

PETER VISCHER DER ÄLTERE

Vortrag anlässlich der Feier des 400. Todestages Peter Vischers, gehalten
am 7. Januar 1929 im Großen Rathaussaal zu Nürnberg.

VON WALTER FRIES †

Wir versuchen zuerst für Peter Vischer gewissermaßen das geschichtliche Horoskop zu stellen, d. h. in Kürze alle die Probleme vorzulegen, welche er durch Zeit und Ort seiner Geburt und durch den Beruf, in den er hineingeboren worden ist, vorfand, die Probleme, die ihm das Geschick als mächtige ungefüge Blöcke in den Weg legte und über die er, weil sie nicht zu umgehen waren, hinwegmußte.

Wir hoffen dadurch, seinem Charakter und seinen Erfolgen besser gerecht werden zu können, als wenn wir sein Leben als einen in ausgehöhltem Bett ruhig und glatt dahinrollenden Strom schildern wollten, der nie in die Lage gekommen ist, selbst das Gebirge durchbrechen zu müssen und sich selbst seine Richtung zu wählen.

Peter Vischer ist um 1460 geboren, also etwa 10 Jahre vor Dürer, und wurde 1489 Meister. Seine Schaffenszeit fällt somit in die 40 Jahre zwischen 1489 und 1529.

Diese Zeit gehört zu den Epochen höchster geistiger Intensität des Geschehens innerhalb der abendländischen Geschichte. Mit der Gewalt von Katastrophen treffen neue Ideen und Kräfte auf Althergebrachtes und noch dazu gleichzeitig auf den verschiedenen Gebieten des Lebens. Das Alte, durch Tradition Gefestigte, keineswegs nur morsch und verbraucht, widersetzte sich erbittert. Es vermochte lange seine Stellung zu halten und mußte nach zähem Widerstand doch nur Teilgebiete aufgeben. Allerdings gehörte dazu das Gebiet der Kunst, das allmählich ganz in die Hände der Neuerer der Italisten geriet. Aber erst seit etwa 1530; zwei, drei Jahrzehnte vorher war dieser Sieg durchaus nicht so selbstverständlich, wie es uns heute nach 400 Jahren erscheint.

Das Problem lag so: hier der sichere Besitz, die jahrhundertelang erprobte, feste Regel, die Gotik, die nicht nur äußerlich, sondern ihrem tiefsten Wesen nach mit dem Weltanschaulichen, dem Religiösen verbunden war. Dort das Neue, das Unverbrauchte, die unbegrenzte Möglichkeit, das lebendige Leben, aber auch das Profane, ja das Heidnische.

Fühlt sich das Genie als Vollender, als höchster abschließender Triumph der Epoche — und nicht die schlechtesten, wie Veit Stoß und Matthias Grünewald haben sich dafür entschieden — oder als Reformator und Bahner neuer Wege, wie Hans Holbein d. J. und Albrecht Dürer?

Sodann sehen wir Peter Vischer hineingestellt in eine Epoche, die, was Fruchtbarkeit an genialen Naturen anlangt, kaum ihresgleichen hatte. Wird sich der einzelne behaupten können gegenüber solcher Übermacht, wird er sich in die gemeinsame Phalanx einordnen, stützend und gestützt, oder wird er selbst noch dieser zielsteckend vorausereilen?

Ferner die Umwelt, die Auftraggeber, das Publikum. Man hatte sich nicht gerade zu beklagen im damaligen Nürnberg. An wahrhaft tiefem Verständnis hat es unter der Bürgerschaft nicht gefehlt. Freilich die Mittel, die für Zwecke der Kunst (oder sagen wir besser des religiös gerichteten Ehrgeizes) ausgeworfen wurden, waren beschränkt, auch wußte sich der Stifter damit stets Einfluß auf das bestellte Kunstwerk zu sichern. Aber da waren auch noch die Kirchenfürsten, die gerne als Mäzene auftraten, besonders, wenn es ihrem Gedächtnis, ihrem Nachruhm galt. Und gleich ihnen der Kaiser Max, der eben dabei war, die hochfahrendsten Pläne für sein Grabmonument zu schmieden.

