenmal den ganz ähnlichen Vorwurf in stets neuer Weise komponiert, neue Empfindungen zum Ausdruck bringt und doch dabei ganz ungesucht und natürlich erscheint, zeugt für das hohe künstlerische Vermögen des Künstlers. Die Ausführung verrät verschiedene, zum Teil etwas handwerksmäßige

Hände. Daher sind in mehreren der Reliefs die Figuren zu kurz, die Falten der groben Gewänder knitterig und ohne feinere Belebung. Andere dagegen, namentlich die beiden letzten Stationen: der ohnmächtig unter der Last des Kreuzes zusammengebrochene Christus und die Klage um den Leichnam des Herrn, sind auch in der Durchführung von gleicher Meisterschaft wie im Entwurf. Edler und einfacher sind diese von der deutschen Skulptur dieser Zeit unzählig oft wiederholten Szenen nicht zur Darstellung gekommen; und doch können sie auch in der Lebendigkeit der Schilderung, in der Mannigfaltigkeit der Motive, in der Schönheit der Gestalten mit den berühmtesten



Christus spricht zu den Frauen; dritte Station auf dem Wege zum Johannis Kirchhof in Nürnberg,
von Adam Kraft.

Kompositionen der großen Zeitgenossen wetteifern. Von den Kolossalfiguren auf dem Kirchhof ist der gekreuzigte Christus von edler Bildung; die anderen Figuren sind dagegen durch Restaurationen verschiedener Zeit so sehr entstellt, daß sie kein sicheres Urteil mehr zulassen.

Das nächste beglaubigte Werk, das berühmte Schreyersche Grabmal außen an der Sebalduskirche, dessen Vollendung im Jahre 1492 durch die Jahreszahl unter der eisernen Laterne vor dem Relief gesichert ist, bezeugt gleichfalls durch seine grundverschiedene Auffassung des Reliefstils sowohl, als der einzelnen, dem Motiv nach wieder ganz verwandten Kompositionen die echte künstlerische Begabung des Meisters. Während Kraft in den Stationen einfache, in sich abgeschlossene Bilder der Andacht zu geben bestrebt war, ist hier in einem einzigen Raum die ganze Passion

in rein malerischer Weise wiedergegeben: die drei Hauptscenen, Kreuzschleppung, Grablegung und Auferstehung, sind im Vordergrunde in gleichem Plan dargestellt; in der reichen, bis zum oberen Rahmen aufsteigenden Landschaft, bei welcher die malerische Behandlung besonders auffällt, sind in kleinen Figuren noch verschiedene andere untergeordnetere Szenen angebracht, die sich den Hauptscenen im Vordergrunde anschließen. Ganz unten sind klein die knieenden Mitglieder der Familien Schreyer und Landauer angebracht, in deren Auftrage das prächtige Monument errichtet wurde. Dieser malerische Sinn bekundet sich auch in der Auffassung und Durchführung der Komposition, die lebendiger bewegt, reicher und unruhiger in der Faltengebung erscheint als die Stationen. Aber auch hier, so packend und großartig er die bewegte Szene schildert, geht Kraft nicht über jenes schöne Maß hinaus, das ihn vor den meisten seiner Zeitgenossen auszeichnet. Die Durchbildung der Köpfe, die Meisterschaft in der Modellierung der Hände, die feine Beobachtung im Faltenwurf sind ein Beweis, daß ein gut Teil der Ausführung von des Meisters eigener Hand herrührt.

Im Mittelschiff der Sebalduskirche befindet sich ein kleines, erst später dorthin versetztes Hochrelief mit der Kreuzeschleppung (vom Jahre 1496), das den Stationen sehr verwandt ist, aber gleichfalls einen landschaftlichen Hintergrund zeigt und nach seiner Durchführung mehr für die Beschauung in der Nähe berechnet war. In Originalität der Erfindung, Adel und Tiefe der Empfindung steht es den eben genannten ähnlichen Kompositionen des Künstlers nicht nach.

Schon ein Jahr nach Vollendung des Schreyer-Grabmals, 1493, begann Kraft das zweite Werk, welchem er vielleicht noch in höherem Maße seinen Ruf verdankt, das steinerne Sakramentshaus in der Lorenzkirche, das er im Auftrage des Hans Imhof in den Jahren 1493—1500 ausführte und mit 770 Gulden bezahlt erhielt. Was man auch vom stilistischen Standpunkte über die spielende Verwendung der gotischen Bauformen sagen mag: nicht nur die technische Meisterschaft der Ausführung, sondern ebenso sehr die Klarheit und der Geschmack in der Anordnung und im Aufbau, die glücklichen Verhältnisse, die malerische Wirkung fordern einen Vergleich mit den sieben Wunderwerken der alten Kunst heraus und machen dieses Werk in der That zu einem der Wunder deutscher Kunst. Auch der figürliche Schmuck, der uns hier allein zu beschäftigen hat, verdient in der Art seiner Anbringung und Verteilung wie in der Ausführung das gleiche Lob und beweist den echt monumentalen Sinn des Künstlers. Der mehr als 19 Meter hohe Aufbau, welcher sich an den dem Hochaltar zunächst liegenden Pfeiler links anlehnt, hat die Form eines zierlichen durchbrochenen Turmhelmes. Das mittlere Hauptstück, das von eisernen Gittern verschlossene Tabernakel zur Aufnahme der Monstranz mit der geweihten Hostie, steht auf einem, von durchbrochener Balustrade umgebenen, breiten Umgang. Darüber erhebt sich baldachinartig, in sieben Stockwerken, die schlanke Turmpyramide, welche — wie zur Bethätigung ihres rein dekorativen Zweckes — unter dem Gewölbe in seiner Endigung sich schneckenartig aufrollt; ein vom rein statischen Standpunkt barockes Motiv, welches sich an verschiedenen Teilen des Aufbaues in dekorativ sehr wirkungsvoller Weise wiederholt. Die plastischen Teile unterstützen in glücklichster Weise die Gesamtwirkung, über welcher sie gar zu leicht übersehen werden. Sämtliche Bildwerke, mit Ausnahme des Umganges, dessen Schmuck auf die Besteller und die Künstler Bezug

hat, sind in sinniger und treffender Weise auf den Inhalt des Tabernakels, auf die Monstranz bezogen: sie beginnen mit der Einsetzung des Abendmahls, zeigen die Hauptmomente der Passion und gipfeln in dem triumphierenden Christus. Den Umgang stützen die lebensgroßen, kräftigen Gestalten des Meisters Adam und seiner beiden Gesellen, in Arbeitstracht; an den Pfeilern der Balustrade stehen Statuetten von Schutzheiligen der Familie. Das Tabernakel setzt unten auf Konsolen mit singenden Engeln auf; an den vier Ecken unter dem Baldachin trägt dasselbe die Statuetten von Johannes, Maria, Moses und Jakobus. Die Fortsetzung vom Körper des Tabernakels zum Turm wird durch drei Reliefs in malerischem Hochrelief gebildet: das Abendmahl, Christus am Ölberg und Christus den Frauen erscheinend. Das erste Stockwerk des Turmes wird beinahe ausgefüllt durch drei andere figurenreiche Szenen der Passion: Christus vor Pilatus, die Verspottung und die Geißelung, in kleinen Freifiguren, welche aber in ihrer Anordnung hinter einem dunklen Grunde wie malerische Hochreliefs erscheinen. Vor den Reliefs stehen auf Konsolen Statuetten von Engeln mit den Marterinstrumenten. Das zweite Stockwerk zeigt, hinter seinen wie Schachtelhalme aufsteigenden schlanken Pfeilern, in beinahe lebensgroßen Statuen den gekreuzigten Christus zwischen der wehklagenden Maria und Johannes und vor dem Kreuzesfuß, händeringend, die knieende Magdalena. Oben an den vier Pfeilern dieses Stockwerkes wieder je eine Statuette. Im folgenden Stockwerk und baldachinartig davon überragt steht als Abschluß des figürlichen Schmuckes das Standbild des triumphierenden Christus. Die Ausführung aller dieser Figuren und Reliefs ist, bei der Höhe, in welcher die meisten angebracht sind, und bei der verhältnismäßig geringen Größe der Figuren, schwer zu beurteilen. Die dem Auge zunächst stehenden Statuen der drei Künstler sind außerordentlich lebensvolle, einfach und treuherzig aufgefaßte Gestalten von tüchtiger künstlerischer Durchbildung. Dasselbe scheint auch für die meisten übrigen Figuren und Kompositionen zu gelten, wenn auch einige derselben unter der Überfülle der Gewandung und der kleinen Falten in ihrer Wirkung beeinträchtigt sind. Am bewundernswertesten bleibt aber doch die wahrhaft monumentale Verwendung des gesamten figürlichen Schmuckes: wie und wo jede Figur steht, wie sie eingerahmt und aufgestellt ist, ihre Größe und Zusammenstellung mit anderen Figuren, der Wechsel von Reliefs und Gruppen in Freifiguren, ihre Beleuchtung vor dem Hintergrund, endlich das Zusammenwirken der Bildwerke mit dem überaus reichen und phantastischen Ornament und mit den architektonischen Teilen — alles dies ist wohl in keinem anderen deutschen Monument wieder mit solchem Verständnis und doch so ungesucht und wirkungsvoll zur Geltung gekommen. Gerade dieses Denkmal läßt es aufs tiefste bedauern, daß Adam Kraft nicht mehrfach in ähnlicher Weise für monumentale Aufgaben der Plastik berufen worden ist.

Der Künstler erntete für sein Sakramentshaus den reichsten Ruhm: mehr als die Lobverfe des Coban Hesse bezeugen dies die nach dem Muster desselben in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführten Sakramentshäuser in der Nachbarschaft von Nürnberg. Sie mögen zum Teil noch unter Krafts Augen in seiner Werkstatt ausgeführt sein, teils wohl von den Gesellen, welche an der großen Arbeit mitwirkten; einzelne können auch von dritten Künstlern im Anschluß an das von Kraft hingestellte Vorbild entstanden sein. Die Kirchen in Fürth, in Schwabach (1505),

in Kloster Heilsbronn, in Kalchreuth und Ragwang haben solche, stets einfachere, aber doch mehr oder weniger an das Monument der Lorenzkirche sich anschließende, auch meist in ähnlicher Weise mit figürlichem Schmuck verzierte Sakramentshäuser aufzuweisen. In Ragwang hat wohl derselbe tüchtige Gehilfe des Kraft, welcher die wirkungsvollen Bildwerke am dortigen Sakramentshaus ausführte, auch die große Gruppe des Öbergs geschaffen, die durch seine Anordnung und namentlich durch die sehr individuelle, ausdrucksvolle Gestalt Christi zu den besten Darstellungen dieser Art in Deutschland gehört. Ein zweites, urkundlich dem Adam Kraft selbst in Auftrag gegebenes Sakramentshaus, in der Abteikirche zu Kaisheim, ist nicht mehr erhalten. Auch die abgebrochene Augustinerkirche zu Nürnberg soll den gleichen Schmuck von Krafts Hand besessen haben.

