

DER ASCHAFFENBURGER MARTINSBRUNNEN FÜR KARDINAL ALBRECHT AUS DER NÜRNBERGER VISCHERHÜTTE

Klaus Pechstein

Zu den begehrtesten Nürnberger Kunsterzeugnissen, die sich im 16. Jahrhundert in zunehmendem Maße der Beliebtheit bei patrizischen und auswärtigen fürstlichen Bestellern erfreuten, gehörten Bronzebrunnen von figürlichem Aufbau. Zahlreiche Entwürfe, darunter auch solche von den bedeutendsten Nürnberger Meistern — Dürer, Flötner, Jamnitzer —, zeigen, wie sehr die Künstler, mitunter wohl auch ohne bestimmten Auftrag, das Thema angezogen und beschäftigt hat. Freilich ist längst nicht alles, was im Entwurf erhalten blieb, auch ausgeführt worden. Und das Erhaltene — bisher noch nicht zusammenfassend dargestellt — gibt leider eine nur ungenügende Vorstellung von dem in der Renaissancezeit Geschaffenen.

Wenig ist uns über die Monumente selbst überliefert: Sogar ein so berühmtes Kunstwerk wie der Apollobrunnen, der seit jeher in Nürnberg an Ort und Stelle verblieben war und der lange Zeit als Arbeit der Vischerwerkstatt galt, konnte erst in unseren Tagen als Arbeit Peter Flötners von E. W. Braun bestimmt werden. Anderes, wie der berühmte Lustbrunnen auf der Prager Burg, den Wenzel Jamnitzer mit Johann Gregor van der Schardt für Kaiser Maximilian II. bzw. Kaiser Rudolf II. ausgeführt hat, ist nur in Fragmenten sowie einer späteren Beschreibung auf uns gekommen.

Wie diese Nürnberger Brunnen ausgesehen haben, wo sie standen, wer sie bestellte und schließlich, wer ihre Künstler waren — das sind Fragen, deren Beantwortung ein fesselndes Kapitel nicht nur nürnbergischer Kunstgeschichte bedeuten würde.

Solchen Fragen nachzugehen soll im folgenden bei einem der frühesten Werke dieser Gattung nürnbergischer Renaissancebrunnen versucht werden.

In seinen Nachrichten von den Nürnberger Künstlern und Werkleuten von 1547 berichtet Johann Neudörfer in dem Abschnitt über den Wasserbau- und Brunnenkünstler Hieronymus Gärtner, dieser *leitete auch dem Churfürsten von Mainz einen gewaltigen springenden Brunnen oben aufs Schloß zu Aschaffenburg, dazu goß der ältere Peter Vischer einen St. Martinum mit dem churfürstlichen Wappen*¹. Daß der Kardinal Albrecht von Brandenburg als Erzbischof von Mainz einen Martinsbrunnen in Aschaffenburg errichten ließ, zumal St. Martin der Patron des Mainzer Stiftes war, zu dem Aschaffenburg gehörte, daran ist wohl nicht zu zweifeln. Darüber hinaus wird berichtet, daß dieser Brunnen in der Zeit des Schmalkaldischen Krieges 1546/47 zerstört und in Frankfurt verwertet worden sei².

Daß, wie Neudörfer erwähnt, das kurfürstliche Wappen an der Brunnenfigur angebracht war, erscheint bei einem Auftraggeber wie dem Kardinal Albrecht nicht als ungewöhnlich. Ruhmbegierig wie kein anderer Fürst, hat er sich von den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit porträtieren lassen. So erscheint das Wappen des Erzbischofs von Mainz, der zugleich Erzbischof von Magdeburg und Bischof von Halberstadt war, auf der berühmten Erasmus-Mauritius-Tafel von Mathis Gothardt-Neithardt, und wie er sich hier selbst als Hl. Erasmus darstellen ließ, so begegnet er uns als Hl. Hieronymus auf Gemälden Lucas Cranachs d. Ä.³.

Man möchte angesichts dieser Darstellungen den Gedanken nicht von der Hand weisen, daß jene von Peter Vischer d. Ä. gegossene Brunnenfigur ebenfalls die Züge des Kardinals getragen hat, und vielleicht war es sogar der Anlaß zu dessen Zerstörung. Aber wie gründlich diese war, bleibt offen. Auch ein anderes Werk der Vischerhütte, das Fugger-Gitter, war zerstört und auf Abbruch verkauft, also verwertet worden — und blieb doch erhalten. Kann nicht auch die Martinsfigur des Aschaffener Brunnens, statt im Schmelzofen zu landen, uns bewahrt geblieben sein?

Prüft man auf Grund solcher Überlegungen die überlieferten Nachrichten und den erhaltenen Denkmälerbestand, so verdient eine Martinsgruppe aus Bronze besondere Beachtung, die sich heute im Bayerischen Nationalmuseum in München befindet (Abb. 1).

