

daß der schützende Boden den einmaligen Fund für uns aufbewahrt hat. Eine Veröffentlichung des Fundes durch J. Keim und den Unterzeichneten erscheint gleichzeitig im Verlag C. H. Beck, München.

Hans Klumbach

## REZENSIONEN

E. F. BANGE: *Die deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts*. Berlin 1949: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. 166 S., 197 Tf.

Die italienische Kleinbronze verdankt ihre Entstehung dem bewußten, unmittelbaren Wettstreit mit der Statuettenkunst der Antike, ja, gewisse Produktionsstätten wie das gelehrte Padua scheuen in ihrer Blütezeit sogar nicht die bis an die Grenze der Fälschung gehende Nachahmung der Vorbilder. Das umfangreiche Material reizte schon früh zur wissenschaftlichen Bearbeitung, ließ sich doch an ihm eine fast lückenlose stilistische Entwicklung vom Quattrocento bis ins 17. Jahrhundert aufzeigen. Erst viel später wurde man gewahr, daß es auch in Deutschland eine beachtliche Fülle von Bronzestatuetten gab, deren in mancher Hinsicht zunächst noch der Gotik verpflichtete nordische Formensprache doch zugleich das langsame Eindringen der humanistischen Gedankenwelt und die vielfachen Anregungen der italienischen Renaissance widerspiegelt; zwar steht diese Bronzekleinplastik im allgemeinen nicht so selbständig wie im Süden neben der Großplastik, Kleinplastik und Goldschmiedekunst; sie ist aber trotzdem durch einige hervorragende Meister zu einem Eigenwert entwickelt worden, der ihr in ihren besten Leistungen internationalen Rang sichert — schon heute, und erst recht dann, wenn die Zusammenstellung durch zahlreiche, in ausländischen Sammlungen verstreute und meist als „italienisch“ verkannte Statuetten vervollständigt sein wird.

Es ist ein nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, in seiner Reihe der „Denkmäler deutscher Kunst“ die vorliegende Publikation des besten Kenners der deutschen Renaissance-Kleinplastik aufgenommen und mit rund 270 Text- und Tafelabbildungen großzügig ausgestattet zu haben. Dieses nachgelassene Werk Banges erfüllt endlich den Wunsch, den Simon Meller vor über zwanzig Jahren mit dem Kurt-Wolff-Band „Die deutschen Bronzestatuetten der Renaissance“ so glücklich zu wecken verstanden hat, den Wunsch nach einer möglichst umfassenden wissenschaftlichen Bearbeitung und systematischen Ordnung des gesamten erreichbaren Materials. So entstand ein Buch, das nicht nur dem Kunsthistoriker neue Erkenntnisse vermittelt, sondern auch dem Sammler von größtem Nutzen sein wird, ist es doch nicht weniger als ein „Bode“ der deutschen Bronzestatuetten. Dabei verbindet dieses grundlegende Nachschlagewerk, ebenso wichtig in seiner gruppierenden Überschau wie in vielen Einzelergebnissen, die Vorzüge der Ausbreitung des Stoffes (in der Art wie Planiscigs *Piccoli bronzi del rinascimento*), mit dem kritischen Apparat, der wie die vorbildlichen Museumskataloge italienischer Bronzen in Wien und Berlin angelegt ist. Der Text, der die besonderen kunstgeschichtlichen Probleme der einzelnen Schaffenszentren im Ablauf des Jahrhunderts umreißt, wird

durch den „Beschreibenden Katalog“ und die Anmerkungen — nebst sorgfältigen Registern — ergänzt und abgerundet.