Hier war weniger die Frage, daß die großen Aufgaben überhaupt gestellt wurden, als vielmehr, ob sie zu einer Zeit kamen, da der Künstler ganz auf sie vorbereitet war. Außerdem die, ob die Kraft und die Autorität vorhanden waren, um unkünstlerische Widerstände zu überwinden.

Endlich der Beruf. Die freie eigene Wahl desselben war in jenen Zeiten, wenigstens für den Handwerkerstand, nicht Brauch, ja nicht möglich. Die großen Freiheiten, die ein Handwerkersohn bei Übernahme der väterlichen Werkstatt genoß, auszuschlagen, wäre unsinnig erschienen. Doch galt diese Ordnung nicht als Zwang, sondern als wertvolles Geschenk, als bestes Erbe.

Als Hermann Vischer d. Ä., der Gründer der Gießhütte, zu Anfang 1488 starb, hinterließ er seinem ältesten Sohn Peter den Betrieb, dem dieser sich schon längst eingefügt hatte.

Wird die Befähigung den vererbten Beruf als einen der freien Wahl entsprungenen legitimieren, mehr noch: wird die innere Berufung zur Kunst dem überkommenen Handwerk neue schöpferische Gebiete erschließen?

Wir dürfen die Antwort vorausnehmen: Daß sich zum reichen Vermächtnis des Handwerks höchste Steigerung des Künstlertums gesellte, war der unerhörte Glücksfall im Leben Peter Vischers des Älteren und gleichzeitig die Ursache zur langen Hegemonie seiner Hütte, als der einzigen, die für monumentale Aufgaben überhaupt in Betracht kam.

Die Erörterung der Probleme, welche ihm durch den Zeitabschnitt, in den sein Leben fiel, durch seine Zeitgenossen und seinen Beruf zum Schicksal wurden, hat uns von der Peripherie bis zum Persönlichsten, der Berufung, geführt. Unsere eigentliche Aufgabe aber weist uns nun den entgegengesetzten Weg, der vom Einmaligen des Charakters und der Lebensumstände ausgeht, der über das Werk zur künstlerischen Sendung weiterleitet und damit wieder im Allgemeinen, Überpersönlichen mündet.

Das Biographische fließt bei Peter Vischer d. Ä. leider sehr spärlich. Aufzeichnungen seiner Hand vermissen wir fast ganz. Die Generation von 1460 war nicht redselig, geschweige denn schreibselig; ganz unmöglich wäre es, von ihr Selbstbetrachtungen oder Selbstbespiegelungen zu erwarten.

Reichlich entschädigt werden wir in dieser Hinsicht durch das Selbstbildnis vom Sebaldusgrab, das allerdings in seiner Unbefangenheit und in dem Fehlen jeder Pose seinen Charakter besser zeichnet, als Worte es vermögen. Nicht mit der feierlichen Sonntagsschube, sondern mit den ehrwürdigen Insignien seines Meistertums hat er sich sehen wollen. Wir fühlen ihm solchen Stolz des Handwerkers voll Ehrfurcht nach; denn er ist auch heute noch nicht ausgestorben, obwohl spätere Zeiten an ihm gerüttelt haben: sich als Handwerker fühlen, aber Künstler sein — darin liegt.

An diesem Selbstbekenntnis werden auch die kärglichen Berichte seiner Biographen (in erster Linie des Nürnberger Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörfers Nachrichten von 1547) nichts ändern, die wir indes mit Begierde aufnehmen, soweit sie der Kritik standhalten.

Neudörfer berichtet uns zunächst von Peter Vischers auffallender Leutseligkeit, von seiner künstlerischen Erfahrung und von dem Rufe seiner Gußwerke, der ihm Besuche aller Fürstlichkeiten, die nach Nürnberg kamen, verschaffte. Ausführlich ist vom Sebaldusgrab die Rede und von seinem Selbstbildnis.

Dann erfahren wir von weiteren Güssen seiner Hütte, dem Apollobrunnen im alten Schießgraben, den Grabplatten für Polen, Böhmen und

Ungarn und vom Fuggergitter. — Zum Schluß wird seiner fünf Söhne gedacht.

Mit das wichtigste Werk seiner Hand, die Beteiligung am Grabmal Maximilians I., wird übergangen.

