



1 Peter Vischer d. Ä.: Der sog. Astbrecher; von vorn. München, Bayer. Nationalmuseum

ÜBER PETER VISCHERS TÖRICHTEN BAUERN  
UND DEN BEGINN DER „RENAISSANCE“ IN NÜRNBERG<sup>1</sup>

*Gert von der Osten*

I

Am Quellpunkt der deutschen Bronzeplastik der Neuzeit befindet sich der sog. Astbrecher (Abb. 1, 2) im Münchener Nationalmuseum<sup>2</sup>. Er ist auf dem Hosenboden 1490 datiert, eine Jahresangabe, die an sich keinen Grund zu Zweifeln bietet, auch wenn sie nicht mitgegossen, sondern eingemeißelt ist. Sie wird gestützt durch die nahe Verwandtschaft

der Bronze mit Adam Krafts steinernen Tragefiguren am Sakramentshaus in St. Lorenz zu Nürnberg von 1493—96.

Um so deutlicher wird die bildnerische Tat, der diese Bronze ihre Existenz verdankt. Sehr klein, kaum 37 cm hoch, ist sie erstmals in Deutschland von allseitiger plastischer Kraft. In enganliegendem Werkmannskleid der Zeit kniet der Mann mit dem linken Bein am Boden und trägt sowohl mit dem Körper als auch durch den Ast — eine Hilfsstütze, welche die Arme kraftvoll im Gleichgewicht halten — eine Last, die heute fehlt. Sie aufzunehmen, ist die rechte Schulter sinnfällig eingerichtet (was durch ein tiefes Dübelloch bestätigt wird). Dieser Last gilt vielleicht auch der Aufblick des angespannten, *grimmigen* Gesichtes.

Die Körperkenntnis des Bildners war wohl nur allgemeiner Art. Die Andeutung von Schlüsselbein und oberen Rippen ist ein wenig schematisch und jedenfalls sehr zurückhaltend. Doch vermochte er unmittelbar zu überzeugen, wo in der Führung der Gliedmaßen, in der Faltung der Ärmel und Hosen Muskelanspannung deutlich wird, wie man auch das für schweres Tragen unerläßliche Einziehen der Bauchmuskeln wahrzunehmen meint, einen Zug, welcher der Partie des Unterkörpers ihre starke Plastizität verleiht. Das verkrampfte Gesicht spricht von dem Aufwand an Energie. Der Kopf ist ein Erbe des Spätmittelalters, noch übergroß.

Die Figur steht im Zusammenhang der von Schlosser so genannten Armeleutkunst dieser Zeit<sup>3</sup>. Aber so schlicht und anspruchslos das Thema sein mag, so kompliziert ist die Bronze als Bildwerk entwickelt; der Tragevorgang ist, so sinnfällig er wirkt, durchaus unpraktisch, kritisiert man ihn arbeitstechnisch, und der anscheinend eichene Bakel, den Hans R. Weihrauch wohl richtig als Hilfsstütze bestimmt hat, ist ein übles und schlecht angewandtes Werkzeug. Der Mann stangelt damit ein bißchen nützlich, ein bißchen hilflos, aber mit aller Anstrengung nach oben. Nicht ganz ausgeschlossen ist zudem, daß ihm der Knüppel auch ein wenig zur eigenen Balance dient.

Diese hohe Kompliziertheit hilft freilich, den simplen Vorgang allseitig einleuchtend zu machen, ihn bildplastisch für mehrere Seiten auseinanderzulegen, wenngleich eine Hauptansicht bleibt. Für fast jeden Blick im Rundgang treten die verspannten Gliedmaßen in sprechende Umrisse ein. Der spätgotische Realist, der hier am Werk war, gelangte nicht zur bloßen Schilderung eines Werkvorgangs, zielte jedenfalls nicht darauf — und diesem Umstand verdanken wir die „plastische Autonomie“ (Theodor Müller) des außerordentlichen Werkes. Gerade weil der Vorgang, nüchtern gesagt, unpraktisch ist, wird er für die allseitige Erfassung zum Denkmal eines praktisch Werkstätigen. — Es mag vorerst die Frage bleiben, ob wir hier mit dem Worte *spätgotischer Realismus* auskommen, und ob es ausreichen kann, die hochkomplizierte Form als bloße Selbstentfaltung des plastischen Elements zu verstehen.

Über den Zweck der Figur herrscht Einigkeit. Es ist eine Tragefigur, ein anthropomorphes Untergestell also, wie wir dies in mittelalterlicher Zeit etwa an Bronzetaufen kennen. Simon Meller hat den mitreißenden, aber unbewiesenen Vorschlag gemacht, sie im Zusammenhang mit den ersten Arbeiten für das Nürnberger Sebaldusgrab zu sehen. Dieses ist ja in seiner ersten Fassung gemäß der Zeichnung von 1488 mit dem Vischermonogramm nicht zur Ausführung gekommen, wenn auch vielleicht einzelne Apostelfiguren, die dann im Grabmal Erzbischof Ernsts von Sachsen in Magdeburg verwandt wurden, dafür gegossen worden sind. Gehörte der *Astbrecher* in diesen Zusammenhang, so wäre ein zweiter Plan aus der Zeit um 1490 anzunehmen, der ebenfalls nicht zur Vollendung gediehen wäre. Für die Ausführung im 16. Jahrhundert ist unsere Bronze nicht verwendet worden; wohl aber kam es dabei im Sockelgeschoß zu motivischen Assonanzen.