Zu den späteren Arbeiten des Künstlers, in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts ausgeführt, gehören drei untereinander nahe verwandte Grabdenkmäler, sämtlich nicht mehr an ihrer alten Stelle: eines jetzt in der Tegelskapelle der Agidienkirche und zwei in der Frauenkirche zu Nürnberg. Sie zeigen unter sich große Verwandtschaft: die Haupttafel ist in allen diesen Monumenten der Verherrlichung der Maria gewidmet; die Familienglieder, zu deren Erinnerung die Denkmäler errichtet wurden, sind nur in kleinen Figuren als Andächtige zu ihren Füßen angebracht oder nur in der Inschrift und durch ihre Wappen erwähnt. Die architektonische Einrahmung und das Ornament sind von ähnlicher Bildung wie im Sakramentshaus, aber einfacher und schwerfälliger, auch in der Einteilung und in den Verhältnissen keineswegs so glücklich, wie in jenem Monument. Freilich steht uns in dieser Beziehung kein vollgültiges Urteil mehr zu, weil wir nicht wissen, wie diese Denkmäler ursprünglich gestanden haben und wie weit ihre Einrahmung jetzt noch vollständig ist.

Am einfachsten und zugleich am glücklichsten gelöst erscheint die Aufgabe in dem wenig umfangreichen Denkmal des Hans Rebeck, mit dessen Tode am St. Veitstag des Jahres 1500 das Nürnberger Geschlecht der Rebeck erlosch. Aus dem Kreuzgang der Dominikanerkirche ist dasselbe in die Frauenkirche übergeführt und dort der Kanzel gegenüber an einem der Pfeiler aufgestellt worden. Auf einem kurzen Wandpfeiler erhebt sich die Tafel, welche unter einem flach schließenden Baldachin von naturalistischem Laubwerk in Hochrelief die Krönung der auf Wolken zwischen Gottvater und Christus knieenden Maria zeigt; hinter dieser Gruppe halten vier kleine Engel einen Vorhang in die Höhe; unterhalb derselben tragen zwei schöne jugendliche Engel die Inschrift, und im untersten Abschluß halten zwei Männer das kleine Wappen. Das Relief ist eine ruhige und edle Darstellung von besonders schön abgewogener Komposition; die Köpfe sind edel, die Gewandung reich, aber klar in den Motiven, die Ausführung — soweit der moderne Anstrich ein Urteil zuläßt — voll künstlerischer Meisterschaft und Breite.

Die gleiche Darstellung, jedoch in Freifiguren und in anderer Auffassung, bildet auch den Mittelpunkt des Landauerischen Grabdenkmals in der Agidienkirche. Dasselbe wurde nach einem Brande 1696, bei welchem es arg verstümmelt wurde, aus dem Kreuzgange in die Tegelsche Kapelle geschafft. Der Auftraggeber war Matthäus Landauer, in dessen Auftrage Adam Kraft schon das Schreyer-Landauerische Grabmonument an der Sebalduskirche ausgeführt hatte. Mutmaßlich erfolgte der

Auftrag nach dem Tode der Frau des Matthäus im Jahre 1501, dessen noch in der Inschrift gedacht ist, während ihres Mannes Todesjahr (1515) später zugefügt erscheint. Maria wird hier von zwei über ihr schwebenden Engeln gekrönt, während Gottvater und Christus ihr zugewendet zur Seite sitzen. Die Bewegungen sind nicht



Pergerstorffersches Grabdenkmal in der Frauenkirche zu Nürnberg.

so ungezwungen, der Ausdruck ist nicht so würdig und fein empfunden, die Gewandung ist unruhiger als in den meisten bisher genannten Arbeiten des Künstlers. Von besonderem Reiz war dagegen, soweit das Erhaltene ein Urteil über das Ganze gestattet, der untere Teil der Tafel, welcher, in kleineren Figuren und durch eine Gruppe von musizierenden Engeln getrennt, links die andächtige Christengemeinde, rechts sieben Mitglieder der Familie Landauer darstellt; lebensvolle Figuren von edlem Ausdruck und tüchtiger Gewandung.

Auch für die Zeit der Entstehung des dritten und berühmtesten Grabdenkmals, der Pergerstorfferschen Grabtafel, welches gleichfalls aus dem Kreuzgang des Augustinerklosters in die Frauenkirche versetzt wurde, sind wir nur auf Kombinationen aus der Inschrifttafel unter dem Relief angewiesen. Die jüngsten Mitglieder der Familie, zu deren Andenken das Denkmal errichtet wurde, sind nämlich die in den Jahren 1498 und 1499 verstorbenen Sebald Pergerstorffer und seine Frau Katharina Harsdorfferin. Der Auftrag wird also wohl unmittelbar nach dem Tode dieses Ehepaares an den Künstler ergangen sein. Auch hier gilt die Hauptdarstellung der Verherrlichung der Maria, die hier mit dem Kinde, beinahe überlebensgroß, als Gnadenmutter dargestellt ist. Zwei schwebende Engel halten über ihr die Krone, während zwei andere, fast stürmisch fliegend, den Mantel hinter ihr über die unten knieenden Gläubigen ausbreiten: wie in der Landauer Grabtafel links die gläubige Gemeinde, rechts acht Mitglieder der Familie Pergerstorffer. Die Hauptfigur, Maria, ist dem Künstler nicht vollständig gelungen; die Haltung ist nicht ganz glücklich, der Ausdruck ist zu gleichgültig und die Gewandung ohne größere Faltenmotive. Dagegen ist die ganze Anordnung und die Gesamtwirkung des großen Reliefs ebenso vorzüglich wie die Köpfe der holden Engel und die Gestalten der treffend individuellen, in den verschiedenen Graden ihrer Andacht meisterhaft charakterisierten knieenden Gemeindeglieder und der Angehörigen der Familie. Die Art, wie die ähnliche Komposition in dem Landauerischen Grabmal noch in zwei Abteilungen getrennt gegeben ist, hier aber in sehr glücklicher Weise zu einem einheitlichen Motiv zusammengezogen ist, würde die spätere Entstehung dieses Denkmals wahrscheinlich machen, während, wie wir sahen, die Inschriften gerade umgekehrt die frühere Entstehung des Pergerstorfferschen Denkmals vermuten lassen. Die Gesamtanordnung, die Anbringung der Inschrift, der Wappen zu jeder Seite und des baldachinartigen Abschlusses ist in beiden sehr verwandt, jedoch beide Male wenig organisch, aber für die malerische Gesamtwirkung nicht unvorteilhaft gelöst.

Die figurenreichste größere Komposition des Künstlers, die Grablegung in der Kapelle auf dem Johannis Kirchhofe, welche fünfzehn überlebensgroße Figuren zählt, kann nicht mehr von ihm selbst vollendet sein, denn sie trägt die Jahreszahl 1518. Dies macht sich in der handwerksmäßigen, oberflächlichen Ausführung der meisten Figuren dieser besonders schön angeordneten Gruppe empfindlich geltend.

Noch geringer, so daß man selbst die Erfindung auf einen Gesellen zurückführen möchte, ist die Gruppe des Ölbergs an der Burg, in welcher man die von Neudörfer genannte Darstellung dieses Motivs erkennen will, welche der Künstler nach diesem Autor 1498 für Peter Harsdorffer auf dem Kirchhof der Karthause aufrichtete.

Durch Neudörfer, welcher eine Aufzählung aller ihm bekannten Werke des Adam Kraft giebt, sind noch einige kleinere Arbeiten des Künstlers, meist an Privathäusern, beglaubigt. Das bekannteste darunter ist das Relief über dem Thor der Stadtwage mit der Jahreszahl 1497: der Wagmeister schaut nach dem Bünglein der Wage, während ein Knecht die Gewichte aufstellt und der Kaufmann neben seiner Ware den Geldbeutel zieht, um den Zoll zu entrichten. Das Motiv ist in der einfachsten, aber sprechendsten Weise zur Darstellung gebracht. Kleinere Arbeiten ähnlicher Art finden sich an mehreren Privathäusern: am umfangreichsten und bedeutendsten ist das Relief mit dem heil. Georg in der Theresienstraße, ausgezeichnet durch die gute

Zeichnung des edlen Pferdes, welches an Dürers Pferd im „Ritter Tod und Teufel“ erinnert, und durch den festen Sitz der edlen Rittergestalt; eine kleine Anbetung des Kindes im Hofe des Clericus'schen Hauses auf der Adlerstraße, datiert 1498; ein ganz kleines Relief mit Josua und Kaleb, welche die große Rebe tragen, über einer Thür in der Binderstraße; die letzteren beiden anspruchslose, aber geistvoll behandelte Kompositionen. Auch der alten den Nürnberger Bürgern besonders lieben Gewohnheit, ihre Häuser durch die Statuen der Madonna oder von Heiligen zu schmücken, verdanken wir mehrere tüchtige Arbeiten des Adam Kraft. Durch die Jahreszahl 1504 am Sockel werden die beiden Statuen der Verkündigung an einem Hause auf der Winklergasse ihrer Entstehungszeit nach näher bestimmt; an den Sockeln je zwei spielende und musizierende Engel. Reizvoller und feiner in der Ausführung ist die Madonna am Hause „Zum gläsernen Himmel“ in der Binderstraße. Im Gegensatz gegen die als Himmelskönigin gedachte Gottesmutter am Bergerstorfferschen Grabmal sind hier Mutter und Kind ganz genuehft aufgefäht, in besonders naturalistischer und origineller Anordnung und ansprechendem Ausdruck, die Gewandung von großem, eigenartigem Wurf. Daß die Madonna an der Rückseite der Agidienkirche vielleicht ein Jugendwerk des Adam Kraft sein könnte, habe ich schon früher erwähnt. In nahe Beziehung zu ihm hat man auch, mit Recht, die Statuen von zwei übereinander aufgestellten weiblichen Heiligen an einem Hause in der Königsstraße nahe bei der Clara-Kirche gebracht; und daselbe darf man auch für die auf der andern Seite der Straße schräg gegenüber angebrachte Madonnenstatue behaupten.

Weder Kraft noch Stoß haben den Grad der Popularität erlangt, dessen sich ein dritter gleichzeitiger Bildhauer Nürnbergs, der Rotgießer *Peter Vischer*, noch heute erfreut. Wie Dürer in der Überlieferung des deutschen Volkes als der Vertreter der deutschen Malerei gilt, so verehrt man in Vischer die Verkörperung von Deutschlands bildnerischer Begabung. Vischer verdankt dies wohl in erster Linie seinem Meisterwerke, dem Sebaldusgrab, das wegen der Kunstfertigkeit und Originalität der Arbeit eine Art Wahrzeichen von Nürnberg geworden ist. Daneben mag auch das edle Material seiner Werke, die Bronze, sowie namentlich der Umstand, daß seine Bronzegüsse fast über ganz Deutschland und selbst über dessen Grenzen verbreitet sind, zu seiner Volkstümlichkeit mit beigetragen haben.

