

Merkmale sind nicht ganz zuverlässig, denn ersichtlich hat Spitzweg künstlerische Rückgriffe gemacht und einem Bild „für den Verkauf“ sieht man es so manchenmal an, daß er sich bemüht, seine „gängige“ Handschrift beizubehalten.

Der Ausstellungskatalog, bearbeitet von Frhr. v. Wangenheim, hat sich der dankenswerten Aufgabe unterzogen, eine Chronologie der Werke zu versuchen – mit manchen Fragezeichen, wie sie sich aus dem oben Gesagten ergeben und die man da und dort noch vermehren möchte. Im ganzen wird man der Gruppierung beistimmen. Die Makroaufnahmen, mit denen der Katalog illustriert ist, sollen den Beschauer, der allzu sehr nur das Thematische der Spitzweg'schen Bilderwelt zu genießen gewöhnt ist, auf die hohen malerischen Qualitäten hinweisen, die in den formlich ja so beschränkten Bildern stecken. Was im Original fast miniaturhaft fein und zierlich erscheint, zeigt sich in diesen vergrößernden Ausschnitten als pastoser, breiter und sicher gesetzter Pinselzug der an ganz andere Bildformate denken läßt (Abb. 2). Die Schlagkraft, mit der Spitzweg Mensch und Ding charakterisiert und die das Auszeichnende seiner Kunst ist, wird von jedem dieser Striche getragen. Hier offenbart sich, wie bewußt, auf das Wesentliche gerichtet und formklar Spitzweg alles sieht und mit Meisterschaft in seine Malerei überträgt, so daß diese überzeugende, lebendige Wirkung zustande kommt.

Diese Wirkung allerdings haftet bei Spitzweg mehr noch am Inhaltlichen seiner Bilder; jedenfalls findet er von dorthen den Zugang zu der tiefen Sympathie weiter Kreise, die ihm nur zu gern in seine idyllisch-märchenhafte Welt folgen. Aus echtem Künstlertum und tiefer, im ganzen wohlwollender Menschenkenntnis hat er diese aufgebaut und dem reinen, fast naiven Trieb, dem seine Kunst entsprungen, verdankt sie ihre Echtheit und unbeschwerter Anmut. Den zahlreichen Besuchern von jung und alt in dieser Ausstellung kann man es ansehen, daß diese beglückende und erwärmende Wirkung unvermindert fortbesteht.

Eberhard Hanfstaengl

UBER EINEN UNPUBLIZIERTEN FUND VON E. W. BRAUN †

(Mit 2 Abbildungen)

Während in der italienischen Kunstgeschichte immer mehr Künstlerpersönlichkeiten dank einer tragfähigen Überlieferung Profil, häufig sogar Gestalt gewinnen, erweist sich die Bemühung, etwa in der süddeutschen Plastik des 15./16. Jahrhunderts eine größere Anzahl in Ratsprotokollen oder anderen Dokumenten erwähnter Bildhauernamen mit erhaltenen Werken in Beziehung zu setzen, allzu oft als Versuch am untauglichen Objekt. Vermeintlich erobertes Terrain muß als schwankender Boden wieder aufgegeben werden; so haben in neuerer Zeit u. a. Simon Lainberger, Adolf Daucher und Hans Vischer ebenso an Substanz verloren, wie ganze Gruppen von Bildwerken durch die Erkenntnis, daß der Gießerruhm der Hirder, Labenwolf und Wurzelbauer die Namen der gestaltenden Bildhauer im Dunkel ließ, erneut in die Anonymität zurückgestoßen wurden. E. W. Braun, der den Apollobrunnen in Nürnberg als Werk Peter Flötner's feststellen und damit einen wahren Baustein setzen konnte, hatte in seinem neuen Tätigkeitsbereich nach dem Kriege noch eine

andere Entdeckung gemacht, die abermals einen Namen zu Fall bringt, mit dem zu arbeiten man schon hoffen durfte. Da es dem im vorigen Jahr von uns gegangenen, unermüdlchen Forscher nicht mehr vergönnt war, die kleine, aber wichtige Randbemerkung zur Nürnberger Kunstgeschichte zu veröffentlichen, scheint es mir eine Ehrenpflicht, über das Anvertraute kurz zu referieren und einige Bemerkungen daran zu knüpfen.

In seiner Rezension von S. Meller, *Die Bronzestatuetten der deutschen Renaissance*, führte E. Kris (*Pantheon I*, 1928, S. 265 f.) die Bronzestatuetten eines langbärtigen Kriegers, Slg. Dr. Bloch, Wien, erstmals in die Literatur ein als eine „dem Nürnberger Stilkreis um 1570“ einzufügende Ergänzung, „zumal sie schon auf die noch wenig beachteten Arbeiten des Franz Aspruck hinzuweisen scheint“. Dieser Nachsatz war eine unverständliche Entgleisung, weil der Brüsseler Goldschmied überhaupt nicht in Nürnberg, sondern in Augsburg und Prag und zudem erst um 1600 tätig war. Der Lapsus hatte aber zur Folge, daß E. F. Bange (*Die deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1949, S. 57) die – tatsächlich gar nicht ausgesprochene – „Zuschreibung“ der Kriegerstatuette an Aspruck ablehnte, ohne der vorausgehenden Stilbestimmung Beachtung zu schenken. Er schloß an die Statuette Bloch zwei stilistisch engverwandte Bronzestatuetten von Kriegern in noch reicheren antikiisierenden Phantasierüstungen an (Slg. Dr. Kiesslinger, Wien, und Slg. Dr. Jantzen, Bad Homburg, a. a. O. Abb. 122 und S. 56) und versuchte durch Vergleich mit Entwurfsskizzen von Christoph Amberger für das Innsbrucker Grabmal Kaiser Maximilians I. zu beweisen, daß die Statuetten von dem Bildhauer der dortigen Chlodwigstatue, Veit Arnberger, gegen 1550 geschaffen, ja vielleicht sogar als erste plastische Entwürfe dieses Meisters für etliche Statuen anzusehen seien. Damit schien das Problem dieser durch ihre Kostümierung auffallenden Gruppe von Kleinbronzen gelöst.