Das Wenige, was aus Akten und Urkunden ergänzend dazugefunden werden konnte, ist bald erzählt:

Um 1485 hat er zum erstenmal geheiratet. Etwa 1486 wird ihm sein erster Sohn Hermann, im nächsten Jahre sein zweiter Peter d. J. geboren. 1488 stirbt sein Vater, im folgenden Jahre wird Peter Vischer d. Ä. in die Meisterliste eingetragen.

An Aufträgen, besonders für Grabplatten, fehlt es der Hütte nicht. Das ganze Heilige Römische Reich bestellt bei ihm, vor allem die Mainstädte, Sachsen und Mitteldeutschland, aber auch bis Niederdeutschland, Baden, Polen und Tirol hat sie zu liefern.

Die ehrenvolle Wahl, für den Sarkophag des heiligen Sebald ein würdiges Gehäuse zu gießen, trifft ihn schon 1488, also noch bevor er Meister geworden war.

1493 stirbt seine zweite Frau, er heiratet ein drittesmal. Wir hören von einigen Reisen, doch nach Italien scheint er nicht gekommen zu sein.

Er stirbt, nachdem er auch seine dritte Frau und seine beiden ältesten und begabtesten Söhne verloren hatte, am 7. Januar 1529.

Am Anfang und am Schluß seines Schaffens steht das Sebaldusgrab, sein eigentlichstes Lebenswerk. 1488 war er mit dieser Aufgabe betraut worden, Pate des Gedankens war der damalige Kirchenpfleger von S. Sebald, der kunstsinnige Sebald Schreyer. Ein Doppeltes verlangte man von dem Entwurf. Erstens sollte der alte 1397 gefertigte Schrein, der die kostbaren Reliquien des Stadtheiligen barg, vor unrechtmäßigen Eingriffen geschützt werden. Außerdem sollte er durch diese Umbauung zu einem weitsichtbaren Tabernakel im Hallenchor der Kirche werden.

Der mit Meisterzeichen versehene Entwurf Peter Vischers ist erhalten; daß er schon sein erstes Werk eigenhändig entwirft, nehmen wir als Symbol. — Auf 1¼ Meter hohem Pergamentstreifen eine handwerksgerechte Visierung, getreu bis ins Kleinste, um sofort darnach das Modell formen zu können. Es ist eigentlich ein Architektenriß, der vor uns liegt. Auf dem Postament für den Sarkophag ist zwar eine Reihe von Reliefs mit Szenen aus der Legende des Heiligen vorgesehen, köstliche, frisch

bewegte Drei-Figuren-Gruppen; allein diese ordnen sich der Architektur völlig unter.

Dann beginnen die Kräfte nach oben zu schießen. Zuerst je 4 Hauptpfeiler an den Breitseiten, mit den Aposteln in gleicher Anordnung, wie beim ausgeführten Grab. Bewegtes Leben, gekrümmtes und sich kreuzendes Bogen- und Maßwerk, entsteht dann in der Baldachinzone, um nach oben in schier unendliche Höhe die dichtgedrängten Stäbe für Fialen und drei weitere Baldachine zu entsenden.

Alles in allem ein Tabernakel von fast 17 m Höhe, dessen Architektonik Unsummen des teureren Materials verschlungen hätte.

Nicht nur mit den rauschenden Bauformen, auch mit den Knittergewändern der Apostel bekennt sich der damals 28jährige Peter Vischer zum Stil der achtziger Jahre, zu jener lebendigsten und bewegtesten Phase des Gotischen, die man gerne als gotischen Barock bezeichnet. Manche Verwandtschaft spürt man — nicht nur in den Bogenlinien der seitlichen Fialen — mit dem 1493—95 vollendeten Sakramentshaus des Adam Kraft in S. Lorenz. Aber nach dem, was wir über das innige Verhältnis der beiden Künstler wissen, wäre es müßig zu fragen, wer von den beiden der nehmende, wer der gebende Teil war.

1495 erhielt er den Auftrag, eine mächtige Erztumba für Bischof Ernst von Sachsen im Magdeburger Dom aufzurichten. Um den Sarkophag stehen die 12 Apostel und die beiden Patrone des Domes, die Heiligen Mauritius und Stephanus, dazwischen Wappen des Verstorbenen. Auf der Deckplatte liegt in zeremonieller Haltung und Paradegewandung der Bischof unter einem reichen gotischen Baldachin. Die Apostel, als Charaktere nicht sehr bedeutend, lassen spüren, wie sich Vischer zum erstenmal aus der heftig bewegten Gewandbehandlung der Zeit zu ruhigeren Faltenmotiven durchringt. Vor allem aber ist das Ernstgrabmal der erste monumentale Bronzeguß aus der Vischerschen Gießhütte.