Eine richtige Abwägung seiner künstlerischen Bedeutung ist aus verschiedenen Gründen nicht ganz leicht. Einmal beschäftigte Vischer in seiner Gießhütte verschiedene talentvolle Söhne, über deren Beteiligung an den Arbeiten wir meist nur auf Vermutungen angewiesen sind. Sodann ist mehrfach urkundlich beglaubigt, daß Vischer Güsse auch nach fremden Modellen und Zeichnungen ausführte. Dieser Umstand hat in neuester Zeit einen Biographen des Peter Vischer (H. Bergau) dahin geführt, dem Künstler die geradezu untergeordnete Stellung eines Gießers anzuweisen, der sich die Modelle für die meisten, namentlich für die bedeutenderen Bestellungen von Bildhauern und Malern Nürnbergs und selbst von fremden Künstlern anfertigen ließ. Als einen solchen bezeichnet er ausdrücklich den Adam Kraft für fast alle bekannten Meisterwerke, welche aus Peter Vischers Gießhütte hervorgingen. Allein abgesehen davon, daß wir nach zwei oder drei, obenein untergeordneten Arbeiten, für welche

der Beweis einer derartigen Ausführung des Gusses nach fremden Entwürfen vorliegt, keineswegs auf die übrigen Werke oder nur auf die Mehrzahl derselben zu schließen berechtigt sind, ist auch der Charakter von weitaus den meisten Bronzebildwerken des Peter Vischer, und namentlich von den bekannten Hauptwerken ein so eigenartiger und unterscheidet sich so sehr von den Werken der Meister, welchen die Modelle für dieselben zugeschrieben werden, daß eine solche Degradierung des zu allen Zeiten hochbewunderten Meisters nicht im geringsten gerechtfertigt erscheint. Gewiß hätten die Zeitgenossen den Peter Vischer nicht über alle Bildhauer und Bildschnitzer seiner Zeit gesetzt, wenn er nur ein Handlanger gewesen wäre, der fremden Erfindungen die Form zu geben verstand. Ein persönlicher Bekannter, der Schreibmeister Neudörfer, nennt ihn „in natürlichen Künsten (als ein Lay zu reden) fein erfahren, im Gießen auch dermaßen berühmt, daß, wenn ein Fürst herkam oder ein großer Potentat, er's selten unterließ, daß er ihn nicht in seiner Gießhütte besuchte.“

Leider erfahren wir über die Lobeserhebungen seiner Kunst sowohl von Neudörfer und anderen Zeitgenossen als aus den Urkunden nur sehr wenig über sein Leben. Peter Vischer war der Sohn des Nürnberger Rotgießers Hermann Vischer, der im Jahre 1487 starb und seinem damals einige dreißig Jahre alten Sohne und Gehilfen in der Werkstatt seine große Gießhütte hinterließ. Peters Arbeiten verbreiteten den Ruf derselben rasch in solcher Weise, daß die Vischer'sche Hütte für ein halbes Jahrhundert zur Ausführung künstlerischer Arbeiten in Bronze und Messing in Deutschland fast ohne Konkurrenz war und namentlich auch von den slawischen Ländern Aufträge erhielt. Peter war bis zum Tode seines Vaters, der zweifellos sein Lehrer war, nur dessen Gehilfe; erst nach dem Tode desselben machte er sein Meisterstück und wurde darauf 1487 als Meister in die Gilde aufgenommen. Im Jahre 1489 oder 1490 heiratete er Margarete Groß, welche bald nach der Geburt eines Sohnes, Hermann, gestorben sein muß. Denn im Jahre 1493 vermählt sich der Künstler mit einer gewissen Dorothea und nach deren frühem Ableben in dritter Ehe wieder mit einer Margarete, welche wahrscheinlich die Mutter seiner fünf jüngeren Kinder ist. Auch diese Frau starb noch vor dem Künstler, im Jahre 1522. Am 7. Januar 1529 folgte ihr der Gatte. Das einfache Grab auf dem Rochuskirchhofe, welches die Überreste seiner letzten Frau und seiner beiden ältesten Söhne und begabtesten Schüler, die ihm gleichfalls im Tode vorangegangen waren, aufgenommen hatte, wurde auch die Ruhestätte für den großen Künstler. Über sein Wesen und seinen Charakter sind wir auf einige wenige Worte Neudörfers beschränkt, der von ihm rühmt, er sei „gegen Jedermänniglich freundlichen Gesprächs“ gewesen. Seine Persönlichkeit hat er selbst uns in jener berühmten Statuette am Sebaldusgrabe hingestellt, in welcher er sich, ähnlich wie sein Freund Adam Kraft am Sakramentshaus der Lorenzkirche, als Handwerker in Werkstattstracht und mit dem Werkzeug in der Hand wiedergegeben hat; eine kräftige Gestalt mit vollbärtigem Gesicht von offenen, freundlichen Zügen, hochgewölbter Brust und breiten Schultern, welche verraten, daß der Künstler sein Lebenslang Hammer und Meißel zu führen gewohnt war.

Von Peter Vischers Vater und Lehrer, *Hermann Vischer*, der als Fremder im Jahre 1453 das Bürgerrecht in Nürnberg erwarb und als Meister aufgenommen wurde, besitzen wir wenigstens ein durch die volle Namensinschrift beglaubigtes

Werk, das bronzene Taufbecken in der Pfarrkirche zu Wittenberg vom Jahre 1457. Auf reich gegliedertem Fuß in spätgotischem Maß- und Rankenwerk erhebt sich das Becken, welches mit den Statuetten der Evangelisten und an den Seiten mit den in flachem Relief gehaltenen Figürchen der übrigen acht Apostel geschmückt ist. Guß und Ziselierung lassen einen noch nicht sehr geübten Künstler erkennen. Die Gestalten sind derb und untersezt, aber verraten schon den naturalistischen Sinn der Zeit. Einen sicheren Schluß auf die künstlerische Eigenart des Hermann Bischer dürfen wir daraus allerdings noch nicht machen; denn die Möglichkeit, daß er gerade die Figuren nach fremden Modellen gemacht habe, ist in der That auch nach der Fassung der Inschrift nicht ausgeschlossen.

Auf Hermanns Werkstatt hat man außerdem mit einiger Wahrscheinlichkeit auch den Guß der ältesten Bronzeplatten in den Domen zu Bamberg und Meissen zurückgeführt. Dafür spricht schon der Umstand, daß wir bald nach Hermanns Tode seinen Sohn gerade für diese Orte beschäftigt sehen, und daß auch jene älteren Grabtafeln den späteren in Form und Charakter fast gleich sind, wenn ihre Ausführung auch handwerksmäßiger ist. Es sind dies die in flachem Relief gehaltenen Grabplatten des Bischofs Sigismund von Würzburg († 1457) im Dom zu Meissen und des 1475 verstorbenen Bamberger Bischofs Georg I. von Schaumberg im Dom zu Bamberg; beide von einer für diese Zeit beachtenswerten Energie der Auffassung und Anordnung und von guter Charakteristik der Köpfe.

Doch, wie gesagt, diese Arbeiten genügen nicht und sind nicht hinlänglich beglaubigt, um ein festeres Bild zu geben von der künstlerischen Bedeutung des Hermann Bischer und von dem, was sein großer Sohn ihm verdankt. Einen der eben genannten Denkmäler ähnlichen Grabstein, dessen Entstehungszeit nicht ganz sicher ist, weil derselbe noch bei Lebzeiten des Dargestellten ausgeführt wurde, die lebensgroße Rittergestalt des Grafen Otto IV. von Henneberg († 1502) in der Kirche zu Römhild, haben wir wohl bereits als ein Werk des Sohnes anzusehen; der Umstand, daß an der Grabinschrift die letzten Ziffern des Todesdatums XXII nicht mit gegossen, sondern später hineingemeißelt sind, macht die Entstehung in den achtziger Jahren sehr wahrscheinlich; vielleicht erfolgte die Bestellung im Jahre 1487, als Graf Otto in Nürnberg beim Reichstag anwesend war. Wir würden dann das früheste bisher bekannte Werk des Peter Bischer darin zu erkennen haben. Der Dargestellte ist von vorn und frei in ganzer, lebensgroßer Figur, auf einem Löwen stehend und in voller Prachtrüstung gegeben. Anordnung und Auffassung stimmen mit einer Reihe gleichzeitiger und früherer Rittergrabsteine, insbesondere aber mit den kurze Zeit vorher angefertigten drei Grabsteinen älterer Grafen von Henneberg in derselben Kirche überein, welche in Stein ausgeführt sind. Die schlicht aufgesetzte Figur ist voll tüchtiger Haltung und lebensvollem Ausdruck im Kopf; Guß und Ziselierung sind schon wesentlich besser als in den eben genannten älteren beiden Grabtafeln in Bamberg und Meissen.

Durch die aufgesetzte Jahreszahl 1490 ist die einzelne, als Träger gedachte Figur eines knieenden Mannes, wohl das Bruchstück eines größeren Monumentes im National-Museum zu München, nach der Zeit ihrer Entstehung genau festgestellt. Ihre Haltung und Auffassung erinnert sofort an die Statuen des Adam Kraft und seiner beiden Gehilfen unter dem Sakramentshaus der Lorenzkirche, für

welche diese ältere Bischer'sche Arbeit vielleicht als Vorbild diente. Die etwa in halber Lebensgröße und in der Zeittracht gegebene Figur ist von energischer, lebensvoller Bewegung und Bildung und technisch vorzüglich behandelt. Auch die in derselben Sammlung aufbewahrte Figur eines jungen Wappenhalters scheint auf Peter Bischer's frühere Zeit zurückzugehen.

Aus dem Jahre 1492 datiert die erste der drei unter sich ganz verwandten Bronzegrabtafeln Bamberger Bischöfe, welche jetzt im Chor des Bamberger Doms aufgestellt sind. Für jede dieser Grabplatten erhielt Peter Bischer, laut den noch vorhandenen Rechnungen, 60 fl. für den Guß. Dem Maler Wolfgang Ratzheimer wurden für die jüngste dieser Platten drei Pfund für die „Bisierung zum Guß“ gezahlt. Nach ihrer Übereinstimmung untereinander dürfen wir diesem sonst ganz unbekannten Maler wohl den Entwurf für alle drei Platten zumuten; vielleicht hatte er auch schon dem Hermann Bischer die Zeichnung für die Grabtafel des Bischofs Georg I. geliefert, welche das Vorbild für diese jüngeren Platten abgab. Sie stellen die Bischöfe Heinrich III. (1480—1500), Veit I. (1501—1503) und Georg II. (1503 bis 1505) dar und wurden sämtlich noch bei Lebzeiten derselben ausgeführt. Die lebensgroßen Figuren sind in ganz flachem Relief gehalten, von vorn gesehen und in Bischofstracht; sie stehen auf einem Löwen und sind von einem reichen gotischen Spitzbogen bekrönt; ringsum läuft die Inschrift in schlichter Einrahmung. Die Ausführung ist gut und sauber, aber Charakteristik und Zeichnung verraten doch die Vorlage eines hinter Peter Bischer weit zurückstehenden Künstlers. Noch mehr ist dasselbe der Fall bei den zahlreichen gleichzeitigen Grabplatten der Bamberger Domherren, welche in der Sepultur neben dem Dome aufgestellt sind, und von denen die Mehrzahl gleichfalls mit großer Wahrscheinlichkeit der Bischer'schen Gießhütte zugeschrieben werden darf. Bei den meisten sind gleichfalls die Inschrift mit der Einrahmung und die Figur besonders gegossen; letztere ist in flachem Relief gehalten. Nur zwei ältere Tafeln zeigen die Gestalten in graviertem Relief (Domherren, die 1475 und 1505 verstarben). Sie sind sämtlich mehr oder weniger roh in Zeichnung und Auffassung und handwerksmäßig in der Ausführung.