In einer von der Forschung übersehenen stattlichen Brunnenfigur in Hilpoltstein (Mittelfranken) fand nun aber E. W. Braun das Hauptwerk des Meisters der Kriegerstatuetten und gewissermaßen das Urbild des Typus mit dem charakteristischen zerfurchten Antlitz, dem wallenden Bart und dem übergroßen grotesken Helm (Abb. 3a und b. Höhe 90 cm. Vgl. *Die Kunstdenkmäler von Bayern, MF III, B.-A. Hilpoltstein* [Felix Mader], München 1929, S. 190). Über den künstlerischen Schulzusammenhang lassen Ort und Zeit keinen Zweifel: das urkundliche Datum 1560 allein macht die Zuschreibung dieser Werke an den 1551 in Innsbruck verstorbenen Veit Arnberger hinfällig. Die Einordnung von Kris jedoch wird bestätigt; der Geharnischte mit Fähnlein und Schwert hält das Wappen der Reichsstadt Nürnberg, die 1542–78 die Herrschaft über Hilpoltstein (Wappen im Herzschild) ausübte, und symbolisiert, einst auf dem Rathausbrunnen stehend, als sogenannter Wappner Handelsfreiheit und Marktschutz. Die von Bange betonte Übereinstimmung des Kostümlich-Dekorativen der Statuetten mit Ambergers Entwürfen läßt sich unschwer aus einem gemeinsamen Vorbild erklären, nämlich Burgkmairs Genealogie-Holzschnitten (*Jahrb. d. Kunsthist. Slgn. d. Allerh. Kaiserhauses Wien* 7, 1888, S. 47 ff.), die allenthalben, z. B. auch bei Me-

dailenreversen, als Anregung dienten. In der Nürnberger Kunst um 1560 finden die unteretzten Bartmänner mit ihrer pseudoantiken Renaissancetracht ihren Platz unmittelbar neben dem Gänsemännchen und den Bauern und Jägern der in diesen Jahrzehnten blühenden Gießerwerkstatt von Pankraz und Georg Labenwolf, in der sie auch gegossen wurden; sie verleihen ihr einen reizvollen neuen, gleichsam heraldischen Akzent. Wieder einmal muß man daran denken, daß ein Bildhauer Paul Kremer Holzmodelle an Labenwolf lieferte, ohne daß es bisher möglich war, sie mit erhaltenen Bronzen zu identifizieren. Doch wird der Zuwachs durch das Brunnenmännlein von Hilpoltstein und seine Verwandten auch ohne Bildhauernamen vielleicht eine neue Gruppierung des Materials ermöglichen, zumal wenn man die noch unpublizierten Neptunstatuetten in Friesach (Kärnten), Schloß Neuenhof b. Lauf (Pegnitz) und im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg heranzieht, mit denen sich der Übergang zur Wurzelbauerwerkstatt anbahnt. Hans R. Weihrauch

REZENSIONEN

Karolingische und ottonische Kunst. Werden, Wesen, Wirkung. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. Wiesbaden, F. Steiner-Verlag, 1957. VIII, 443 Seiten, 186 Abbildungen.

Der hier angezeigte Band darf, obgleich er nicht so benannt ist, als wissenschaftliches Ergebnis des „VI. Internationalen Kongresses für Frühmittelalterforschung“ gelten, der im Jahre 1954 in Westdeutschland stattfand. Wie diese allen Teilnehmern unvergeßliche Tagung, so ist auch die Publikation von Friedrich Gerke und Hermann Schnitzler überlegen betreut und geordnet. Die insgesamt 32 Beiträge werden verbunden durch das Ziel, die Grundlagen des Mittelalters zu erhellen, wie es das kurze Vorwort verspricht: „... die Fragen der Kontinuität der karolingischen Kunst, den Zusammenhang der ottonischen Kunst mit der byzantinischen Kunst und die Wirkungen der ottonischen Kunst auf das hohe Mittelalter zu studieren“. Das Buch will kein Nachschlagewerk sein. Vielmehr sind in einer Art System von Stützpunkten, teils vom Kongreß her eher zufällig angeboten, teils offenbar auch sorgfältig vorbedacht, Beiträge zur Erkenntnis jener Jahrhunderte gesammelt, die insgesamt ein charakteristisches, bisweilen weit ausgreifendes und tiefdringendes Bild der Frühentwicklung der abendländischen Kultur vermitteln. Gerade durch diese Ordnung wird der Band zu einer höchst bedeutsamen Veröffentlichung von beispielhaftem Charakter.

Das Buch ist in vier Teile gegliedert: Geschichte, Architektur, Skulptur und Kleinkunst, Miniaturen. Die Zugehörigkeit der einzelnen Beiträge zum übergeordneten Kapitel ist begrifflicherweise nicht immer gleich eindeutig. So könnte man sich den Aufsatz von B. de Montesquiou-Fézensac „L'arc de triomphe d'Eginhard“ trotz der in ihm sich spiegelnden geschichtlichen Zusammenhänge sehr wohl in der Abteilung „Kleinkunst“ vorstellen; hingegen hätte Ejnar Dyggves „Tradition und Christentum in der dänischen Kunst zur Zeit der Missionierung“ statt in der Abteilung „Architektur“ auch einen guten Platz im allgemeinen Geschichtskapitel gehabt. Offenbar