Auf der inneren Linie seiner Entwicklung lagen in diesen Jahren die Beschäftigung mit der stehenden Figur und dem Porträt. Wir sehen ihn bemüht, wohl unter dem Einflusse seines Materials, das großen stillen Flächen zuneigt und unter dem der repräsentativen Ansprüche, die man an solche Denkmale für die Großen der Erde stellte, das Hastige des Zeitstils allmählich abzustreifen und neue, feierlichere Linien zu finden. Ein überaus zäher Stoff waren die Rittergrabmäler, denn ihre in Rüstungsröhren eingezwängten Gestalten scheinen jeder geschmeidigen

Linienführung zu widerstreben; doch bildet er an ihnen nach und nach seine Befähigung aus, das Gewächs des Körpers über den Panzer siegen zu lassen.

Auf diesem Wege liegen der St. Mauritius vom Ernstgrabmal in Magdeburg, der Otto IV. von Henneberg in Römhild und endlich die Gestalten Arthurs und Theoderichs in Innsbruck.

Schwieriger ist die Entwicklung seiner Bildnisse auf eine einfache Formel zu bringen. Vor allem ist dabei zu bedenken, daß er selbst wohl in den seltensten Fällen die Männer gesehen oder gar gekannt hat, die er im feierlichen Bildnis der Nachwelt zu überliefern hatte. Es war gar nicht zu vermeiden: er mußte sich an Skizzen fremder Meister halten oder er griff zum beliebten Ausweg des Mittelalters, zum Idealporträt, das nur die allgemeinsten Kennzeichen des Verstorbenen trug.

Eine erste Steigerung bedeutet das Bildnis des Bischofs Ernst von Sachsen, das gleichermaßen durch seine große Gesinnung, wie durch völligen Verzicht auf die spätgotische Vorliebe, übermäßig zu charakterisieren, erstaunt.

Sicher liegt es im Wesen seiner Veranlagung, daß er vornehmlich zu einem Meister des Idealbildnisses geworden ist, zum Darsteller erschauter Charaktere mehr als gesehener. Auch hiefür sind die beiden Helden der Innsbrucker Hofkirche letzter und höchster Ausdruck. Aber dazwischen steht frisch und unbekümmert sein Selbstbildnis vom Sebaldusgrab. Sich selber konnte und wollte er nicht heroisieren und so offenbarte er in diesem einen Werk die zweite Seite seines Könnens, die er zu Gunsten der anderen, die ihm höher stand, unterdrückt hat.

An den Guß des Sebaldusgrabes schritt man im Jahre 1507. Die Almosen, von denen es bezahlt wurde, flossen reichlich und bis 1512 wurde ohne Unterbrechung, wenn auch nicht stetig, daran gearbeitet. Dann verzögert sich die Vollendung. Wir wissen, daß Vischer 1512—13 einen anderen monumentalen Auftrag übernommen hatte, die Figuren zum Innsbrucker Grabmal. Auf Drängen des Rates von Nürnberg wird 1514 die Arbeit erneut aufgenommen, und am 19. Juli 1519 steht das Werk fertig da.

Die ganze Tragik, die in diesen Daten liegt, können wir nur ahnen. Die endliche Ausführung des lange vorbereiteten Planes zum Sebaldusgrab hatte sicherlich einen der sehnlichsten Wünsche Vischers erfüllt, der lange darauf brannte, sein Können an einer großen Aufgabe messen

zu dürfen. Da trat zu gleicher Zeit ein zweiter, noch gewaltigerer Auftrag an ihn heran, den er unmöglich ablehnen konnte. Jeder einzelne aber hätte allein die ganze Kraft des Meisters und die ganze intensive Arbeit der Hütte beansprucht, auch wenn man in Betracht zieht, daß die beiden ältesten Söhne damals schon voll mitzählten.