Wegen ihrer Verwandtschaft mögen hier gleich die meistens in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführten Grabtafeln mit besprochen werden, welche sich im Dom zu Meißen und im Würzburger Dom befinden. Schon mit Rücksicht auf die nahen Beziehungen der sächsischen Fürsten zu Nürnberg und insbesondere zu Peter Bischer hat man jene Grabplatten von Mitgliedern des kurfürstlichen Hauses im Dom zu Meißen als Arbeiten der Bischer'schen Werkstatt in Anspruch genommen. Die Übereinstimmung mit den beglaubigten Arbeiten in Bamberg, bei den besseren auch der Charakter der Figuren und der Ornamente, machen diese Annahme in der That sehr wahrscheinlich. Freilich sind auch hier die meisten nach der handwerksmäßigen Ausführung nur als Werkstattarbeiten anzusehen; und nach dem sehr verschiedenartigen künstlerischen Wert werden wohl auch nur wenige im Entwurf auf Peter Bischer selbst zurückgehen. Am wenigsten zweifelhaft ist dies für die berühmte, nur gravierte Grabplatte der 1510 verstorbenen Herzogin Sidonie, Tochter des Königs Georg Podiebrad von Böhmen. Die Fürstin trägt reiche Witwenstracht, hat das schöne Haupt etwas geneigt und die Hände zum Gebet gefaltet; hinter

ihr ein burgundischer Teppich, über welchen man in ein perspektivisch wiedergegebenes Zimmer hineinblickt. Die Ornamente oben in den Zwickeln zeigen die charakteristischen Formen von Vischers frühesten Renaissanceornamenten, wie wir sie namentlich am Sebaldusgrab finden. Diese Tafel ist mit acht anderen, sämtlich früher entstandenen Tafeln um den bereits oben als ein Werk des Hermann Vischer besprochenen Sarkophag des Kurfürsten Friedrich des Streitbaren im Boden der von demselben erbauten Kapelle angeordnet; zwei weitere Tafeln sind in einer benachbarten Kapelle angebracht.

Die ähnlichen Metallgrabplatten im Dom zu Würzburg gehören zum Teil erst der Mitte oder zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an; sechs seit dem Jahre 1501 entstandene Tafeln fallen dagegen in die Lebenszeit des Peter Vischer. Keine derselben ist urkundlich als eine Arbeit seiner Gießhütte bezeugt; aber nach ihrer Verwandtschaft mit den Bamberger und Meißener Tafeln lassen sie sich derselben doch mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben. Sie sind den besseren Denkmälern in der Sepultur zu Bamberg gewachsen; eine derselben, die stattliche Bronzetafel des Bischofs Lorenz von Vibra († 1519), ist ihnen sogar wesentlich überlegen. In der Gewandbehandlung und in der Zeichnung hat diese Arbeit so viel Verwandtschaft mit den Arbeiten des Tilman Riemenschneider, daß wir den Entwurf dazu wohl diesem Künstler zuschreiben dürfen; um so mehr, als derselbe ja das Marmorgrabmal anfertigte, welches ursprünglich mit dieser Bronzeplatte bedeckt wurde.

Während die bisher besprochenen Werke, soweit sie nicht Arbeiten der Werkstatt sind, fast sämtlich nur nach ihrer Eigentümlichkeit oder nur aus äußeren Gründen mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit als Arbeiten des Peter Vischer zu bezeichnen sind, tritt uns der Künstler um die Mitte der neunziger Jahre mit zwei stattlichen Denkmälern entgegen, für die wir die urkundlichen Nachweise noch besitzen, und welche für die frühere Zeit des Meisters besonders charakteristisch sind. Das größere ist das Grabdenkmal des Erzbischofs von Magdeburg, Ernst von Sachsen, welches derselbe im Jahre 1494 in Nürnberg bei Vischer bestellte, und das bereits 1495 vollendet und in der Annakapelle des Domes zu Magdeburg aufgestellt wurde. Das Denkmal ist ein Hochgrab, ganz in der Form, wie dieselben seit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts überall in Deutschland, insbesondere auch in Niedersachsen, ausgeführt wurden. Der Erzbischof, in vollem Ornate, ruht in lebensgroßer Freifigur auf dem Unterbau, die Füße auf einen Löwen setzend, das Haupt von einem reichen gotischen Baldachin bekrönt; neben der Figur sind auf den Ecken die vier Apostelsymbole angebracht. An der Tumba sind in gotisch dekorierten Nischen zwischen Wappen Bronzestatuetten der zwölf Apostel und die beiden Schutzpatrone der Dome von Magdeburg und Halberstadt, Mauritius und Stephanus, aufgestellt. Eine Inschrift am Fußende giebt Auskunft über den Künstler und die Zeit der Entstehung: gemacht zu nürnberg von mir peter fischer rotgiesser und ist vollbracht worden da man zalt 1495 jar. *) Es mag als ein Verstoß gegen den Stil getadelt werden, daß die liegende Figur stehend gedacht ist; die Wirkung des stattlichen Denkmals ist dadurch kaum irgendwie beeinträchtigt. Die Gestalt des Erzbischofs ist voll Energie,

*) Die letzte Ziffer ist nicht eine 7, wie regelmäßig angegeben wird, sondern eine ganz charakteristische 5.

besonders in der groß gehaltenen Gewandung; der Kopf zeigt regelmäßig schöne Züge. Die kleinen Figuren der Apostel und Heiligen sind lebensvolle, kräftige Gestalten: unterseht, die Gewandung einfach und wirkungsvoll durch die massigen Falten, die Bewegungen und der Ausdruck der individuellen Köpfe auf den breiten



Bronzestatuetten zweier Apostel von Peter Wischers Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg.

Nacken sprechen verhaltene Leidenschaft. Die Ausführung bis zu der dunklen Patina ist meisterhaft; die zierlichen Ornamente an den Gewändern und Wappen sind geschmackvoll und äußerst sauber durchgeführt, ohne irgendwie aufdringlich zu sein. *)

*) Eine Wiederholung der Statuette des heil. Mauritius schenkte der Künstler dem Peter Imhof, um demselben seinen Dank für die Bemühungen um die Eintreibung der Beiträge zur Fertigstellung des Sebaldusgrabes zu bezeugen. Die Figur befindet sich jetzt noch zu Nürnberg, auf dem Brunnen im Hof des Hauses Theresienstraße 7.

Gleich nach dem Magdeburger Grabmal führte Vischer die bronzene Grabtafel des Bischofs von Breslau, Johann IV. Roth, aus, welche im kleinen Chor des Doms zu Breslau aufgestellt ist. Sie trägt die Inschrift: gemacht zu nürnberg von mir peter fischer im 1496 jar. In der Anordnung, in dem flachen Relief und in der Behandlung schließt sie sich mehr den besten Grabtafeln in Bamberg, Würzburg und Meissen, als dem Magdeburger Denkmal an; aber sie ist viel reicher als jene und offenbar, nach Charakter und Meisterschaft der Arbeit, wie dieses Monument vom Meister selbst entworfen und ausgeführt. Auch hier zeigt der Künstler den Verstorbenen von vorn in voller Bischofsracht auf einem Löwen stehend und giebt ihn in ganzer Lebensgröße; hinter der in flachem Relief gehaltenen Figur ist in gravierter Zeichnung ein Vorhang mit Granatmuster angebracht, über den man — ähnlich wie in der Grabtafel der Herzogin Sibonie von Sachsen — in das Innere einer Kirche blickt. Der gotische Baldachin über dem Haupte des Bischofs ist in flachem Relief behandelt; in dem als Kirchenportal gedachten Rahmen der Platte sind jederseits drei Statuetten angebracht; an den vier Ecken des äußeren Rahmens befinden sich die Evangelistenzeichen. Auch dieses Monument ist, wie das Magdeburger, ausgezeichnet durch die Verbindung eines tüchtigen Naturalismus in der Bildung der Gestalt und des lebensvollen Kopfes mit Größe und Geschmack in der Anordnung und technischer Meisterschaft in Guß, Ziselierung und Patina.

Die nächste beglaubigte Arbeit ist erst das unter der Bezeichnung des „Sebalbusgrabes“ populärste plastische Denkmal der deutschen Kunst, das Bronzegehäuse für den silbernen Sarg mit den sterblichen Überresten des heiligen Sebald in der Kirche dieses Heiligen zu Nürnberg. Bereits zwei Jahrzehnte früher hatte man an die Ausführung desselben gedacht; denn es ist noch ein großer Entwurf dafür aus dem Jahre 1488 vorhanden, den man dem Veit Stoß und Adam Kraft zugeschrieben hat, beiden jedoch ohne genügenden Anhalt. Eine Restauration des im Jahre 1397 gefertigten silbernen Sarges, welche 1506 nötig wurde, brachte die Angelegenheit wieder in Fluß; in der Zuversicht auf die allgemeine Verehrung für den Schutzpatron der Stadt Nürnberg, „den heiligen Himmelsfürsten St. Sebald“, wandte man sich an die Freigebigkeit der Bürger und konnte bei dem günstigen Erfolg der Sammlungen bereits im folgenden Jahre 1507 dem Peter Vischer die Ausführung des Gehäuses „in Kupfer, damit es langwieriger werde“, übertragen. Der Meister ging sofort an die Arbeit: am 7. Juni erhielt er eine Anzahlung von 100 fl., und zwei Inschriften am Sockel aus dem Jahre 1508 und 1509 („ein Anfang giesst mich Peter Vischer 1508“ und „gemacht von mir Peter Vischer 1509“) bezeugen, daß der in zwei Teilen gegossene Fuß in diesen Jahren bereits fertig gestellt wurde. In den Jahren 1510/11 war schon ein wesentlicher Teil des ganzen Werkes vollendet, da ein Augenzeuge (Johann Cochläus) damals Vischers Arbeit als „totum sacellum, ab eo in es fusum, imaginibusque celatum“ beschreibt. Bald darauf scheint die Arbeit ins Stocken geraten zu sein; denn 1514 wurde der Künstler zur Fertigstellung ermahnt. Da das anfangs gesammelte Geld nicht ausreichte, hatte Vischer mutmaßlich sich der Ausführung anderer Bestellungen zugewendet, von denen uns gerade in diesen Jahren mehrere bedeutendere bekannt sind. Über die Zeit der Vollendung belehrt uns, außer den Urkunden, der Meister selbst durch eine Inschrift am Sockel: Petter Vischer

purger zu Nurnberg machet das werck mit sein Sune. un̄ wurd folbracht im jar 1519 und ist allein Got dem Allmächtigen zu lob und Sanct Sebald den Himmelfürsten zu Eren mit hillf frummer leut un̄ dem Almossen bezahlt. Am 19. Juli wurde das Grabmal in der Sebalduskirche aufgerichtet und der Rest von Bischers Forderung aus dem Ergebnis neuer Sammlungen bezahlt. Im ganzen erhielt der Meister die Summe von 3145 fl. 16 Schilling.