Sie hat der Tradition nach früher in Neuburg a. d. Donau über einem zu der Martinskapelle gehörenden Portal gestanden, ohne daß man weiß, wie sie dort angebracht war. Ihre

Herkunft aus Neuburg hat bei mehrfachen Veröffentlichungen zu der Annahme geführt, sie sei dort auch entstanden⁴.

In diesen Veröffentlichungen wird bei einer Aufstellung der Gruppe über dem Portal angenommen, daß sie nur eine Schauseite hatte, und ein auf der Rückseite des Pferdes vorhandenes Loch wird deshalb von H. R. Weihrauch als „Befestigungsloch“ erklärt⁵. Tatsächlich aber ist die Gruppe als Rundplastik angelegt, und das Loch hätte, um zur Befestigung zu dienen, gewiß höher angebracht sein müssen (Abb. 3).

Unterstellt man auf Grund der Formgebung, daß die Gruppe für eine freie Aufstellung angelegt war und das Loch nicht später entstanden ist, so muß es einem besonderen Zweck gedient haben. Wenn wir nun von der Martinsgruppe des Aschaffener Brunnens wissen, daß mit ihr das kurfürstliche Wappen verbunden war, und überlegt man im Vergleich mit der Gruppe des Bayerischen Nationalmuseums, wo ein solches Wappen sichtbar und doch die Hauptansicht nicht störend angebracht gewesen sein kann, so wird man die Stelle, an der sich das Loch befindet, zweifellos als besonders geeignet für die Anbringung einer Kartusche finden müssen. Daß es, falls die Vermutung einer Identität beider Gruppen zutrifft, nicht erhalten blieb, läßt sich leicht erklären: Für den späteren Besitzer — vielleicht Kurfürst Ottheinrich von der Pfalz — mußte das Wappen, falls es damals noch vorhanden war, in unangenehmer Weise an den inzwischen (1545) verstorbenen früheren Besitzer erinnern. Die Anbringung des Wappens an der Martinsgruppe, die Neudörfer hervorhebt und die an der bezeichneten Stelle bei der Münchner Bronze möglich erscheint, verlieh der Plastik zweifellos einen besonderen Sinngehalt. Denn dies konnte nur bedeuten, daß der Hohenzoller hier in der Gestalt des Heiligen als barmherziger Ritter erscheinen sollte. Weiterhin könnte aber auch angesichts der oben genannten Porträts des Kurfürsten als Hl. Erasmus und Hieronymus angenommen werden, daß die Martinsfigur ebenfalls seine Züge trägt. Wir kennen sie aus einer Reihe von Bildnissen — von Dürer, Cranach, Gothardt-Neithardt. Jeder dieser Meister hat auf seine Weise den freilich nicht sehr markanten Kopf dargestellt: Dürer hat ihn ins Bedeutende zu steigern versucht; bei Gothardt-Neithardt erfüllt das Antlitz des Kardinals ein geheimnisvolles Feuer und Lebendigkeit; Cranach hat nicht geschmeichelt, das dickliche Gesicht scheint realistisch gegeben.

Vergleicht man diese Porträts mit dem Kopf des Hl. Martin der Bronzegruppe in München, so zeigen sich gewisse Übereinstimmungen in einzelnen Zügen, aber als Ganzes wirkt er idealisiert und jugendlicher. Gerade diese Porträtauffassung ist aber kennzeichnend für das Bildnis des Kardinals auf dem Aschaffener Epitaph von 1525, das Peter Vischer der Jüngere modelliert hat und das in der Werkstatt des alten Peter Vischer gegossen worden ist (Abb. 2)⁶. Und ein Vergleich der beiden Köpfe zeigt, daß jedes Detail von der Stirn bis zum Halsansatz, ja bis zum Halsbündchen genau übereinstimmt. Bei der mehr allgemeinen Porträthaftigkeit, die auch in dem Epitaphbildnis steckt, wird man die abweichenden Korkenzieherlöckchen der Reiterfigur als ein künstlerisches Mittel zur Belebung der Rückansicht mit den vorwiegend glatten Flächen verstehen können. Noch ein weiteres Porträt aus der Vischerwerkstatt kann zu einem Vergleich herangezogen werden, das — weniger idealisiert, stärker realistisch — doch die gleiche Künstlerhand verrät: Die Schaumünze Peter Vischers d. J. auf Kardinal Albrecht von 1515 in fast frontaler Ansicht (Abb. 4)⁷. Auf der großformatigen Tafel wie ebenso bei der Martinsfigur sind die Wangen und die Stirn geglättet, das Gesicht harmonisch und symmetrisch gestaltet. Die Schaumünze hingegen gibt einen individuellen Kopf. Diese Differenz ist in erster Linie mit den verschiedenen Maßstäben zu erklären. Sie findet ihre Entsprechung in den frühen Medaillen Peter Vischers d. J., die von ähnlich starker Porträtwirkung sind. Aber schon in der Bildnisstatuette seines Vaters am Sebaldusgrabe erscheinen die individuellen Züge — ähnlich wie bei der Martinsfigur — stark eingedämmt und auf eine ideale Vorstellung gebracht.