War der *Astbrecher* also eine Tragefigur für ein nicht mehr (oder nicht sicher) benennbares Werk, so wird er einstmals formal wohl nicht die volle plastische Gewalt haben auswirken können, die er heute hat. Th. Müller hat gezeigt, wie sehr jene steinernen Sakramentshaussträger des Adam Kraft auf das Ganze bezogen sind, so daß sie isoliert wie „entkräftetes Strandgut“ wirken. Ganz anders unsere Bronze. Sie dürfte, in ihren eigentlich

gedachten Zusammenhang eingefügt, als eine überwältigte, in sich selbst schon nach unserer Meinung voll ausreichende Form gewirkt haben, eine Überform fast, vielleicht pleonastisch überladen. Wir sind also — *horribile dictu* — der Tatsache beinahe dankbar, daß die Last fehlt; dabei ist allerdings zu fürchten, daß unsere historische Phantasie nicht reicht, uns den eigentlichen Zustand gerecht vorzustellen, da wir dieses Fragment, das der *Astbrecher* nun einmal ist, möglicherweise zu sehr in unsere dem Torso zugeneigte neuere Kunstmeinung einschließen.

Aus alledem ergeben sich gewiß kräftige Argumente, den sog. Astbrecher wieder dem Peter Vischer als sein Werk in Modell und Guß zuzuweisen und ihn dem Adam Kraft abzusprechen. Th. Müller hat ihn dem Vischer wohl überzeugend restituirt. Die Frage nach dem Meister dürfen wir hier weitgehend vernachlässigen. Immerhin — wir blicken nicht



2 Peter Vischer d. Ä.: Der sog. Astbrecher; von rechts. München, Bayer. Nationalmuseum



3 Deutsch, Mitte 15. Jahrh.: Wilder Mann. Frankfurt a. M.,  
Museum für Kunsthandwerk

in die Brunnenstube der Entstehung dieses Werkes. Von enger Freundschaft der beiden Meister wird berichtet. Man darf doch an manche Beteiligung Krafts, auch wenn er nicht selbst Hand an das Modell legte, denken, und jene Sakramentshausträger wären dann doch nicht bloße Nachgestaltungen in einem üblichen mittelalterlichen Sinne, sondern ihrerseits legitime Ausformungen eines vielleicht von zwei eng verbundenen Neuerern hervorgebrachten großen Wurfs der deutschen Plastik. Das würde Vischers entscheidenden Anteil an dem Werke nicht schmälern und seine Neuartigkeit erklären helfen. Die Frage ist, ob das genügt.

## II

Es sollte von jenem Außerordentlichen, das festzustellen die prachtvolle Form des *Astbrechers* wie seine fragmentarische Überlieferung besonders viel Ursache gibt, zunächst noch das abgezogen werden, was das *Thema* forderte.

Daß es sich nicht um einen Astbrecher handeln kann, scheint heute klar; es gibt kein weniger praktisches Verfahren, einen Ast zu brechen; daß ein linkischer Mensch dargestellt wäre, paßt nicht recht zur Werkmannskleidung. Ein täppischer Mann? Wir werden sehen. (Es ist zu bedenken: auch das Tragemotiv ist, wie erörtert, unpraktisch realisiert; das Astbrechen kann also wohl nicht bloß vom Praktischen her abgelehnt werden.) Damit scheidet jedenfalls die Deutung als Allegorie der Stärke aus (S. Meller). Den Gedanken an einen Wünschelrutengänger hat Th. Müller mit gewiß guten Gründen verneint. Niemand wird im übrigen der Meinung der alten Verzeichnisse widersprechen, es handele sich um einen Hirten oder einen Bauern. Der gesellschaftlichen Ordnung nach stimmt das wohl sicher. Die Frage ist, ob weiterzukommen wäre.

Genügt es, jenen Ast lediglich als Hilfsstütze zu erklären, den Mann ebenso wie Pilgrams Sakramentshaus- und Kanzelträger und Krafts Figuren lediglich im Sinne der damals aufkommenden Motive aus der Welt der kleinen Leute zu deuten? Th. Müller hat auf die Brunnenbronze eines Schalksnarren hingewiesen und auf die dem Nürnberger Bronze-

gießer Hans Frey zugeschriebene Erlanger Handzeichnung eines Dudelsackpfeifers, der offenbar als Brunnenbekrönung gedacht war.

Wir kennen den Zweck des Münchener Mannes nicht. Jedenfalls aber gehört er einer unteren Zone an. Das in dreifachem Sinne. Als Tragender von was auch immer ist er unten — und es ist wohl nicht vorstellbar, daß in dem verlorenen Endgültigen noch etwas Figürliches unter ihm war oder gedacht war. Als offener Angehöriger eines werktätigen Standes ist er unten. Aber er ist es als solcher auch im geistigen Aufbau eines Werkes, das etwa nicht profan gewesen wäre oder aber zumindest an seiner Spitze eine geläuterte Gestalt von *dieser* Welt gezeigt hätte. Auch in solchem Zusammenhang repräsentiert er das Untere, die Welt des Menschen in seinen Anfechtungen und Irrtümern, und es besteht keine Ursache, ihn in dieser Hinsicht erheblich von Krafts Sakramentshausträgern zu unterscheiden. Ja, sein *grimmiges* Gesicht bezeugt mehr noch die Zugehörigkeit zu dieser vom Dämonischen nicht befreiten, ringenden Welt als die bildnismäßigen (gleich, ob wirklich bildnisgetreuen) Gesichter jener Werkleute in St. Lorenz. In diesem Sinne meinte Kraft etwas anderes, geschichtlich gesprochen Neues als Vischer, war darin freilich ebensowenig ein Bahnbrecher wie Vischer.

Weiterhin der eichene Ast, ein Gebilde von großartiger Knorrigkeit, technisch eine schlechte Hilfsstütze — ist das bloß *Naturalismus*?