Ich habe die Geschichte der Entstehung dieses Monumentes so ausführlich mitgeteilt, weil dieselbe zur Entscheidung der Frage über den Anteil des Vaters und den seiner Söhne und damit teilweise auch über den Charakter von Peter Bischers späteren Arbeiten von Bedeutung ist. Jene Behauptung, der Meister habe auch dieses Werk nach einer fremden Vorlage in Auftrag bekommen und wenigstens im Unterbau danach ausgeführt, widerlegt sich schon dadurch, daß auch der Fuß ganz in dem Charakter jener eigentümlichen Renaissance gehalten ist, welcher dem ganzen Aufbau und seiner Dekoration eigen ist. Aber diese Einheitlichkeit in den architektonischen und ornamentalen Teilen sowohl wie in den Figuren und Reliefs scheint mir auch gegen die jetzt fast allgemeine Ansicht zu sprechen, daß namentlich das Figürliche den Söhnen, insbesondere dem Hermann und Peter Bischer, zuzuschreiben sei. In der That ist zwischen den Figuren an diesem Denkmal und allen bisher genannten Arbeiten des alten Peter Bischer ein wesentlicher Unterschied; aber zwischen den letzten Werken seiner früheren Zeit und dem Anfang des Sebaldusgrabes liegt auch ein Zwischenraum von etwa zwölf Jahren, aus welchen uns kein einziges Werk Bischers bekannt ist; ja nicht einmal mit einiger Wahrscheinlichkeit läßt sich ein solches in diese Zeit verweisen. Dazu kommt, daß gerade in Nürnberg gleichzeitig jener Einfluß der italienischen Renaissance zum Durchbruch gelangt, von welchem das Sebaldusgrab das erste und bezeichnendste plastische Denkmal ist; dieser Einfluß mußte aber selbst das Wesen eines so eigenartigen Künstlers wie Peter Bischer vielfach umgestalten. Daß nicht das Beste und Meiste an der Arbeit den Söhnen zuzuschreiben ist, dafür spricht aber namentlich jener oben angeführte Ausspruch des Cochläus aus dem Jahre 1511, der ausdrücklich von dem „ganzen“ Aufbau und von dem figürlichen Schmuck spricht. Damals war aber der älteste Sohn Hermann erst gegen 20 Jahre alt und Peter noch um etwa drei oder vier Jahre jünger. Durch diesen Ausspruch wird auch die Ansicht widerlegt, Hermanns Reise nach Italien im Laufe des Jahres 1515 sei die Veranlassung gewesen, daß der gotische Entwurf verlassen und das Monument im Geschmack der italienischen Renaissance fortgesetzt und vollendet sei. Hermann kann überhaupt nach seiner italienischen Studienreise nicht viel mehr am Grabmal mit gearbeitet haben, da er noch im Winter 1516, wohl wenige Monate nach der Rückkehr, unter einem Schlitten verunglückte.

Wie das Denkmal jetzt vor uns steht, erscheint es durchaus aus einem Gusse; und gerade darin, in dem klaren Aufbau liegt neben der reichen Phantasie in der Bildung und Anbringung der Details und der äußerst stilvollen Erfindung des Ganzen für die Ausführung in Bronze der außerordentliche Eindruck, den dieses Kunstwerk in gleichem Maße auf den Laien wie auf den Künstler und Kunstgebildeten macht; ein Eindruck, in welchem dem Sebaldusgrab unter allen Bronzebildwerken der christlichen Zeit vielleicht nur Ghiberti's „Pforten des Paradieses“ an die Seite gesetzt werden können.

Man kann mit Recht die Mischung von gotischen und Renaissancemotiven in den Profilen und Ornamenten als barock bezeichnen, kann die Gotik darin verwildert und die Renaissance plump und unverstanden schelten: aber selbst in dieser naiven Mischung, in dieser Verwendung alterer Formen mit etwas ganz Neuem, Fremdartigen, welches der Künstler nur durch fremde Vermittlung kennen gelernt hat, aber mit Begeisterung in seine Sprache zu übersehen bestrebt ist, liegt noch ein ganz besonderer, phantastischer Reiz.

Der Aufbau und der figürliche Schmuck des Sebaldusgrabes ist so bekannt, daß wenige Worte zur Erklärung der beistehenden Tafel genügen. Der silberne Sarkophag



Relief vom Sebaldusgrave.

steht auf einem hohen Untersatz, an dessen Langseiten je zwei Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen angebracht sind, während an den Schmalseiten die Statuetten des heil. Sebald und als Gegenstück — in gerechtem Stolz auf sein Meisterwerk — der Künstler selbst im Arbeitsanzug stehen. Über dem Sarg erhebt sich auf acht schlanken, reich profilierten Pfeilern dreiteilig der Baldachin, in Form des Mittelschiffes eines gotischen Domes; die drei Wölbungen desselben sind bekrönt mit einem reichen kuppelartigen Aufbau nach Art spätromanischer Baldachine, wie sie aber auch in der gleichzeitigen Architektur, in Deutschland z. B. in der Kuppel des Mainzer Doms, vorkommen. Vor den nischenartigen Vertiefungen der Pfeiler stehen die etwa drittellebensgroßen Statuetten der zwölf Apostel, von denen mehrere in Deutschland in ähnlicher Weise zu typischen Gestalten geworden sind, wie für die ganze neuere Kunst die Apostel in Leonardo's Abendmahl. Auf fialenartigen Vorsprüngen über diesen Pfeilern stehen die kleineren Figuren von Propheten. Über der mittleren Kuppel, als



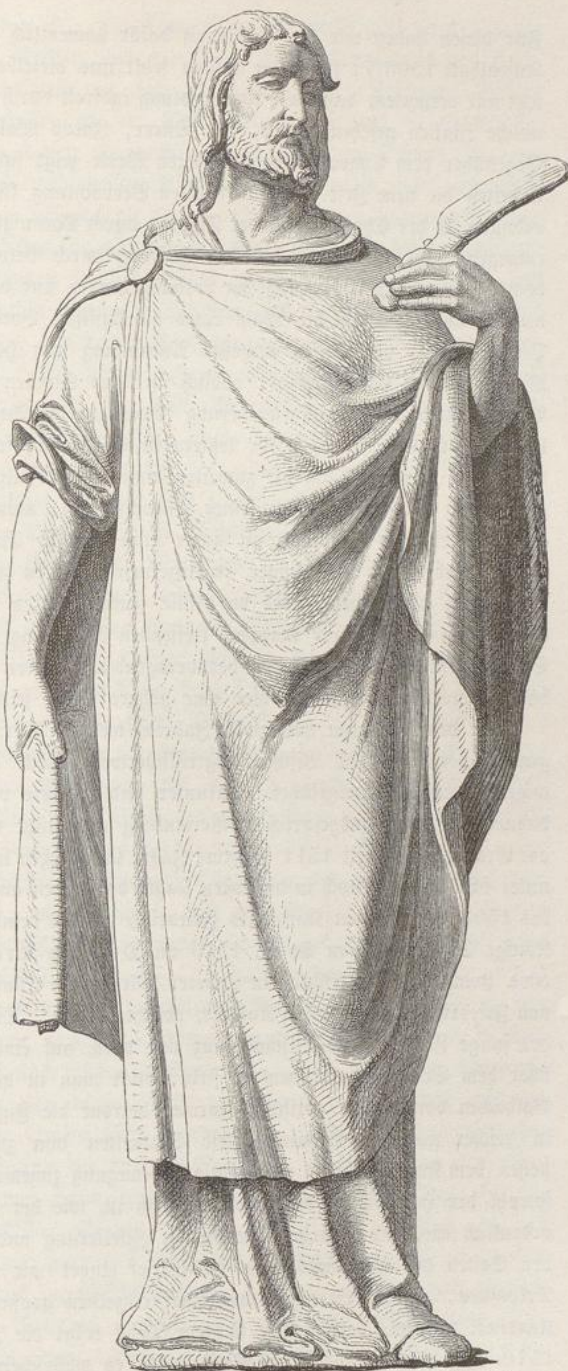
St. Petrusstatue vom Sebaldusgrabe; von Peter Vischer.

Abschluß des ganzen Aufbaues, das Christkind mit der Weltfugel. Der übrige plastische Schmuck hat rein dekorative Bedeutung und ist daher der Fabelwelt entlehnt, in welcher sich damals im Norden Gestalten der antiken Mythologie mit Helden des Alten Testaments und Motiven der Kinderwelt in phantastischer Weise mischen.

Diese Tritonen und Sirenen, diese Harpyien und Satyrn, wie die spielenden Kinder, die als letzter Schmuck des Monuments gearbeitet sein werden, hat man wohl mit Recht, ihrer Mehrzahl nach, der Erfindung und Hand des jüngeren Peter Vischer zuzuweisen, dessen „Luft an Historien und Poeten“ Neudörfer ausdrücklich hervorhebt, und dessen bezeichnete Arbeiten in Formengebung und Erfindung den ähnlichen Charakter tragen. Wie weit der älteste Sohn Hermann bei dem figürlichen Schmuck selbständig beteiligt war, darüber können wir nicht einmal eine Vermutung aufstellen, da leider kein beglaubigtes Werk dieses Künstlers erhalten ist, wie wir noch sehen werden. Den drei jüngsten Söhnen, von denen nur Hans sich einen Namen als selbständiger Künstler gemacht hat, wird, bei dem jugendlichen Alter, in dem sie selbst bei Abschluß des Werkes noch standen, höchstens ein untergeordneter Anteil an der Ausführung zugewiesen werden können. Ich glaube demnach, daß dem alten Peter Vischer nicht nur die Erfindung des gesamten Aufbaues und seiner Gliederung im einzelnen gebührt, sondern auch der wesentliche Teil in Erfindung und Aus-

führung der Reliefs sowohl als der Statuetten. Dafür spricht namentlich die Charakteristik der Figuren, die in ihrer Mannigfaltigkeit und ihrer lebensvollen Wahrheit den Gestalten der früheren Werke des Peter Vischer entsprechen. Freilich zeigt sich in der Richtigkeit der Verhältnisse, in der Freiheit der Bewegung, in der Schönheit ihrer Bildung, im Verständnis der Gewandung, wie in der stilvollen Behandlung des Reliefs und der Anordnung desselben zum Teil ein großer Fortschritt, der sich aber aus der Entwicklung des Meisters sehr wohl erklärt; wenn wir auch bei dem langen Zeitraum, für welchen uns Werke Vischers nicht bekannt sind, das allmähliche Werden dieser Entwicklung nicht verfolgen können.

Wie uns Vischer hier entgegentritt, gehört er allerdings — wie seine Söhne — bereits voll und ganz der Hochrenaissance an; dies ist aber auch in sämtlichen beglaubigten gleichzeitigen und späteren Arbeiten der Fall, deren Ausführung und Erfindung wir doch ebenso wenig deshalb allein ganz den Söhnen zuschreiben dürfen. Die gleiche Umwandlung können wir um dieselbe Zeit bei verschiedenen Nürnberger Künstlern beobachten, insbesondere bei A. Dürer.



St. Bartholomäusstatue vom Sebaldusgrabe; von Peter Vischer.

Für diesen haben wir die Erklärung dafür namentlich in seinem zweiten italienischen Aufenthalt 1506/7; für Peter Vischer fehlt uns dieselbe dagegen, und können wir bis jetzt nur vermuten, daß diese Umwandlung indirekt durch den Einfluß deutscher Künstler, welche Italien gesehen hatten, wie Dürer, Jacob Walch u. a., herbeigeführt wurde. Gegenüber dem Charakter seiner älteren Werke zeigt sich hier und in Vischers späteren Arbeiten die neue Zeit in der bewußten Beobachtung künstlerischer Regeln, in der Anordnung, in der Charakteristik der Figuren durch Mannigfaltigkeit und Gegenüberstellung entgegengesetzter Charaktere, in der Haltung durch Betonung des Stand- und Spielbeins, sowie durch Andeutung der vorausgehenden und der nachfolgenden Bewegung, in der Gewandung durch die Wahl eines an klassische Vorbilder erinnernden Unter- und Obergewandes und dessen bewußte Anordnung zur Hebung der Körperformen, der Bewegung und Charakteristik, endlich in dem Streben auf gefällige Wirkung durch Vereinfachung und Verallgemeinerung sowohl in der Anordnung, wie in der Formenbildung und Gewandung. Für letztere ist bei Vischer fortan die Vorliebe für einfache Langsakten charakteristisch, die zuweilen etwas schwerfällig und einförmig wirken. Verglichen mit den Hauptwerken seiner früheren Zeit, namentlich mit den Apostelfiguren am Magdeburger Grabmal, ist zwar eine gewisse Einbuße an Naivetät, schlichter Naturwahrheit und urwüchsigem, in einzelnen Gestalten zu wahrer Größe sich erhebender Kraft nicht zu leugnen; aber die Fülle jener anderen Vorzüge, welche die Figuren sowohl, als die in ihrer knappen, treffenden Erzählung ganz meisterhaften Reliefs des Sebalbusgrabes selbst vor den hervorragenden älteren Werken des Künstlers voraushaben, berechtigen uns doch hier eine höhere Stufe seiner Entwicklung anzuerkennen.