Welche Stellung würde nun die Gruppe im Werk Peter Vischers des Jüngeren einnehmen?

Weihrauch sagt zwar: „Im Gegenstand wie in der Gesinnung und in der plastischen Form läßt sich diesem Werk der deutschen Renaissance, das ein bestimmtes Ideal von Größe, Menschlichkeit und religiöser Hingabe spiegelt, nur wenig Vergleichbares gegenüberstellen“⁸, aber ich glaube doch, daß — außer dem Epitaph, das den Vorzug hat, unmittelbar aus der



1 Martinsgruppe. München, Bayer. Nationalmuseum

gleichen Zeit zu stammen — eine Reihe von Werken zum Vergleich herangezogen werden kann. Vor allem bei den Figuren der Tumbenreliefs vom Sebaldusgrab mit den Wundertaten des Hl. Sebald erscheinen engverwandte von gleicher Statur und mit ebensolchen schweren Ärmelfalten. Sieht man dabei von dem Relief mit der Bekehrung des Ketzers ab, so liegt die gleiche feierliche Ruhe bei dem Vorgang des Wunders über den Gestalten wie bei der Mantelteilung des heiligen Ritters⁹.

Auch für die kniende Figur des Bettlers gibt es genügend Parallelen bei Peter Vischer d. J., bis zu der sitzenden Gestalt auf dem Tintenfaß in Florenz, das, vermutlich erst später, nach einem Wachsmo­dell Peter Vischers d. J. von einem jüngeren Mitglied der Familie gegossen worden ist¹⁰.



2 Epitaph des Kardinals Albrecht. Aschaffenburg, Stiftskirche



3 Martinsgruppe (Rückseite). München, Bayer. Nationalmuseum

Schwierig scheint es freilich, das schwerfällige Pferd dem Meister, der eine Fülle lebendigster Tierfiguren am Sebaldusgrabe schuf, zu geben. Man könnte sogar überlegen, ob nicht der Künstler zugunsten der statuarischen Wirkung absichtlich auf die Vorstellung eines nervösen Vollbluts verzichtet und sich ein schweres Lastpferd zum Vorbild genommen hat. Aber der wirkliche Grund liegt m. E. in der Größenordnung: Schon die Apostel des Sebaldusgraves zeigen, wie problematisch für Peter Vischer d. J. als Meister des kleinen Formates die Gestaltung in größerem Maßstab war.

Die früheren Veröffentlichungen, die sich mit der Gruppe beschäftigten, haben auf den Zusammenhang mit Nürnberg hingewiesen. So ist für H. R. Weihrauch die Bronzegruppe „eine in loser Verbindung mit der Kunst der Vischerwerkstatt in den zwanziger Jahren ent-



4 Schaumünze auf Kardinal Albrecht. Nürnberg, GNM

standene Arbeit eines bisher unbekanntes Nürnberger Bildhauers, deren Guß durch den in Diensten des Neuburger Hofes stehenden Sebald Hirder d. Ä. besorgt worden sein dürfte¹¹. Nach Th. Müller stammt der „Guß von Sebald Hirder, Neuburg an der Donau, nach Modell der Vischer-Werkstatt, um 1525“¹². Aber wenn man das Werk gerade von seiner technischen Seite betrachtet, muß man feststellen, daß ein Geschütz- und Glockengießer wie Sebald Hirder d. Ä. schwerlich in der Lage gewesen ist, einen so schwierigen Guß auszuführen. Wir kennen von diesem Gießer Geschütze, Mörser und einen prächtigen Weinkühler für Ottheinrich im Bayerischen Nationalmuseum¹³. Das alles sind gute handwerkliche Leistungen, die aber nicht ausreichen, ihm den Guß der Bronze-Gruppe zuzutrauen. So arbeitete in dieser Zeit nur die Vischersche Werkstatt — das wußten auch die Auftraggeber solcher Werke. Und allein die Tatsache des Gusses der Aschaffener Gruppe durch Peter Vischer d. Ä. hielt eben Neudörfer für mitteilenswert.