Der Knüppel kommt dem Narren zu nach einem sehr alten Sprichwort — *au plus fol la machu*. Eigentlich soll er damit geprügelt werden; er wird zu seinem Abzeichen: *toujours au fol la masse* heißt es in den „*proverbes en rimes*“<sup>4</sup>. Illustrationen des Psalms 52 zeigen seit dem 13. Jahrhundert den Narren mit dem Knüppel. Allerdings hat der *Astbrecher* keine Narrentracht, wie sie etwa die Narren in den um 1485—90 entstandenen Illustrationen des Baltimore-Exemplars der „*proverbes en rimes*“, manche (nicht alle) Narren der Holzschnitte zu Sebastian Brants „*Narrenschiff*“ (gedruckt 1494) tragen oder — in ihm ähnlicher Haltung — der Narr im Moriskenholzschnitt des Meisters HL<sup>5</sup>.



4 Benedikt Dreyer: Ein Kanzelträger der ehem. Hauptorgel von St. Marien, Lübeck

Doch ist der Ast als Attribut wohl eindeutig; Giottos Stultitia in der Arenakapelle zu Padua hat ihn in der Hand. Der *Astbrecher* ist nicht geradezu ein Narr, er macht nicht eine Rolle, eine Art Beruf aus seinem törichtem Beginnen. Sondern ich halte ihn für eine Allegorie der Torheit. Sein *unpraktisches* Bemühen, den Ast zum Tragen zu brauchen, ist töricht. Wieviel zweckmäßiger hält der wilde Mann, süddeutsche Kleinbronze aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Abb. 3), im Frankfurter Museum für Kunsthandwerk, dort als Gefäß- oder Leuchterfigur gedeutet, seinen Knüppel so, daß sein Kopf mittragen kann. Wollte man übrigens auf der Deutung als Astbrecher beharren, so käme man ebenfalls auf ein törichtes Unterfangen. Wie auch immer: es wäre ein täppischer Tor. Und gewiß ist es kein lustiger Narr.

Der offenkundige funktionale Unsinn seiner Handlung also macht unmöglich, diese Bronze als schlichte Werkmannsdarstellung zu verstehen. Sie gehört nicht bloß in die Reihe der Quattrocento-Vorfahren von Dürers Bauerndarstellungen. Ist deren ungefüge Existenz und plumper Schwung bloße Charakteristik, so ist des *Astbrechers* Wesen mehrschichtig. Sein Kraftaufwand und sein Ingrim sind unproportional zu seiner ungeschickten Leistung und daher lächerlich. Wir treffen auf das Unverhältnismäßige, das Grundelement des Komischen.

Als Allegorie der Torheit wird er abermals zu einer Gestalt der unteren Region. Man wird geneigt, ein mehrere Bezirke übereinander umfassendes Gesamtprogramm anzunehmen, das uns unbekannt ist, aber am Ende wohl eine Planvariante des Sebaldusgrabes sein könnte. Wäre dies ein ausgeprägter Narr, so würde die sakrale Verwendung allerdings unwahrscheinlich. Die *Torheit* aber kann hier Platz finden. Unter Benedikt Dreyers Hauptorgel der Marienkirche zu Lübeck (um 1516—18) erschienen neben zwei allegorischen Gestalten der Unmäßigkeit, einem Fresser und einem Säufer, zwei solche Kerle mit Knüppeln als Träger (Abb. 4).

Haben wir uns mit alledem dem inhaltlichen Verständnis der Bronze vermutlich angenähert, so ist doch ein Rest spürbar, der schwer erklärlich ist. Am Ende ist es eben die Frage, ob Vischers prachtvolle Form, rein als künstlerische Hervorbringung, wie wir sie heute verstehen — und wie sie selbst wohl ihr Teil dazu beigetragen hat, das Künstlerische um seiner selbst willen zu propagieren —, ob sie wirklich als eine völlige Neuschöpfung im Nürnberg von 1490 auftrat.

### III

Es gibt ein Denkmal, auf Grund dessen diese Frage gestellt werden muß, wenn sie auch nicht eindeutig entschieden werden kann.

Gemeint ist der kniende Silen (Abb. 5, 6), eine 44 cm hohe etruskische Bronze, gewöhnlich in das 4. Jahrhundert v. Chr. verwiesen, vielleicht aber auch jünger, die im frühen 19. Jahrhundert bei Armiento in Lucanien ausgegraben worden sein soll und aus der Sammlung König Ludwigs I. von Bayern als Teil des Wittelsbacher Ausgleichsfonds in die Münchener Antikensammlungen gelangt ist<sup>6</sup>. Irgendein Zusammenhang der beiden fast gleich großen Bronzen scheint bisher nicht beobachtet worden zu sein — und er kann auch von Stück zu Stück, wegen der angeblich erst neuzeitlichen Auffindung des etruskischen Werkes, offenbar nicht bestehen. Andererseits aber ist der kompositionelle Aufbau so verwandt, daß es wohl die Überlegung zu lohnen scheint, ob nicht Vischer ein ähnliches Bildwerk des Altertums gekannt hat<sup>7</sup>.