In dem Zeitraum von zwölf Jahren, welcher über der Vollendung des Sebalbusgrabes verstrich, hat Vischer begreiflicherweise noch eine Reihe anderer Aufträge angenommen und ausgeführt. Darunter sind mehrere von solchem Umfang, daß auch dadurch die oben ausgesprochene Vermutung unterstützt wird, Vischer habe seine Arbeit am Grabmal etwa seit 1511 mehrere Jahre lang liegen lassen. Das umfangreichste darunter fällt teilweise noch in die ersten Jahre der Arbeit am Sebalbusgrave, das Denkmal des 1503 verstorbenen Kardinals Friedrich, welches demselben von seinem Bruder, dem Könige Sigismund von Polen, 1510 im Dom zu Krakau gesetzt wurde; dort wo etwa zwanzig Jahre früher ein anderer Nürnberger Künstler, Veit Stöck, das Denkmal von Friedrichs Vater, König Kasimir, errichtet hatte. Die Grabtafel ist nur graviert; der junge Fürst ist als Bischof ganz von vorn, auf einem Löwen stehend, dargestellt; über dem Vorhang, vor dem er steht, blickt man in das Innere einer Kirche. Ein Baldachin von reichen gotischen Formen bekrönt die Figur, während zu den Seiten in reicher gotischer Architektur die Statuetten von zwei polnischen heil. Bischöfen stehen, dem Kardinalbischof in anmutiger Bewegung zugewandt. Haltung und Gewandung sowohl der Hauptfigur, die überlebensgroß ist, wie der beiden Statuetten sind außerordentlich edel und vornehm; Zeichnung, Ritzelierung und Patina sind meisterhaft. An den Seiten des Grabmals sind im Relief Engel mit Wappen und Amoretten auf Delphinen, an der Stirnseite auf einer einzelnen großen Platte die Madonna, vom Kardinal verehrt, dargestellt. Letztere Tafel trägt die Inschrift und die Jahreszahl 1510. Die Verschiedenheit des Stils macht es wahrscheinlich, daß die gravierte Grabplatte, deren Ornamente noch rein gotisch sind, bereits früher, wohl noch bei Lebzeiten

des jungen Kardinals, entstanden ist. Die Komposition der Relieftafel zeigt dagegen schon die völlige Freiheit im Aufbau und die breite Formenbehandlung der Hochrenaissance; und ihre Verwandtschaft mit dem 1513 nach einer Zeichnung Dürers ausgeführten Altarbild von Kulmbach in der Sebalduskirche ist um so ehrenvoller für Peter Vischer, als er in dieser Komposition der Vorgänger Dürers ist, von dem er im übrigen allerdings nach dessen Rückkehr aus Venedig stark beeinflusst zu sein scheint. — In Krakau hat auch die Marienkirche zwei Bronzegrabplatten aufzuweisen, die alle charakteristischen Eigenschaften des Peter Vischer zu besitzen scheinen: die in flachem Relief ausgeführten Denkmäler des Peter Salomon († 1506) und Peter Kmity († 1505); namentlich letztere in Haltung und Durchbildung der Gestalt wie den reichen Ornamenten und den kleinen Apostelfiguren ganz besonders bezeichnend für die mittlere Zeit Vischers, dessen besten Arbeiten ich sie zuzählen möchte. Auch die noch vorzüglichere Grabtafel des Fil. Call. Buonacorsi († 1497), welche in flachem Relief den Gelehrten am Arbeitstisch zeigt, gleichfalls namenlos wie die beiden vorgenannten Denkmäler, wird wohl mit der größten Wahrscheinlichkeit als ein Werk des Peter Vischer aus etwas früherer Zeit zu betrachten sein.

Unsicherer als bei diesem Denkmal ist die Entstehung von zwei unter sich ganz verwandten Grabmälern, welche Vischer für Verwandte der Brandenburger anfertigte, in deren Diensten er namentlich in seinen letzten Jahren so vielfach thätig war. Es sind dies das Grabdenkmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner 1507 verstorbenen Gemahlin Elisabeth, Tochter Albrecht Achills von Brandenburg, welches in der Stiftskirche zu Römheld steht, sowie das nur noch in der Grabplatte erhaltene Monument des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern und seiner Gemahlin Magdalena, Markgräfin von Brandenburg in der Stadtkirche zu Hechingen. Für die frühere Entstehung des ersteren spricht der Umstand, daß demselben das Denkmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg zu Grunde gelegt ist, während anderseits für die Priorität des Hechinger Grabmals der Umstand angeführt wird, daß für die Grabtafel ein Entwurf Dürers (in der Handzeichnungsammlung der Wffizien) erhalten sei, welche Vischer doch auch für die fast genau übereinstimmende Grabplatte des Römhelder Monuments benutzt haben müsse. Auf jener Zeichnung steht die Jahreszahl 1517, die jedoch — wie das daneben stehende Monogramm — nicht eigenhändig und daher keineswegs beweiskräftig für die Zeit der Entstehung sein kann. Nach der Behandlung, wie nach den Kostümen könnte diese möglicherweise schon um das Jahr 1510, oder selbst noch früher gezeichnet sein. Doch möchte ich überhaupt das Römhelder Denkmal nicht von dieser Zeichnung Dürers so unbedingt abhängig machen; bei Dürer kann vom Grafen Eitel Friedrich († 1512) oder seinem Sohne der Entwurf sehr wohl auf Grund der fertigen Grabtafel des Grafen von Henneberg bestellt sein, welche unter seiner Hand lebensvoller gestaltet wurde. Denn für die frühere Entstehung des Römhelder Grabes spricht, außer dem Anschluß an das Magdeburger Denkmal, auch der Charakter der gotischen Ornamente und der meisten Statuetten. Die Tafel zeigt das jugendliche Ehepaar, einander zugekehrt und offenbar ohne Bildnisähnlichkeit. Den Unterbau umgeben zehn Statuetten von Heiligen unter gotischen Baldachinen, zwischen denen wieder, wie in Magdeburg, die Wappen der Familie angebracht sind; an den Ecken der Grabtafel sind auf hohen Sockeln die

Apostelsymbole angebracht, welche (nebst verschiedenen Teilen der Architektur) über den Modellen für das Grabmal des Erzbischofs Ernst angefertigt sind. Daß das Denkmal in Römhild jedoch erst etwa ein Jahrzehnt nach dem Magdeburger Monument ausgeführt wurde, dafür spricht aber die weichere und schlankere Bildung, wie die reichere Belebung der kleinen Figuren, von denen mehrere schon den Statuetten am Sebalbusgrabe näher stehen als denen am Magdeburger Grabmal, so wie die etwas nüchtern klassische Auffassung und Behandlung des gräflichen Ehepaares. Der Ausführung fehlt die Frische in dem Maße, daß wir wohl dem Meister selbst nur einen kleinen Teil an demselben zuschreiben dürfen.

Von dem Hechinger Grabmal ist leider der Unterbau im vorigen Jahrhundert eingeschmolzen worden und nur noch die Grabtafel erhalten. Die Dargestellten sind, ebenso wenig wie Graf Hermann von Henneberg und seine Frau, porträtähnlich, sondern charakteristische jugendliche Gestalten des deutschen Rittertums, wie sie damals dem Ideal der Nürnberger Künstler entsprachen. Auch hier ist die Ausführung zu handwerksmäßig, um an eine wesentliche Beteiligung des alten Bischof denken zu lassen. Der Umstand, daß in der Inschrift von der Jahreszahl nur die Ziffern MCCCC gegossen sind (der Rest derselben ist auch später nicht ausgefüllt worden), läßt vielleicht darauf schließen, daß Auftrag und Ausführung derselben schon vor dem Jahre 1510 erfolgt sind; sonst hätte Bischof wohl die X noch hinzugefügt.

Für die Zeit, während die Arbeit am Sebalbusgrabe ruhte, war Peter Bischof, wie neuerdings nachgewiesen ist, namentlich an der Ausführung des berühmten Grabdenkmales für Kaiser Maximilian in der Hofkirche in Innsbruck mit beteiligt. Den Auftrag dafür erhielt der Künstler im Jahre 1513; und da gerade zwei der Bronzestatuen, welche das Grabmal umgeben, diese Jahreszahl tragen: der König Arthur von England und König Theodorich, so hat man dieselben mit großer Wahrscheinlichkeit als Arbeiten Bischofs in Anspruch genommen, zumal sie nachweislich nicht in Innsbruck gegossen wurden. Daß Bischof zwei bei ihm bestellte Statuen schon im Jahre 1513 goß, geht aus einer Zahlung von 1000 fl. für „2 große messene Bilden“ hervor; und daß er dieselben nach eigenen Modellen, nicht etwa nach Entwürfen des die Ausführung leitenden Augsburger Malers Gilg Seßlschreiber, ausführte, geht aus einem Briefe des Nürnberger Gesandten Kaspar Nützel hervor, welcher im Juni 1513 berichtet, daß Bischof „der pild ains, dazu er den form hat gantz zugericht“ binnen drei Wochen gießen würde. Beide Standbilder, mehr als lebensgroß, sind durch dieselbe freie Haltung und Bewegung ausgezeichnet, welche die Statuetten des Sebalbusgrabes charakterisiert. Bei dem König Theodorich ist die Bewegung, wohl im Streben, einen sagenhaften Helden in ihm wiederzugeben, gar zu gesucht und verzwick; König Arthur ist aber von so ungezwungen vornehmer Haltung und schöner Bildung, daß derselbe unbestritten als das schönste deutsche Ritterstandbild dieser Zeit bezeichnet werden darf. Guß, Ziselierung und Patina zeigen die bekannte Meisterschaft der Bischofschen Gießhütte. Mehrere Nachrichten über Zahlungen, welche im Jahre 1517 für Arbeiten Bischofs am Grabmale Maximilians geleistet wurden, beweisen, daß derselbe außer jenen beiden Statuen noch andere Teile des Denkmals ausgeführt haben muß; für die Bestimmung derselben fehlt jedoch bisher der nötige Anhalt.

Etwa gleichzeitig, wahrscheinlich gleichfalls im Jahre 1513, erhielt Peter Vischer auch den Auftrag zur Anfertigung des Bronzegitters an der Grabkapelle der Familie Fugger in der Annakirche zu Augsburg. Leider ist dieses berühmteste Denkmal deutscher Renaissancecoration im Jahre 1806 abgebrochen und eingeschmolzen worden. Durch eine Zerwürfnis mit der Familie Fugger blieb die Arbeit liegen, nachdem schon ein großer Teil des Gitters fertig geworden war, und erst lange nach dem Tode des alten Vischer vollendete sein Sohn Hans im Auftrage des Nürnberger Rates das Gitter, welches 1540 im großen Saale des Rathauses aufgestellt wurde. Einige Abgüsse von Details und Zeichnungen geben uns vom Aufbau eine genügende Vorstellung; namentlich lassen sie ein Urteil über den Stil der Decoration zu, welcher gleichfalls die etwas schwerfälligen Formen der unter oberitalienischen Einflüssen ausgebildeten deutschen Hochrenaissance aufweist, die auch die Ornamente des Sebalbusgrabes charakterisieren.