Es muß ein gigantisches Unterfangen genannt werden, wenn Vischer es unternahm, beide Arbeiten gleichzeitig zu fördern. Allein er sollte nur eine davon zu Ende führen. Der Grund, warum Kaiser Max die weitere Ausführung der geplanten Figuren in andere Hände legte, ist uns nicht bekannt. Daß die beiden Vischerschen ihm mißfallen hätten, darf man schlechthin für undenkbar halten. Wahrscheinlicher ist, daß Vischer nicht so schnell liefern konnte, wie es der ungeduldige, alternde Kaiser gewünscht hätte. Die gleichzeitige Bewältigung von zwei solch kolossalen Aufträgen überstieg aber jede menschliche Kraft.

Indessen hat ein gütiges Schicksal ihm nicht nur vergönnt, das Sebaldusgrab zum Abschluß zu bringen, sondern es gab ihm Gelegenheit dazu in eben dem Alter, als er auf der Höhe seines Könnens die würdigste Form dafür finden konnte.

Denn am ersten Entwurf von 1488 wurde viel verändert. Die zwanzig dazwischen liegenden Jahre waren weder an ihm noch an seinen Auftraggebern spurlos vorübergegangen. Zudem war in Nürnberg eben die erste Welle italienischer Renaissancekunst angekommen und auch in die Gießhütte der Vischer, wahrscheinlich in Gefolgschaft einer Italienreise des jüngeren Peter, vor 1509, die ihn nach Como, Mailand und Genua führte, eingedrungen. Von Hermann Vischer d. J., der zweifellos auch an dem Werk mitgearbeitet hat, ist eine Reise nach Süden, und zwar nach Rom, erst für 1515 bezeugt.

Nun stehen am Sebaldusgrab gotische Architekturteile und solche lombardisch gefärbter Frührenaissance schroff nebeneinander, ohne daß eine Vermittlung versucht wäre, ohne daß sie sich aber auch sonderlich störten. Die Basis ruht auf erzenen Schneckenhäusern und Delphinen und wurde in zwei Teilen laut Inschrift 1508 und 1509 gegossen. Mit ihr in festem Gußverband aber steht die ganze übersprudelnd reiche Renaissance-Ornamentik der Sockelzone.

Die Umarbeitung des Wachsmodells im Sinn des neu importierten italienischen Geschmacks — und eine solche läßt sich an Hand zahlreicher Korrekturen und Schnittstellen nachweisen — muß also kurz vor



Schloß Montrottier.

Abb. 6: Hermann Vischer d. J., Fuggergitter. Kentaurenkampf und Jungfrauenadler. Rundbogengiebel über der rechten Seitenpforte.

Beginn des Gusses, aber erst nach Fertigstellung eines rein gotischen Modells erfolgt sein. Wahrscheinlich aber nicht infolge einer unvermittelten Geschmacksänderung des älteren Peter Vischer, sondern durch Dazwischentreten eines Ereignisses von außen. Und dies war eben die Rückkunft Peter Visschers d. J. von der Lombardei, der einen wahren Schulsack an Skizzen und Erinnerungen von norditalienischer Ornamentik mitbrachte.

Demgegenüber tritt völlig in den Hintergrund, was in Einzelformen der Architektur vom alten Peter Vischer übrig geblieben ist. Auch wenn wir den abgeänderten oberen Abschluß, der aus einem „Erzturm“ ein niedriges System von ineinandergeschobenen Kuppeln geworden ist, ihm selbst zuschreiben und nicht Hermann d. J., wie dies neuerdings geschehen ist. Freilich, besieht man sich dann wieder die Erzarchitektur in ihrem ganzen Aufbau, so fehlt außer der Höhenentfaltung nichts vom Entwurf aus dem Jahre 1488.

Auch das plastische Element des Sebaldusgrabes gibt noch Rätsel auf. Wir dürfen zwar die ganze Mythologie des Sockels und der Säulen, samt den berühmten Leuchterweibchen und den Propheten vor der Bekrönung mit guten Gründen Peter Vischer d. J. zuschreiben, der nach Neudörfer „ . . . Lust hatte an Historien und Poeten zu lesen daraus er dann . . . viel schöner Poeterei aufriss . . .“ — Aber schon die 4 Reliefs aus St. Sebalds legendenreichem Leben unter dem Sarkophag haben nicht nur im Werk des jüngeren, sondern auch in dem des älteren Peter Vischer Anknüpfungspunkte.