Auch die Bronze aus Armiento ist eine Tragefigur. Ihr Sinn ist nicht genau bekannt. Der Silen hat in der Rechten einen Dolch und in der erhobenen Linken offenbar eine Schlange, von der große Teile fehlen. Vielleicht ist er im Begriff, sie zu töten. Ein großer Teil ihres Leibes ist vor seinem Körper her in die Nähe des Messers hin sich windend zu denken. Dies wäre also eine Form, die mißverstanden für einen Nachahmer, noch dazu aus einem ganz anderen Kulturkreis, leicht zu einem Knüppel hätte werden können, wie ihn der törichte Bauer in den Händen hält. Die Analogie im Aufbau der Körper ist so groß, daß eine Beschreibung sich erübrigt. Betont sei nur die Tatsache, daß die etruskische Bronze mit dem



5 Etruskisch: Silen; von vorn. München, Antikensammlungen

nährischen Bauern das Fehlen einer mitgegossenen Standplatte teilt, eine Ähnlichkeit auch gußtechnischer Art. Daß der Silen eine Tragefigur ist, bestätigt die eingezogene Bauchpartie von der körperlichen Funktion her. Sein Körper ist nackt; seine Arme sind nicht in spätgotischer Weise im Raum verspannt, sondern vollziehen ihre Bewegungen gelassen; sein Gesicht, in satyrhaftem Glotzen dem Emotionalen des törichten Bauern sonst vergleichbar, blickt nicht auf<sup>8</sup> — das sind drei wesentliche Unterschiede der beiden Bronzen.

Es ist heute fast eine Anschauungsfrage, ob man diese Unterschiede für unüberbrückbar hält oder bereit ist, solche Werke in einem Zusammenhang zu denken. Der Stilhistoriker hätte vielleicht Neigung, diesen Kontrast auf Grundbegriffe abzuziehen und sich damit zu begnügen. Dabei ergäbe sich — für den törichten Bauern im Rückblick interessant —, wie weit jener erste Wurf der Vischerwerkstatt auf dem Wege zu einer Klassik in Deutschland von allem eigentlich Klassischen doch entfernt ist. Und das, obwohl die etruskische Bronze ihrerseits nur in einem Vorfeld des Klassischen entstanden ist und sowohl primitive als heftige emotionale Züge hat.

Dieses wiederum könnte demjenigen, der unserem Vorschlag näherzutreten bereit ist, historisch verständlicher erscheinen lassen, warum gerade hier der Funke gezündet haben

könnte: eine derartige Bronze konnte in Nürnberg in dieser Zeit möglicherweise eher ins Auge gefaßt werden als eine augusteische oder gar eine klassisch griechische.

Denn wenn hier ein Zusammenhang vorliegt, so scheint es sich um einen Funkenflug über die Jahrhunderte hinweg zu handeln. Es ist vorzustellen, daß eine solche alte Bronze bemerkt und 1490 in einem künstlerischen Verarbeitungsprozeß neu gesehen wurde. Nicht aber ist wohl daran zu denken, daß diese komplizierte Form das Mittelalter hindurch gleichsam überwintert hätte. Alle Zwischenglieder scheinen zu fehlen, die bezeugen könnten, daß der törichte Bauer einer langen Traditionskette durch die mittelalterlichen Jahrhunderte hindurch angehört hätte.

Erwin Panofsky hat einen ähnlichen Fall in den 1413 begonnenen „Très riches heures“ in Chantilly gezeigt, in denen der Adam in höchst unbequemer Stellung, „nicht ohne Schwierigkeit“, Evas Apfel empfängt — ein Typus, der weiterzuleben scheint in dem höchst *unpraktischen* Schaufler in Geertgens „Geschichte der Gebeine Johannes' des Täufers“, in Wien. Mag nun jener Adam auf Arbeiten der florentinischen Frührenaissance zurückgehen wie den Isaak in Brunelleschis „Wettbewerbsrelief“ von 1401 oder nicht — in jedem Fall ist weiter zurück ein Traditionssprung über die mittelalterlichen Jahrhun-



6 Etruskisch: Silen; von links. München, Antikensammlungen



derte hinweg anzunehmen: die unmittelbare Quelle dieser Formen sind antike Werke wie der sog. Kämpfende Perser in Aix<sup>9</sup>.

Es ist nun aber nicht so — das scheint der Vergleich unseres Falles mit dem des Adam der Brüder Limburg zu zeigen —, daß uns unter sonst schlichteren Bildwerken das Komplizierte besonders auffiele und zu Fragen Anlaß gäbe. Sondern es scheint eben das Komplizierte zu sein, die ungewöhnliche und die reiche Komposition, mit welcher der spätmittelalterliche Künstler sein Werk aus dem ihm langsam ins Bewußtsein tretenden Formenschatz der Antike gelegentlich bereicherte. Schlichte Formen der Antike boten dem Spätgotiker nicht genug und waren andererseits in der Großheit ihrer stilistischen Sprache für ihn durchweg offenbar noch nicht verständlich.

Der Vorgang solcher Übernahmen ist im übrigen wohl nicht so gelegentlich und willkürlich, wie es für die Betrachtung von Stil und Figur scheinen könnte. Wie schon der Dornauszieher bezeugt, der als kleine *Tragefigur* im Grabmal Friedrichs von Wettin (gest. 1152) zu Magdeburg die Spitze des Bischofsstabes unterstützt<sup>10</sup>, ist es bekanntlich die untere Region in der christlichen Ordnung der Dinge, in welche die antike Form sich besonders leicht einschleichen konnte, weil sie hier einen sinnvollen Platz hatte. Sie repräsentiert hier wie auch, wenn es in Altären galt, heidnische Götzenbilder darzustellen<sup>11</sup>, die alte, durch das Wirken Christi erst zu verändernde Welt. Adam und der Knecht, der Johannes des Täufers Relikte verstreut, gehören in dieselbe Ebene wie die Handwerkergestalten, die als Träger von Kanzel und Sakramentshaus im Aufblick auf eine jenseitige Besserung ihrer hier unten gebundenen Lage hoffen. So könnte die Übernahme eines klassischen Vorbildes gerade bei einer *Tragefigur* wie dem törichten Bauern keineswegs wundernehmen.