In die Jahre unmittelbar nach Vollendung des Sebalbusgrabes fällt die Entstehung von mehreren kleinen, ihrer Form nach ganz eigenartigen Denkmälern. Es sind einfache bronzene Gedenktafeln für Verstorbene, welche über der Inschrift religiöse Darstellungen in Flachrelief enthalten. Eine derselben, 1521 zum Andenken der Frau Margarete Tucher im Dom zu Regensburg gesetzt, stellt die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus dar; im ganzen sieben Figuren vor einem durch die Reinheit seiner Formen auffallenden italienischen Kuppelbau. Die Szene ist mit den einfachsten Mitteln ausdrucksvoll und edel zur Anschauung gebracht. Nur der Faltenwurf des idealen Kostüms ist etwas schwerfällig und ohne große Motive. Vischer zeichnete diese Tafel mit seinem Monogramme zwischen den Anfangsbuchstaben des Namens. Eine getreue Wiederholung derselben, welche der Sohn Hans Vischer im Jahre 1543 für den Pfalzgrafen Otto Heinrich anfertigte, befindet sich jetzt im Nationalmuseum zu München.

Ein ähnliches Denkmal besitzt die Egidienkirche zu Nürnberg in dem Epitaph des Eißenschen Ehepaares. In einem der Einrahmung des Tucherischen Grabmales ganz verwandten Rahmen von feiner Renaissancecoration ist die Begegnung des Leichnams Christi unter dem Kreuze dargestellt, eine fein empfundene Szene von tüchtiger Anordnung und Ausführung. Von dem dritten Epitaph dieser Gattung sind zwei Bronzegüsse vorhanden: Die Testamentsvollstrecker des 1521 verstorbenen Rechtsgelehrten Henning Goden ließen dieselben auf sein Geheiß für die beiden Orte seiner Thätigkeit, für Erfurt (Dom) und Wittenberg (Schloßkirche) ausführen. Dargestellt ist über der Grabesinschrift die Krönung Mariä durch Gottvater und Christus über Wolken, in denen Engel und Cherubim schweben; zur Seite knieend der Verstorbene mit seinem Schutzpatron und einem Diener hinter sich. Beide Güsse sind durch dieselbe Sauberkeit der Arbeit und die Glätte der Politur ausgezeichnet; doch leidet die geschmackvoll aufgebaute Komposition im Ausdruck an einer gewissen Leere und an einer etwas allgemeinen Schönheit der Gestalten.

Gewisse Verschiedenheiten in allen diesen Relieftafeln, sowohl in den Verhältnissen der Figuren wie in der Bildung der Köpfe und namentlich in der Art der Faltengebung, lassen auf verschiedene Hände in der Ausführung und teilweise selbst im Entwurf schließen. Welchem der Söhne, ob dem jungen Peter oder Hans Vischer,

die Beteiligung an der einen oder anderen Arbeit zuzuschreiben ist, dies zu entscheiden, sind die Verschiedenheiten nicht groß genug. Dazu fehlt uns aber bisher auch die nötige Unterlage zur scharfen Unterscheidung der Eigenart von Bishers Söhnen unter sich sowohl als vom Vater; denn da alle fünf Söhne des Meisters, die teilweise, wie uns ausdrücklich bezeugt ist, sehr begabt waren, bis zu seinem (oder ihrem) Tode in seiner Werkstatt arbeiteten, so müssen wir bei fast allen seiner späteren Werke eine mehr oder weniger starke Beteiligung derselben annehmen. Nur werden wir, wie ich oben nachzuweisen suchte, den alten Meister stets als den maßgebenden anzusehen haben und dürfen ihn nicht geradezu von seinen Söhnen abhängig machen wollen.

Ein solches Zusammenarbeiten müssen wir namentlich für verschiedene größere Denkmäler voraussetzen, von denen mehrere erst nach dem Tode des alten Peter Bisher durch seinen Sohn Hans vollendet und abgeliefert wurden. Zunächst seien ein paar einfache Grabtafeln von mäßigem Umfange genannt, in denen reich eingerahmte Wappen neben der Inschrift den Hauptschmuck bilden. Die früheste und schönste, obgleich weder durch Inschrift noch urkundlich beglaubigt, ist die Grabplatte des 1518 verstorbenen Gothard Wigerind in der Marienkirche zu Lübeck; in den Ornamenten wie in den wenigen kleinen Figuren eine sehr bezeichnende, besonders geschmackvolle Arbeit Peter Bishers. Die beglaubigte Bronzetafel der 1524 verstorbenen Herzogin Helene von Mecklenburg im Dom zu Schwerin, im Jahre 1527 vollendet, steht auch in der Erfindung so weit hinter der ebengenannten Arbeit zurück, daß dem Meister selbst schwerlich ein besonderer Anteil daran gebührt. Auch eine dritte ähnliche Grabtafel in der Klosterkirche zu Heilsbrunn, zur Erinnerung an die Familie Haydeck gestiftet, ist neuerdings der Bisherschen Gießhütte zugewiesen.

Etwa um dieselbe Zeit war Bisher mit mehreren großen Grabdenkmälern für die beiden Fürstenfamilien beschäftigt, die Brandenburger und die Sachsen, unter deren Schutze damals die Reformation zum Durchbruch gelangte, und welche gerade um diese Zeit zu Nürnberg nach verschiedener Richtung, insbesondere für ihre künstlerischen Bedürfnisse in engster Beziehung standen. Der prachtliebende und kunstsinige Erzbischof Albrecht von Brandenburg, der letzte Kardinal der Familie, bestellte noch als junger Mann seine Grabtafel bei Peter Bisher, welche derselbe im Jahre 1525 vollendete, laut der Inschrift: OP. M. PETRI. FISCHERS. NORIMBERGE 1525. Das Denkmal steht noch in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, für welche es bestimmt war. Die Anordnung ist ähnlich der in manchen früheren Grabtafeln Bishers. Empfindlich störend wirkt nur die sonderbar quer über dem unteren Teile der Figur angebrachte Inschrifttafel; gewiß eine Marotte des Bestellers, nicht des Künstlers. Die Gestalt ist einfach und groß wiedergegeben; die feinsten Züge sind jedoch etwas allgemein gehalten; die Einrahmung zeigt die Wappen in zierlichen Renaissanceornamenten.

In Anordnung, Relieffstil und Einrahmung sehr verwandt ist das 1527 vollendete Grabmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg. Der Fürst, dessen Züge Cranach so unzählige Male wiederholt hat, ist nur einmal mit derselben Energie und noch mit größerer Treue wiedergegeben, von A. Dürer in dem Jugendporträt der Berliner Galerie. Wenn dieses Gemälde vor Bishers Reliefbild eine noch beinahe ängstlich treue Naturbeobachtung voraus hat, so gebührt diesem der Vorzug großer Anordnung und Auffassung. Auch die Dekoration

ist von ausgesuchtem Geschmack und reicher Phantasie. Da der jüngere Peter Vischer in seinem Gesuche um Aufnahme als Meister in die Nürnberger Gilde sich auf dieses Denkmal als seine Arbeit beruft und der Vater ihm dieselbe als solche bezeugt, so müssen wir wohl den wesentlichsten Teil auch in der Erfindung dem Sohne Peter zuschreiben, der leider bereits im folgenden Jahre — ehe seine Aufnahme erfolgt war — plötzlich starb.

Durch den Tod dieses Sohnes, dem der Vater seine Gießhütte offenbar zugedacht hatte, und durch das schon ein Jahr darauf erfolgende Ableben des alten Peter Vischer wurde der Abschluß mehrerer anderer ähnlicher Werke in die Hand des einzigen namhaften überlebenden Sohnes, *Hans Vischer* gelegt, auf welchen die Gießhütte überging. Von ihm sind daher zweifellos alle späteren, noch etwa ein Jahrzehnt reichlich fließenden Aufträge ausgeführt worden.

Hans Vischer fertigte zunächst, als Gegenstück des Denkmals von Friedrich dem Weisen, das gleichfalls in der Schloßkirche zu Wittenberg aufgestellte Denkmal des Kurfürsten Johann des Beständigen, welches das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1534 trägt. In Anordnung und Aufbau ist die ältere Tafel zum Vorbild genommen. Die Figur ist lebendiger bewegt und die Faltengebung reicher. Doch ist der Kopf nicht so ausdrucksvoll und groß gehalten, als der Friedrichs. Als Gegenstück jener anderen noch von seinem Vater ausgeführten Grabplatte des Kardinals Albrecht entstand sodann die Bronzetafel mit der auf dem Halbmonde thronenden Madonna in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, vom Jahr 1530. Die schönen aber etwas weichen Formen, auch in der Faltengebung, die gefällige Anordnung und Bildung der Köpfe machen dieses Hochrelief zu einem besonders charakteristischen und anziehenden Werke der deutschen Hochrenaissance. Ein paar ornamental sehr interessante Arbeiten des Hans Vischer sind der Bronzobaldachin über dem Grabmal der heil. Margarete in derselben Kirche zu Aschaffenburg vom Jahre 1536, so wie der prachtvolle große Leuchter in der Wenzelskapelle des Prager Domes, schon 1532 vollendet.

Wie mehrere dieser Arbeiten, so ist namentlich das bekannte Doppelgrabmal der Kurfürsten Johann Cicero und Joachim I. im Dom zu Berlin noch beim alten Peter Vischer bestellt und teilweise auch von ihm noch ausgeführt worden. Das Denkmal besteht nämlich aus zwei großen Bronzegrabplatten, von denen die des Kurfürsten Joachim, in ganz flachem Relief gehalten, auf dem Boden liegt, während über ihr auf sechs Pfeilern, vor welchen Löwen stehen, die in hohem Relief ausgeführte Grabplatte seines Vaters ruht. Von diesen beiden Platten war nun die erstere im Jahre 1524 bereits vollendet und zwar, nach der fast noch rein gotischen Dekoration zu urteilen, bereits seit einer Reihe von Jahren vollendet. In jenem Jahre erhielt Peter Vischer durch den auf dem Reichstag in Nürnberg anwesenden Kurfürsten Joachim den Auftrag auf die zweite Platte und auf eine Verbindung beider Tafeln zu einem Doppelgrabmal. Die Vollendung desselben erfolgte erst im Jahre 1530 durch Hans Vischer, welcher auch seinen Namen allein darauf setzte. Auffassung und Anordnung ist in beiden Grabplatten denen der sächsischen Kurfürsten in Wittenberg ganz ähnlich; die Arbeit des alten Peter Vischer ist noch beinahe herbe und

einfach gehalten, woneben die obere Gestalt von Hans Bischer etwas weidlich und flau erscheint.