Die Gliederung des Materials nach wenigen Produktionsstätten: „Nürnberg bis zur Jahrhundertmitte“, „Innsbruck“, „Landshut“, „Die Niederlande“, „Augsburg“, „Nürnberg nach der Jahrhundertmitte“ läßt zwar einerseits die Vorherrschaft Süddeutschlands in diesem Kunstzweig unmittelbar und eindrucksvoll deutlich werden, bietet aber andererseits keinen Raum für Arbeiten, die in kleineren Werkstätten am Oberrhein, Mittelrhein oder in Österreich entstanden sein können, geschweige denn für solche, bei denen man sich mit der allgemeinen Bezeichnung „deutsch“ oder „süddeutsch“ wird bescheiden müssen. Dies ist schade, da hierdurch u. a. so gute Arbeiten, wie die vielleicht mittelrheinische Kleopatra in Frankfurt (Stadtgesch. Museum; Abb. 5), der sitzende Mann von einem Parisurteil (?) in Zürich (Landesmuseum), die hervorragende sich kämmende Venus mit Delphin in Worms (Slg. Heyl) und die interessanten Proportionsfiguren eines Mannes und einer Frau der ehem. Slg. Guidi (Verst. Rom 1902), oder auch der einfachere Planetenbrunnen von 1582 im Hof des Landhauses in Linz überhaupt nicht erwähnt werden.

Aus der Unzahl der durch das Buch mit seinen 203 Katalognummern aufgeworfenen Probleme, Meister- und Datierungsfragen lassen sich im Rahmen dieser kurzen Besprechung nur einige wenige Punkte herausheben.

Das umfangreichste erste Nürnbergkapitel umfaßt mit dem Komplex Vischer und seinen Ausstrahlungen fast die Hälfte des Materials. Die von B. schon 1929 ausgesprochene Degradierung Peter Vischers d. Ä. zum tüchtigen Handwerker mit ihren Folgerungen, ausgehend von der Zuschreibung des sog. „Astbrechers“ an Adam Kraft, wird heute nicht mehr allgemein bedenkenlose Anerkennung finden. B. beharrt auf seiner Hypothese, ohne die gewichtigen und solide begründeten Gegenargumente Rud. Berliners im Münchner Jb. VIII, 1931, S. 133 ff. zu berücksichtigen oder sachlich zu widerlegen. Gegen die Zuschreibung spricht überdies, daß gerade die durch die Anstrengung des Tragens hervorgerufene gewaltsame Spannung der Figur bei Krafts Arbeiten überhaupt nicht zum Ausdruck kommt; ebenso ist der dem Modelleur eines Gußmodells eigene Aufbau von innen heraus dem Steinbildhauer Kraft fremd, der sich von außen an die Oberfläche heranarbeitet. Die von Bange gegenübergestellten Beispiele machen diesen Unterschied derart deutlich, daß man eher umgekehrt bei dem Selbstbildnis und dem Gesellen des Sakramentshauses von verflachenden Varianten des Astbrechers sprechen könnte. Die physiognomischen Ähnlichkeiten lassen sich auch als Nürnberger Grundtypen der Zeit deuten — dagegen erwähnt B. von dem Fortleben der äußeren und inneren Substanz des Astbrechers innerhalb der Vischerwerkstatt, u. a. bei den Köpfen des Simon und besonders des sog. Nimrod am Sebaldusgrab, nichts, und doch wirkt sich gerade hier das merkwürdig Drängende, die Form plastisch Erfüllende des Astbrechers wieder in einer Weise aus, wie man es vergeblich bei irgendeinem Werke Krafts suchen wird.

Zu den angedeuteten Folgerungen gehört es, daß B. für die Münchner Herkules-Antäusgruppe einen eigenen „Meister der H. u. A. Gruppe um 1500“ annimmt und neben