Das eigentliche Vorbild ist zwar nicht bekannt, da die Bronze aus Armiento selbst offenbar nicht in Betracht kommt. Möglich wäre, daß ein Werk des Quattrocento den antiken Typus nachgebildet hätte. Das ist jedoch eine bloße Vermutung; ich komme hierauf zurück. Die Adaptierung des Typus aber zum *Astbrecher* werden wir in der italienischen Kunst keinesfalls erwarten. Beides: die Anregung durch eine antike Bronze ähnlich dem Silen und die Aneignung der Figur für ein nordländisches allegorisches Bildwerk möchte ich prinzipiell auch dem älteren Vischer zutrauen. — Doch sollte sich wirklich bei ihm Antikisches nur deshalb haben einschleichen können, weil es die *untere Region* zu verkörpern galt?

Mit dem Hinweis auf ein typengeschichtliches Vorbild ist über die stilgeschichtliche Lage nur mittelbar etwas ausgesagt. Die Nürnberger Humanisten — so hat uns Ludwig Grote<sup>12</sup> gezeigt — hatten 1494 klassische Form nicht im Sinn, wenn sie antike Gestalten meinten. Aber in Augsburg treffen wir 1492 auf Renaissanceformen an Jörg Selds Altärchen in der Reichen Kapelle. Man pflegt diesen Goldschmied als etwas inferior abzutun — aber ist es denn denkbar, daß ein bescheidener Meister getrost übernahm und die bedeutenderen aus eben dieser Quelle überhaupt nicht tranken? Stand wirklich dies alles bloß auf dem einen Dürer, der 1495 und wieder im neuen Jahrhundert dem Süden, wenn auch nicht (beweisbar) der Antike, gegenübertrat? Wird dessen große Wendung und die durch ihn hervorgerufene Wende vielleicht zu isoliert gesehen und zu sehr als einziger großer Bruch mit der Vergangenheit des Nordens verstanden? Es ist längst eine Vielzahl einzelner behutsamer und bemessener Annäherungen der nördlichen Künstler an die Formen des Südens durch den ganzen Verlauf des 15. Jahrhunderts hindurch gezeigt worden<sup>13</sup>. Sie machen sowohl dessen künstlerische Phänomene wie auch die *deutsche Frühklassik um 1500* leichter verständlich, als eine pure rätselhafte Parallelentwicklung des Nordens mit dem Süden oder aber ausschließlich eine Tat des großen Einzelnen das tun würden.

Standen doch vielleicht im übrigen Peter Vischer der Ältere und auch Adam Kraft schon selbst in dem Punkt, in dem auch die *stilistische* Leistung der klassischen Kunst langsam für sie in das Blickfeld kam? Im allgemeinen nimmt die deutsche Kunstgeschichtsschreibung heute an, jene Frühklassik sei in Deutschland auch bei diesen Nürnbergern autonom, ohne Berührung mit Italien entwickelt worden<sup>14</sup>. Und hiergegen lassen sich in der Tat bisher so wenige Argumente vorbringen, daß im Rahmen dieses Beitrages das Problem nur gestreift

werden kann. Mußte doch in jedem Fall, auch wenn etwas Antikes oder Italienisches Bildhauern wie Vischer oder Kraft aus der Anschauung bekannt wurde, die nördliche spätgotische Stilentwicklung so reif sein, daß eine solche Begegnung überhaupt für sie fruchtbar werden konnte; in jedem Fall hätte sich also diese Spätgotik aus Eigenem dem Stadium der *Klassik* angenähert gehabt. Auch hier liegt letztlich die Frage zugrunde, ob etwa nur das vollkommen Greifbare, etwa die nachweisliche Bekanntschaft Gossaerts oder der Vischer-Söhne mit dem Süden, uns erlaubt, von stilistischer Verknüpfung zu sprechen, während doch von etwa 1490 an die Parallelität der deutschen Stilentwicklung zu der italienischen offensichtlich und oftmals hervorgehoben worden ist. Was denn ruft solche überraschende Ähnlichkeit hervor, wenn nicht Bekanntschaft in irgendeiner Form?

#### IV

Es läßt sich noch eine Vermutung anführen für das Medium, in dem der Silenstypus und überhaupt die klassische Form Peter dem Älteren und auch Adam Kraft begegnet sein könnten. Dies Medium wirkt ungewöhnlich modern, aber es handelt sich ja offenbar auch um das in der Moderne wohl vertausendfachte, aber eben doch seit der Renaissance unverändert gebliebene Problem des Betroffenseins des Künstlers von dem Kunstwerk älterer Zeit, um die Übernahme einer besonders komplizierten Form, mit der er sein Werk gleichsam schmückt; eben um das Überspringen des Funkens, nicht um das Wiederbeleben überwinterter Formen, kurz: um das Problem des Künstlers im *Museum*.

Peter Vischer besaß, wie Maximilian I. etwa 1506—09 in ein Merkbuch notieren ließ, 300 oder 400 *altfränkische Bild*, auf die der Kaiser hingewiesen worden war und die er sich wohl gelegentlich *abmalen* zu lassen gedachte. Ob das je erfolgt ist, wissen wir nicht. Jedenfalls hatte Maximilian sie nicht gesehen, als er den Vermerk machen ließ<sup>15</sup>. *Altfränkische Bild* — das heißt gewiß zunächst einmal: ältere deutsche Skulpturen. Die Zahl ist sehr hoch. Manches davon mag nichts anderes gewesen sein als überliefertes Gut der



7 Andrea Riccio, Werkstatt: Kniender Pan. London, British Museum

Werkstatt, Inventar einer Modellkammer, die schon Peter Vischers Vater begonnen haben, die aber auch noch weiter zurückreichen könnte. Wohl mit Recht aber hat man<sup>16</sup> aus der Ähnlichkeit von Vischerbildwerken, insbesondere des Sebaldusgrabes, mit deutscher Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts auf derartige Stücke in jener Bilderkammer geschlossen, auch auf Holzschnitzwerke. Erklären sich doch so am leichtesten jene retrospektiven Stilanklänge im Schaffen der Vischerwerkstatt des 16. Jahrhunderts, ihr vergleichsweise historistisches Wählen unter Stilmöglichkeiten der Vergangenheit. Das *Museum* hätte eine Art historisch befreiter Situation geschaffen.