Ureigenstes Eigentum Peter Visschers d. Ä. aber sind die beiden Figuren der Schmalseiten des Postaments, nämlich der Hl. Sebaldus und das



Schloß Montrottier.

Abb. 7: Hermann Vischer d. J., Fuggergitter. Kentaurenkampf und Nürnberger Wappen. Rundbogengiebel über der linken Seitenforte.

Selbstbildnis, und außerdem die Reihe der 12 Apostel an den Hauptpfeilern.

Das Selbstbildnis, das merkwürdig groß unter die kleinen Scharen mythologischen und allegorischen Volkes tritt, welches den Sockel belebt, wurde schon erwähnt. Die Sebaldusstatuette auf der anderen Seite, in deren prächtigem Kopf man die Züge Sebald Schreyers zu erkennen glaubte, scheint als Kontrast zu dem diesseitigen Handwerkertyp des Selbstporträts ersonnen: hager, unirdisch ins Weite blickend, von weiten ruhigen Mantelfalten umschlossen.

Wie viele verschiedene Register standen dieser Generation noch immer zur Verfügung!

Die Apostel aber geben sich als Werk eines Mannes zu erkennen, der ein Leben lang um die Befreiung der Figur aus den Fesseln spätgotisch überhitzter Lineatur gerungen und für ihre Beruhigung, Verinnerlichung und Monumentalisierung gekämpft hat, der aber — und das ist der Kernpunkt — die südliche Kunst nur aus zweiter Hand, wie vom Hörensagen kannte, der sich also ganz selber helfen mußte. Es ist unerläßlich, einmal einen der Vischerschen Apostel neben ein gleichzeitiges Werk des Veit Stoß zu halten, um sich deutlich zu machen, worum es damals ging. — Verschwunden ist das eigensinnige Leben, der selbtherrliche Rhythmus des Gefälts, der die Gestalten umbrandete. Statt dessen ein gleitender gebändigter Fluß, der alle Schönheiten des Metalls zur Wirkung bringt. Dazu ein reicher Wechsel der Bewegungen und eine hohe Würde in den Gesten und Gesichtern.

Woher kam dem Künstler dieser neue Aufschwung? — Zunächst haben die Jahre der Zusammenarbeit mit Adam Kraft, der allerdings



Schloß Montrottier.

Abb. 8: Hermann Vischer d. J., Fuggergitter. Mittelfries, Außenseite.

1508 oder 1509 gestorben war und der als einziger plastisch tätiger Zeitgenosse sein Leben den gleichen Zielen geweiht hatte, Frucht getragen.

Aber noch auf andere wichtige Quellen ist zu verweisen. Die Gewandmotive verraten nämlich auffallende Verwandtschaft zu denen der deutschen hochmittelalterlichen Monumentalplastik. Während eine Reihe der Apostel, wie z. B. der ältere Jakobus, an deutsche Bildwerke aus der Zeit von etwa 1400 gemahnt, ruft der jüngere Jakobus mit seiner vom Mantel verhüllten zupackenden Hand, seiner Gewandschürzung und seiner scharfen Blickwendung Gestalten wie die Straßburger Ecclesia ins Gedächtnis.

Daß solche Ideenverbindungen nicht zufällig und unberechtigt sind, geht unzweideutig aus einer Notiz im Gedenkbuche Kaiser Maximilians hervor, wo davon die Rede ist, daß Peter Vischer im Besitze von etwa 3—400 „altfränkischen Bildern“ gewesen sein muß. Altfränkische Bilder aber können nur Gemälde, Skulpturen oder Miniaturen aus dem deutschen Mittelalter gewesen sein. — Jedenfalls wissen wir nun, daß Peter Vischer der Ältere einer der ersten war, der alte deutsche Kunst um ihrer selbst willen und wohl zum Zwecke des Studiums gesammelt hat.

Wir glauben uns also wohl berechtigt von Peter Vischer in einem ganz besonderen Sinne als von einem Bahnbrecher der deutschen Renaissance zu sprechen. Allerdings erscheint das Wort Renaissance nun plötzlich in neuem, seltenen Lichte, nämlich in dem der Wiedererweckung des klassischen Zeitalters autochthoner deutscher Kunst.