Gerade diese Nachricht hat verhindert, daß bisher die Frage nach der Identität der beiden Gruppen gestellt wurde. Denn wenn man in Peter Vischer d. Ä. den Meister des Astbrechers, den Meister des Magdeburger Ernstgrabes und der Herkules-Antäus-Gruppe sieht, so konnte man ihm die Münchner Martinsgruppe nicht zuweisen und als Werk seiner Hand auf die Aschaffener Gruppe beziehen. War aber Peter Vischer d. Ä., wie wir heute wissen, hauptsächlich nur Gießer und der eigentliche Bildhauer der Werkstatt Peter Vischer d. J., so besteht auf Grund der oben gezeigten stilistischen Verwandtschaft der Gruppe mit anderen aus dieser Werkstatt stammenden Arbeiten und auf Grund der Porträtähnlichkeit des Hl. Martin mit Darstellungen Albrechts von Brandenburg hohe Wahrscheinlichkeit, daß uns in ihr die verschollene Aschaffener Martinsgruppe erhalten geblieben ist.

Wenn wir uns die Martinsgruppe als Bekrönung des Aschaffener Brunnens vorstellen — so fehlen uns doch für die Rekonstruktion der gesamten Anlage die Anhaltspunkte. Den Aufbau können wir nur vermuten: eine Schale mit Fontänen, eine Brunnensäule, vielleicht mit einem Kapitell, darüber die Gruppe mit der vierpaßförmigen Sockelplatte. Figur und Brunnen waren getrennt, ähnlich wie bei anderen früheren Nürnberger Renaissance-Brunnen — etwa dem Apollobrunnen —: Die bekrönende Figur stand als Sinnbild und nicht wie bei späteren Aufbauten zugleich dem Wasserkunstspiel untergeordnet.

Man wird vielleicht sagen können, daß die Figur des Hl. Martin mit den Zügen des Kardinals eine Art Hoheitszeichen oder auch eine Huldigung an seine Untertanen darstellte. Doch könnte gerade dies auch aus der Selbstgefälligkeit des Bestellers zu verstehen sein, denn „Kardinal Albrecht, stolz auf seine Persönlichkeit und seine hohe Stellung, liebte es, sich in seiner Kirche und seiner Residenz oft im Bilde zu begegnen“ (Ludwig Grote)¹⁴.

- ¹ Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Hrsg. v. Georg Wolfgang Karl Lochner. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik 10. Wien 1875, S. 117. — In einer anderen Ausgabe (Johann Neudörfers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben 1546. Abgedruckt nach einer alten Handschrift in der Campeschen Sammlung, Nürnberg 1828, S. 29) heißt es statt kurfürstliches „bischöfliches“ Wappen.
- ² Guido Hartmann: Reichserzkanzler, Kurfürst und Kardinal Albrecht II. von Brandenburg, der Führer deutscher Renaissancekunst. Nürnberg 1937, S. 17 — Hans Robert Weihrauch: Europäische Bronzestatuetten 15.-18. Jahrhundert. Braunschweig 1967, S. 283, Anm. 311.
- ³ Wilhelm August Luz: Der Kopf des Kardinals Albrecht von Brandenburg bei Dürer, Cranach und Grünewald. In: Rep. f. Kunstwiss. 45, 1925, S. 41ff. — Ludwig Grote: Die Erasmus-Mauritius-Tafel. Werkmonographien zur bild. Kunst in Reclams Universal-Bibliothek 17. Stuttgart 1957, m. Abb.
- ⁴ H. R. Weihrauch: Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. Bayer. Nationalmuseum München, Kataloge XIII, 5. München 1956, Nr. 26, m. ält. Lit.
- ⁵ Ders.: Studien zur süddeutschen Bronzeplastik 1. Die St. Martinsgruppe aus Neuburg a. D. In: Münchner Jb. 3. F. 1, 1950, S. 205, Anm. 1: „Ein kleines rundes Loch an der rechten Flanke des Pferdes diente der Befestigung am Standort“.
- ⁶ Heinz Stafski: Der jüngere Peter Vischer. Nürnberg 1962, S. 42.
- ⁷ GNM, Nürnberg, Inv. Nr. Med 6966. — K. Pechstein: Beiträge zur Geschichte der Vischerhütte in Nürnberg. Diss. Berlin 1962, S. 78, Anm. 52/53.
- ⁸ H. R. Weihrauch (Anm. 5), S. 205.
- ⁹ H. Stafski (Anm. 6), Abb. 46ff.
- ¹⁰ K. Pechstein (Anm. 7), S. 95, Anm. 150.
- ¹¹ H. R. Weihrauch (Anm. 5), S. 211.
- ¹² Theodor Müller: Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg. Königstein/T. 1963, S. 44.
- ¹³ Dieter Dube: Süddeutsche Bronzemörser. Diss. Göttingen 1961 (Masch. Schr.), S. 58f. — Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz. Ruperto-Carola, Sonderbd. Heidelberg 1956, Abb. S. 52.
- ¹⁴ L. Grote (Anm. 3), S. 10.