Muß nun aber des Kaisers Notiz vom Hörensagen wörtlich genommen werden? Wären nicht auch italienische Einsprengungen denkbar, die manches Rätsel des Sebaldusgrabes leichter erklären ließen als die italienischen Reisedaten der Vischer-Söhne, nicht auch verirrte Merkwürdigkeiten des Altertums? Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts kam das Wort *altfränkisch* auch für Antiken vor<sup>16</sup>. Irgendwer mußte diese freilich aufgelesen und aufgehoben haben. Einem Bronzegießer mußten alte und fremde Güsse ihrer Technik wegen immer interessant sein. Reiseerinnerungen mochten so zu nachhaltigerer Wirkung gebracht worden sein. Geruhsame Betrachtung von etwas, das man besaß, konnte in dieser Epoche wohl am ehesten zu verarbeitenden Übernahmen führen.

Ansammlungen klassischen Materials waren in Nürnberg damals nichts völlig Ungewöhnliches. Pirckheimer besaß antike Münzen, Hartmann Schedel hatte eine Sammlung von Handzeichnungen nach klassischen Vorbildern des Quattrocento, die um 1494 in der Wolgemut-Werkstatt eine Rolle gespielt haben<sup>17</sup>.

Eine solche *Sammlung* bei Vischer nun, zumal, wenn sie schon im 15. Jahrhundert bestand, könnte durchaus auch ihre Bedeutung gehabt haben für die stilistische Entwicklung von Vischers Jugendfreund Adam Kraft, mit dem und Sebastian Lindenast er nach Neudörffers Bericht noch im Alter alle Feiertage gegangen und zu dritt „sich nit anders als wären sie Lehrjungen miteinander geübet, welche Übung und ihr Aufreißung noch zu weisen ist . . .“, was doch nur heißen kann, daß sie miteinander nicht nur zeichneten, sondern auch modellierten, sei es in Holz oder knetbarem Material (da Stein für die beiden Metallarbeiter kaum in Betracht kommen konnte)<sup>18</sup>.

Das meiste ist Vermutung, gewiß. Aber sie geht schließlich nicht in ganz neuer Richtung. Für den älteren Peter Vischer haben einst Generationen von renaissancegläubigen Gelehrten vergeblich nach wörtlichen Übernahmen aus dem Süden gesucht<sup>19</sup>. War das wirklich im Prinzip falsch?

Vielleicht haben wir für seine Frühzeit eine erste Spur getroffen. Zu denken gibt in diesem Zusammenhang auch, daß der letzte Monograph der Vischer, S. Meller, eine Christophorusbronze, heute im Museum zu Boston, als ein Werk Peter Vischers von 1497 einführen konnte, die sich inzwischen wohl sicher als ein florentinisches Bildwerk von 1407, also aus der Ghibertizeit, erwiesen hat<sup>20</sup>. In dem Irrtum dieses Kenners kann eine für uns ermutigende Bestätigung liegen: Vischer war in der Tat damals nicht weit entfernt von den ersten Würfen der Frührenaissance. Nun meinen wir für den törichten Bauern einen wie auch immer gearteten Konnex Vischers mit dem klassischen Süden schon 1490 annehmen zu müssen. Bemerkenswert, daß Wilhelm Pinder<sup>21</sup>, der sich die Entstehung der spätgotischen Frühklassik im Norden — und ja im ganzen fraglos mit Recht — autonom dachte, nun gerade bei dem *Astbrecher* eine Ausnahme für möglich hielt: „Hier — das ist zuzugeben — denkt man sehr stark an Italien; hier hat man den Eindruck, daß ein fremdes Prinzip glänzend begriffen ist.“ . . . „Die Erklärung dafür ist nicht leicht zu bringen, dem Verfasser jedenfalls kaum möglich . . .“

## V

An Parallelen zu dem komplizierten Motiv des törichten Bauern fehlt es übrigens in der etwas späteren italienischen Bronzeplastik nicht. Besonders Padua kommt in Betracht, Riccios, seiner Werkstatt und seiner Nachfolger beliebter Typus des auf dem linken Bein

knienden Pan<sup>22</sup>, für den die Beispiele in Wien<sup>23</sup>, München<sup>24</sup> und London (Abb. 7) genannt seien. (Übrigens zeigen die motivisch abweichenden, gefesselten Satyrn unten an Riccios Osterleuchter im Santo zu Padua [1507—16], in welche Ebene solche Tragefiguren gehören, wenn sie in ihrer angemessenen Ordnung erhalten sind.)

Sie alle zeigen das Kniemotiv und die kontrapostische Bewegung der Arme in reicher Abwandlung und sind motivisch sonst mannigfaltig bereichert. Sie sind im Gegensatz zu der etruskischen Bronze — und zu der Vischers — durchweg *mit* Sockelplatte gegossen. Sie gehen ihrerseits zweifellos auf antikes Vorbild zurück<sup>25</sup>. Sie können aber schon deswegen keinen unmittelbaren Zusammenhang mit der Vischerbronze haben, weil sie — Riccio war etwa zehn Jahre jünger als Vischer — offenbar sämtlich später entstanden sind als diese<sup>26</sup>.