Daß sich Peter Vischer d. Ä. in den auf 1519 folgenden Jahren immer mehr von der künstlerischen Leitung der Hütte auf die rein technische zurückgezogen und in Dingen des Geschmacks schrittweise seinen beiden ältesten Söhnen freiere Hand eingeräumt habe, ist zwar nicht bewiesen, gewinnt aber mehr und mehr an Wahrscheinlichkeit. Schon das Abschlußgitter, das die Fugger in Augsburg für ihre Grabkapelle an S. Anna bei ihm bestellten und das, um 1515 gegossen, also als drittes großes Werk mitten in die Arbeit am Sebaldusgrab fiel, hat er der jüngeren



Schloß Montrottier.

Abb. 9: Hermann Vischer d. J., Fuggergitter. Mittelfries, Innenseite.

Generation, wahrscheinlich Hermann d. J., zu entwerfen und zu modellieren überlassen.

Von den Bestellern aus unbekanntem Gründen abgelehnt, hat es im Nürnberger Rathausaal Aufstellung gefunden, bis es im Jahre 1806 als Altmetall verkauft wurde und nach Frankreich kam, wo es — auf Schloß Montrottier bei Annecy — in Teilen noch erhalten ist (Abb. 6—9).

Eines eigenhändigen Werkes aber ist noch zu gedenken, nämlich der beiden Helden Arthur und Theoderich vom Grabmal Maximilians in Innsbruck, die 1513 entstanden sind. Sie sind die einzigen Gestalten, die er zu der glänzenden Versammlung von 40 lebensgroßen, 100 kleinen Statuen und 32 Brustbildern beigetragen hat, welche der ursprüngliche, ans Maßlose grenzende Plan als riesenhafte Ehrenwache um den Sarkophag des Kaisers in der Innsbrucker Hofkirche anordnen wollte. — Immer noch, obwohl nur etwa die Hälfte ausgeführt wurde, überstrahlt das Gesamtwerk an Glanz alle ähnlichen Unternehmungen, auch die prunkvollsten Italiens.

Freilich nicht nach innerem Gehalt. Manche der zuletzt hinzugekommenen streifen schon bedenklich nahe an erzene Kostümpuppen; denn der strengen Beobachtung der richtigen Bekleidung mußte alle Sorgfalt zuteil werden. Über diese Figuren aber erheben sich die beiden Vischer'schen Gestalten wie edle Abkömmlinge eines anderen Geschlechts.

So fest ist noch kein Ritter auf der Erde gestanden, wie Arthur von England, so elastisch trug keiner seinen Körper und dessen schweren Panzer, so frei erhob keiner vor ihm sein Haupt, wie er.

Dazu verbindet eine höhere Einheit beide Gestalten zur Gruppe. Der frischen, aufgerichteten Haltung Arthurs ist die melancholische, fast tragische des Theoderich entgegengesetzt: Schwer lastet bei ihm der Körper auf dem Standbein, langsam schleppt sich das Spielbein nach, und die ganze Wucht von Oberkörper und Arm drückt auf die Streitaxt. Leise neigt sich der Kopf, das Gesicht in die schwarzen Schatten des Helms versenkend.

Mit dem Versuch, die beiden Heroen zu einer Gruppe sich durch Gegensätze aufs Mächtigste stützender und steigernder Gestalten zusammenzufügen, hat er Probleme vorweggenommen, die Michelangelo über zehn Jahre später in den Gräbern der Medici-Kapelle zu Florenz aufgenommen und in verwandtem Sinne gelöst hat.

Es gibt in der Vergangenheit jedes Volkes eine Reihe von Denkmälern, die sich ins Zeitlose, Allgemeingültige erheben. Dazu gehören mit dem gleichen Recht wie die Allegorien Michelangelos in der Grabkapelle der Medici auch ihre deutschen Vorläufer, der taghelle klare Arthur von England und sein Gegenspieler, der düstere umschleierte Theoderich.

Vor solchen Schöpfungen, die uns auf letzte, dem Menschen erreichbare Höhen führen, verstummen Erörterungen über Erwerb und Austausch zeitlich bedingten Stil- und Formguts. Ja, man muß sogar bekennen, daß vor ihnen Worte überhaupt ihre Rolle als Dolmetscher und Herolde ausgespielt haben.