Nur der Werkstatt des Hans Bischer werden wir eine Reihe von den in den dreißiger und vierziger Jahren entstandenen, ganz handwerksmäßig behandelten Grabplatten in der Sepultur des Domes zu Bamberg und im Meißner Dom zuzuschreiben haben. Dasselbe gilt insbesondere auch von einigen einfachen Inschriftstafeln ebenda und in der Egidienkirche zu Nürnberg. Als letzte Arbeit des Hans Bischer, der im Jahre 1549 wegen Mangel an Arbeit nach Eichstädt verzog, wird das Grabmal des 1544 verstorbenen Bischofs Sigmund von Lindenau in der Vorhalle des Doms zu Merseburg genannt, welches die Initialen des Künstlernamens trägt. Der vor dem Kreuzifix knieend dargestellte Bischof hat in der Auffassung und Behandlung schon in höherem Maße, als die genannten früheren Arbeiten des Hans Bischer, die oberflächliche, nüchterne Art der vorgeschrittenen deutschen Hochrenaissance.

Als eine Arbeit des Hans Bischer wird auch der Sockel zu der bekannten, jetzt im Germanischen Museum aufgestellten, beinahe halblebensgroßen Bronzestatue des Apollo bezeichnet, welche ursprünglich für die Gesellschaft der Bogenschützen bestimmt war. Der Sockel trägt allerdings das Datum 1532, so daß er nicht vom jüngeren Peter Bischer, dem man die Figur zuschreibt, herrühren kann. Doch weshalb sollen Figur und Sockel aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Meistern herrühren? Eine andere Urkunde, wie jene kleine Inschrifttafel mit der Jahreszahl am Sockel, besitzen wir nicht darüber; es ist daher doch mehr als wahrscheinlich, daß sich dies Datum auf das Ganze, vor allem auf die Figur bezieht, die auf einen Sockel von vornherein berechnet war. Der Charakter der Figur scheint mir aber keineswegs dagegen zu sprechen, daß dieselbe gleichfalls von Hans Bischer ausgeführt sei; im Gegenteil ist sie für eine Arbeit seines Bruders Peter, wie der Vergleich mit den beglaubigten Werken desselben zeigt, nicht fein genug empfunden in Verständnis und Durchbildung der Formen und stimmt vielmehr in der mehr oberflächlichen, etwas weidlichen Bildung und in den schlanken Verhältnissen mit den Gestalten des Hans Bischer überein. Die Verwandtschaft dieser Figur mit einem Stiche des Jakob Walch, Apollo und Diana darstellend, ist so auffallend, daß sie gewiß nicht allein auf das gemeinsame Vorbild beider, den im Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aufgefundenen Belvederischen Apollo, zurückgeführt werden kann. Walch — oder Barbari, wie er in Venedig hieß, — ist in der That auf die Verbreitung der italienischen Renaissance im Norden, namentlich in Nürnberg von hervorragendem Einfluß gewesen; insbesondere dürfen wir bei Bischer und seinen Söhnen die Einführung der italienischen Formen neben Hermann Bischer, der 1516 selbst in Italien war, gerade auf Barbari zurückführen. Jedoch als Vorlage für die Bronzestatue darf deshalb Barbari's Stich allein wegen der sehr ähnlichen Haltung, die ja teilweise in der Handlung begründet ist, noch keineswegs angesehen werden, und noch weniger darf daraus gar, wie neuerdings geschehen, gefolgert werden, alle Arbeiten des jüngeren Peter Bischer seien nach Vorlagen dieses Künstlers ausgeführt.

Offenbar das Gegenstück dieses Bogenschützen, und daher nach meinem Dafürhalten auch eine Arbeit des Hans Bischer, ist die Bronzestatue eines vorwärts



LITH. U. DRUCK. AUG. KÜRTH

G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

ORPHEUS UND EURYDICE

KLEINES BRONZE-RELIEF VOM JÜNGEREN PETER VISCHER
 IM K. MUSEUM ZU BERLIN

schreitenden nackten jungen Mannes im Nationalmuseum zu München; von gleicher Größe und ganz gleicher Auffassung der Formen, wie die Nürnberger Statuette, der sie in der Durchbildung eher überlegen ist.

Dem jüngeren *Peter Vischer* läßt sich mit Sicherheit eine Gruppe kleiner Bronze- bildwerke zuschreiben, die schon nach ihren Motiven, wie nach ihrem Zweck den italienischen Einfluß verraten. Es sind dies zwei Bronzetäfelchen, nach Art der italienischen placchette, so wie zwei jener kunstreichen Bronzetintenfässer, wie sie gleichfalls die italienische Kunst jener Zeit in reicher Fülle und Mannigfaltigkeit hervorbrachte. In Deutschland überließ man damals wie später noch die Anfertigung solcher Gegenstände des Gebrauchs dem Kunsthandwerke und hat denselben daher auch nicht die monumentale Ausbildung gegeben, die sie unter der Hand der italienischen Bildhauer erhielten. Der junge Peter Vischer schließt sich in allen diesen Arbeiten den italienischen Künstlern eng an. Die beiden Bronzetäfelchen, deren Bestimmung kaum zu erraten ist, sind Variationen ein und derselben Komposition: Orpheus die Geige spielend und nach Eurydice sich umwendend. Eine derselben, von welcher im Museum zu Berlin und in der Hamburger Kunsthalle Abdrücke bekannt sind, giebt unsere farbige Tafel wieder; eine durch kleine Veränderungen und Zusätze noch ansprechendere Wiederholung besitzt Herr Gustave Dreyfuß in Paris. Die beiden Tintenfässer, beide im Besitz von Mr. Drury Fortnum in Stanmore Hill, zeigen eine nackte weibliche Figur sich auf ein Gefäß lehnend und den rechten Fuß auf einen Schädel setzend. Auf einem Täfelchen steht der Wahlspruch „vitam, non mortem recogita“; unterhalb der Basis der einen Gruppe steht die Jahreszahl 1525 neben der Hausmarke; auf beiden befindet sich außerdem als Monogramm ein Speer, der durch zwei Fische gebohrt ist. Dasselbe Monogramm und der gleiche Wahlspruch finden sich auch auf der Grabtafel des Künstlers; ersteres ist aber auch auf den beiden Bronzetäfelchen mit Orpheus und Eurydice angebracht, so daß über die Autorschaft aller dieser Arbeiten kein Zweifel obwalten kann. Sie haben sowohl nach ihrem Motiv, wie nach der Vorliebe für die Darstellung der nackten Figur und in der Freiheit der Formenanschauung, worin alle diese Darstellungen den gleichen Charakter tragen, eine so eingehende Kenntnis der italienischen Renaissance und zugleich eine so eigenartige Verwertung derselben, eine so freie und breite künstlerische Behandlung und einen so offenen naturalistischen Sinn, daß dem jungen Peter Vischer unter den deutschen Künstlern nur der jüngere Hans Holbein darin gleichkommt. Der Auslug humanistischer Bildung, den uns die Wahl und Durchbildung aller dieser Motive verrät und den Neudörfer kennzeichnet, indem er von Peters „Lust an Historien und Poeten zu lesen“ spricht, wird noch deutlicher illustriert durch eine figurenreiche, leicht mit Farben angetuschte Zeichnung in der Goethe-Sammlung zu Weimar vom Jahre 1524, welche eine sehr eigentümliche Apotheose Luthers enthält. Eine größere Bronzestatue der Eva, jetzt im Besitze von Herrn D. Hainauer in Berlin, darf wohl gleichfalls den zweifellosen Arbeiten des jungen Peter Vischer gezählt werden, da sie die charakteristischen Eigenschaften des Künstlers in besonders vorteilhafter Weise zeigt.

Nach dem Verständnis, mit dem hier nicht nur die Formen, sondern der Geist der italienischen Renaissance aufgenommen ist, möchte ich glauben, daß Peter Vischer Italien gesehen und dort seine Studien gemacht hat. Beglaubigt ist eine Reise nach

Italien freilich nur für den oben mehrfach genannten Sohn erster Ehe, *Hermann Vischer*. Ich erwähne denselben erst zum Schluß, weil zweifellose Werke dieses Sohnes des Peter Vischer, welcher als der begabteste geschildert wird, aber schon im fünfundsingzigsten Lebensjahre umkam, nicht vorhanden sind. Zwei Arbeiten, welche ihm vermuthungsweise zugeschrieben werden, sind die Grabtafel des 1513 verstorbenen Propstes Anton Kress in der Lorenzkirche zu Nürnberg und eine Madonnenstatuette in der Sebalduskirche. Auf ersterer ist der Verstorbene knieend vor einem Crucifixus dargestellt, eine edle Gestalt von geschmackvoller Gewandung und feiner Bewegung. Die Behandlung des stilvollen Flachreliefs ist vorzüglich, die Renaissanceornamente der Einrahmung sind sehr rein und zierlich, der Guß über eine Wachstform ist vortrefflich, so daß die Ziselierung dadurch überflüssig wurde. Die beinahe halblebensgroße Madonnenstatuette, deren Entstehung etwa gleichzeitig, um das Jahr 1514, fällt, ist gleichfalls ein unziselierter, trefflich gelungener Guß über ein Wachstmodell, das frei und breit modelliert war. In der Auffassung, der individuellen Kopfbildung, den kurzen Verhältnissen der etwas zu massigen Gewandung zeigt sie jedoch einen von dem eben genannten Relief abweichenden derberen und naturalistischeren Charakter; und ebenso abweichend sind die kräftigen, noch halbgotischen Verzierungen. Von Hermann rührt vielleicht auch das interessante Skizzenbuch her, welches die Sammlung der Handzeichnungen in Paris besitzt und welches für das Eindringen der italienischen Renaissance in Deutschland von besonderem Interesse ist.

Zwei jüngere Söhne des Peter Vischer, Jakob und Paul, sind nach der Art, wie sie gelegentlich erwähnt werden, offenbar keine Künstler gewesen, sondern waren nur als untergeordnete Gesellen in der Werkstatt beschäftigt. Daß diese Gießhütte, nach beinahe hundertjährigem Bestehen und bei einem Andrang von Bestellungen, der manche Werke nur langsam zur Ausführung reifen ließ, gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts so sehr in Verfall kam, daß der letzte noch lebende Sohn Peters, Hans Vischer, 1549 um die Erlaubnis einkommen mußte, nach Eichstätt übersiedeln zu dürfen, um dort Arbeit zu suchen, war wol nicht die Schuld dieses Künstlers, sondern Schuld der Zeitverhältnisse, insbesondere gerade des Rückgangs von Handel und Wandel in Nürnberg.

2. Bildschnitzer in Unterfranken.

Ein Kunstleben, wie es sich in Nürnberg entfaltete, mußte die Entwicklung einer selbständigen Kunst in der Nachbarschaft notwendig sehr einschränken, da man sich hier mit den Bestellungen an die berühmten Meister der Hauptstadt wandte und anderseits tüchtige Kräfte aus den Nachbarorten in Nürnberg ihr Glück zu machen suchten. Selbst Bamberg, welches im dreizehnten und zum Teil noch im vierzehnten Jahrhundert eine so glänzende Entfaltung der plastischen Kunst aufzuweisen hatte, bringt es in dieser Periode nicht zu einer selbständigen Kunstentwicklung. Die umfangreichen Aufträge der reichen Domgeistlichkeit ergingen, wie wir sahen, fast ausschließlich nach Nürnberg, an die Gießhütte der Familie Vischer und an Veit Stof; oder man wandte sich nach Würzburg. Einige wenige Bildwerke im Dom und in der Pfarrkirche welche sich nicht auf bestimmte Meister zurückführen lassen, sind deshalb doch nicht