Sie stehen dem Silen von Armiento als nackte Satyrn auf der Ebene des Natürlichen näher, als Vischers Werk es tut, sind ihm aber ferner wegen ihres kleinen Formates, welches den Charakter der harmlosen humoristischen Grotteskfigur fördert. Sie sind in ihrem bloßen Dasein belustigend, während der törichte Bauer mit dem etruskischen Silen die Zeichen des, wenn auch inferioren Ernstes, des Kampfes, des Ringens teilt und, wenn er lachen macht, es tut durch seine tragikomischen, seine törichten Züge.

## ANMERKUNGEN

- 1 Dieser Beitrag geht auf eine Anregung durch die Kölner Ausstellung „Kunst und Leben der Etrusker“, 1956, zurück. Er konnte dank der Gastlichkeit des Institute for Advanced Study in Princeton N. J. 1957 erstmals niedergeschrieben werden. Erwin Panofsky habe ich für vielfache Anteilnahme an dieser Sache und insbesondere für Hinweise auf die Ikonographie des Narren und auf parallele Antikenübernahmen im späteren Mittelalter zu danken. Frank Brommer gewährte mir Hilfe bei der archäologischen Seite des Problems. Hans Diepolder habe ich für Auskünfte zu danken. Ludwig Grote gab mit seinem Aufsatz „Die Vorder-Stube des Sebald Schreyer. Ein Beitrag zur Rezeption der Renaissance in Nürnberg“ (In: Anz. d. German. Nat.mus. 1954—59, S. 43 ff.) den Anstoß, den Stoff erneut in Angriff zu nehmen. So sei dieser Beitrag dem verehrten Jubilar gewidmet.
- 2 Simon Meller: Peter Vischer d. Ä. und seine Werkstatt. Leipzig 1925 — Ernst Friedrich Bange: Die künstlerische Bedeutung Peter Vischers des Älteren. In: Jb. d. preuß. Kunstsgn. 50, 1929, S. 167 ff. — Rudolf Berliner: Peter-Vischer-Probleme. In: Münch. Jb. NF 8, 1931, S. 133 ff. — E. F. Bange: Die deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts. Berlin 1949, S. 12 f. — Theodor Müller: Der sog. Astbrecher des älteren Peter Vischer. In: Wiss. Z. der Karl-Marx-Universität Leipzig 5, 1955/56, Gesellschafts- u. Sprachwiss. Reihe H. 2, S. 223 ff. — Hans Robert Weihrauch: Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. Bayer. Nationalmuseum, Kataloge 13,5. München (1956), S. 14 ff. — Nach der Niederschrift erschienen: Heinz Stafski: Die Vischer-Werkstatt und ihre Probleme. In: Z. f. Kunstgesch. 21, 1958, S. 1 ff. — Dieter Wuttke: Die Handschriften-Zeugnisse über das Wirken der Vischer, nebst kritischen Bemerkungen zu ihrer Auswertung. In: Z. f. Kunstgesch. 22, 1959, S. 324 ff. — Heinz Stafski: Der jüngere Peter Vischer. Nürnberg 1962.
- 3 Julius von Schlosser: Präludien, Vorträge und Aufsätze. Berlin 1927, S. 304.
- 4 Grace Frank - Dorothy Miner: Proverbes en rimes. Text and illustrations of the fifteenth century from a French manuscript in the Walters Art Gallery Baltimore. Baltimore 1937, S. 77, 93, Taf. CLVIII, vgl. Taf. XCVI, CXLV, CLIII.
- 5 vgl. auch Erika Tietze-Conrat: Dwarfs and jesters in art. London 1957, passim — Max Loßnitzer: Hans Leinberger. Nachbildungen seiner Kupferstiche und Holzschnitte. Berlin 1913, Taf. 16.
- 6 Adolf Furtwängler: Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München. 2. Aufl., besorgt von P. Wolters. München 1910, S. 391 — Antike Denkmäler, hrsg. v. Deutschen Archäol. Institut, III. Berlin 1929, S. 82 — Kunst und Leben der Etrusker. Ausstellung Köln 1956, Kat. Nr. 408, Abb. 49.
- 7 Für den allgemeinen Typus vgl. Reinhard Herbig: Das Dionysostheater in Athen. Die Skulpturen vom Bühnenhaus. Stuttgart 1935, Taf. 5 — Ernest Babelon - Jean-Adrien Blanchet: Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale. Paris 1895, Nr. 422 — Salomon Reinach: Répertoire de la statuaire greque et romaine. Paris 1897 ff. I (2. Aufl.), S. 400, 1681 A; II (3. Aufl.), S. 57, 7—8.
- 8 Den Aufblick haben aber z. B. die Bildwerke Kopenhagen, NyCarlsberg Glyptothek, Nr. 486 (Billedtavler til kataloget over antike Kunstvaerker. Kjöbenhavn 1907, Taf. 37) und S. Reinach: a. a. O., V, S. 55,4 (revue archéologique 1, 1916, S. 49, Abb. 20); S. 58,1.

- 9 E. Panofsky: Early Netherlandish painting. Cambridge Mass. 1953, S. 64, 329 Anm. 1; Abb. 82, 445 — Jean Adhémar: Influences antiques dans l'art du moyen-âge français. London 1939, S. 300 ff; Taf. 40 — William S. Heckscher in: Imago. Calendar of the Netherl. Class. Assoc. 1963, S. 14.
- 10 Richard Hamann-McLean: Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters. In: *Marb. Jb.* 15, 1949/50, S. 157 ff.; Abb. 108.
- 11 Erik Forssman: Säule und Ornament. *Acta Universitatis Stockholmiensis* 1. Stockholm 1956, S. 39 ff.
- 12 vgl. Anm. 1 — Weiter: Heinz Ladendorf: Wiederaufnahme von Stilformen in der bildenden Kunst des 15. bis 19. Jahrhunderts. In: *Forschungen und Fortschritte* 25, 1949, S. 98 ff.
- 13 vgl. auch Paul Frankl: Die Italienreise des Glasmalers Hans Acker. In: *Wallraf-Richartz-Jb.* 24, 1962, S. 213 ff. — Weiter sei an das Pacher-Problem erinnert.
- 14 Selbständige Frühklassik Vischers und Krafts: Dorothea Stern: Adam Kraft. In: Thieme-Becker: *Allg. Lex. d. bild. Kstler* 21. Leipzig 1927, S. 382 ff. — Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II. Wildpark-Potsdam 1929, S. 395, 428 ff. — S. Meller, a. a. O., S. 66, 104, 106, 126 — Lilli Fischel: Nicolaus Gerhaert und die deutschen Bildhauer der Spätgotik. München 1944, S. 135 — Hans Konrad Röthel: Adam Kraft. Das Sakramentshaus. Berlin 1946, S. 12 — E. F. Bange: Bronzestatuetten, a. a. O., S. 13 — Vinzenz Oberhammer: Die Bronzestandbilder des Maximiliansgrabes in der Hofkirche zu Innsbruck. Innsbruck 1935, S. 319: für Sesselschreiber „... die deutsche *Kunst um 1500*, diese vollkommen aus sich selbst gewordene Kunst...“
- 15 „Item bey maister Peter rotschmidt zu Nurmberg dy altfrenkischen pild ab lassen malen der er bey 3 bis 400 haben sol, als Jeronimus Haller ways“: *Jb. d. ksthist. Slgn. d. Allerhöchsten Kaiserhauses* 5, 1887, S. XVII, Nr. 4021, fol. 91 — vgl. Theodor Hampe: *Kunstfreunde im alten Nürnberg und ihre Sammlungen*. In: *Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg* 16, 1904, S. 66 f. Hampe zweifelt noch, ob Peter Vischer gemeint sei, und hält die *pild* für Gemälde. — Die neuere Vischer-Forschung (vgl. S. Meller: a. a. O., auch Fritz Traugott Schultz, in: Thieme-Becker: *Allg. Lex. d. bild. Kstler* 34, Leipzig 1940, S. 404 ff.) teilt diese Meinung nicht. — Niels von Holst: *Kunstkammer oder Wunderstube*. In: *Kunstchron.* 2, 1949, S. 222 hat gezeigt, daß mit dem Wort *altfränkisch* auch *antik* gemeint sein kann. 1567 wurde es von H. Fugger für den Amazonensarkophag gebraucht. v. Holst hat Maximilians Notiz so verstanden, daß Vischer römische Münzen besaß. Doch ist dies durchaus nicht bewiesen (wie Stafski, 1958, S. 4 und 1962, S. 30 f. meint). Warum sollte der Kaiser, selbst Sammler von Münzen und Medaillen, Münzen ausgerechnet abmalen lassen wollen? Es kann jedenfalls keine Rede davon sein, daß *pild* damals stets und nichts anderes als *Münze* bedeutet hätte. Es heißt zweifellos ebenso wie *Figur* in erster Linie: *Gestalt, Bildwerk*.
- 16 E. F. Bange, Bronzestatuetten, a. a. O., S. 25 — S. Meller, a. a. O., S. 106 — F. T. Schultz, a. a. O.
- 17 vgl. E. Panofsky: *Albrecht Dürer I*. Princeton 1948, S. 31.
- 18 In der Beurteilung Peter Vischers d. Ä. weiche ich von H. Stafskis Meinung (a. a. O.) fast vollständig ab. — Stafski hält eine Wirkung Italiens auf ihn schon deshalb für unmöglich, weil er einem *gesperrten, ungewanderten* Gewerbe angehörte. Wie lange aber galt diese Regel unumstößlich? Kaum zwanzig Jahre später muß Peter d. J. eine solche Wanderschaft unbestritten bleiben. Meine Differenz zu Stafski läuft auf eine verschiedene Beurteilung der Frage hinaus, wie plötzlich die *Renaissance* in Deutschland einbrach, ob der *Meister* in stark traditionsgebundenen Gewerben sich unvermittelt oder in Übergängen in einen *Kunstmann* wandelte. — In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß nach D. Wuttke (a. a. O.) weder Schwenter noch Rösner Peter Vischer d. Ä. in seiner Künstlerschaft von seinen Söhnen unterscheiden.
- 19 vgl. S. Meller, a. a. O., S. 107 f.
- 20 Georg Swarzenski: A bronze statuette of St. Christopher. In: *Bull. of the Mus. of Fine Arts Boston* 49, 1951, S. 83 ff. — vgl. R. Berliner: a. a. O., S. 145 f. — Richard Krautheimer - Trude Krautheimer-Hess: Lorenzo Ghiberti. Princeton 1956, S. 83 f., Abb. 29 — weitere Lit. vgl. H. Stafski: 1958, Anm. 17.
- 21 a. a. O., S. 432.
- 22 Leo Planiscig: *Andrea Riccio*. Wien 1927, S. 328 ff.
- 23 Ders.: *Die Bronzeplastiken, Statuetten, Geräte, Plaketten*. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe 4. Wien 1924, Nr. 39, auch 14.
- 24 H. R. Weihrauch, a. a. O., Nr. 86. Außer den dort genannten Varianten eine solche im Britischen Museum.
- 25 vgl. z. B. S. Reinach: a. a. O., II, S. 68,6.
- 26 Dieser Konsequenz weicht H. Stafski (1958, S. 11, und 1962, S. 45 f.) aus, ohne doch den Astbrecher mit aller Entschiedenheit von dem eingegrabenen Datum 1490 zu lösen.