den Helden, Propheten usw. auch die Apostel des Sebaldusgrabes, mithin also den gesamten Statuettenschmuck, Peter Vischer d. J. zuweist; letzteres eine heikle Frage, die einer eingehenden Erörterung bedürfte und wohl nicht mit einem glatten Ja oder Nein zu beantworten ist. Mit Entschiedenheit lehnt B. die immer schon Schwierigkeiten bereitende Zuschreibung des Apollobrunnens v. 1532 an Hans Vischer ab und glaubt im „Meister des Ap. br.“, um den er einige weitere Statuetten, darunter den Braunschweiger „Fliehenden“, gruppiert, verwandte Züge mit Ludwig Krug zu erkennen — ein überraschender Urkundenfund E. W. Brauns wird das Rätsel bald endgültig lösen. — Die früher Hans Vischer zugeschriebenen Jünglingsstatuetten in Wien und München schied B. als „Florentinisch, 2. H. 16. Jh.“ gänzlich aus, ein radikaler Schnitt, dem ich trotz der Zustimmung, die er in Wien gefunden hat (Kris-Planiscig), nicht beipflichten kann, ist doch neben anderen Gründen das Körperideal (mit abfallenden Schultern), die Unsicherheit im Anatomischen und die Unentschiedenheit des Bewegungsmotivs zwischen Stehen und Schreiten ein typisches Merkmal der auf ein italienisches Vorbild (z. B. Coll. P. Morgan I, Taf. 47) zurückgehenden deutschen Renaissancefigur, wie schon J. v. Schlosser (Jhb. Khst. Slg. d. Ah. Khs. 31, 1913/14, S. 72) überzeugend begründet hat. Dagegen muß, nachdem der Braunschweiger Putto (Nr. 48) nach dem Vorgang Scherers und Mellers schon zum drittenmal als Arbeit Peter Vischers d. J. erscheint, endlich festgestellt werden, daß die Statuette nur eine relativ schwache italienische Replik eines Putto an dem Kreuzfuß von Girolamo und Aurelio Lombardi in Ravenna (Planiscig Picc. bronzi Abb. 260) ist, und daß auch der Putto in Haager Privatbesitz, wenn es sich überhaupt um einen deutschen Guß handelt, doch nur eine Kopie der drei von B. genannten italienischen Originale sein kann, was sonst bei dem genialen Peter V. d. J. nirgends nachzuweisen ist.

Die Behandlung der an die Vischerwerkstatt angeschlossenen Statuettengruppen (Georg Vischer, Meister der Berliner Nereide usw.) bringt ein Reihe fruchtbarer Ergebnisse, unter denen die Zuschreibung eines Pferdes an Flötner hervorgehoben sei. Der anonymen Gruppe von Tieren möchte ich noch die bisher unerkannte bedeutende Statuette eines Windhundes mit abnehmbarem Kopf (Basel, Hist. Mus.) anfügen, die im Typus auf Dürer (Winkler I, 241 und Bartsch 57) zurückgeht und wie das Münchner Reh (Nr. 88 a) nach dem Modell eines silbernen Trinkgefäßes gegossen ist (Abb. 1).

Die Stellung Innsbrucks bekommt durch B.s Darlegungen über Leonhard Magt und den bisher wenig beachteten Veit Arnberger einen neuen Akzent, doch vermißt man eine Auseinandersetzung mit dem Meisterproblem der prachtvollen, von Tietze (Kstg. Jhb. d. KK. Zentralkommission II, 1908, S. 133) zu Unrecht dem Gießer Stefan Godl zugeschriebenen Adam- und Eva-Gruppe (eh. Stift Heiligenkreuz), die B. leider gar nicht erwähnt.

Das Kapitel über Leinberger enthält trotz seiner Kürze einen logischen Widerspruch. Obwohl die Statue Albrechts v. Habsburg urkundlich bereits im Sommer 1518 in Innsbruck gegossen wurde, soll Leinberger, der sich zur Vorbereitung des großen Auftrags mit den Statuetten „an das Problem des Gießens herangetastet“ habe, das Hauptstück, die Berliner Bronzmadonna „nicht vor 1519 gegossen“ haben, was B.

stilistisch und historisch begründet, während sie doch offenbar in der Tat als ein um 1515 entstandener Gießversuch zu werten ist (Lill, H. Leinberger S. 129). — Den von B. noch später datierten, von Lill abgelehnten Putto im Louvre (Zuschreibung Kriegbaums) halte ich nach Prüfung des Originals (wegen der Oberflächenbehandlung des zugrundeliegenden Gußmodells mit modernen Zahneisen, der Ziselierung und der grün-grauen Patinierung) für eine französische Arbeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. — Zur Ergänzung des Abschnittes „Landshut“ sei noch auf den unpublizierten Bronzecrucifixus der Leinbergerschule im Bayer. Nat. Mus. hingewiesen.

Die Veröffentlichung einer unbekanntenen fast klassischen erotischen Gruppe „Mars und Venus“ von Conrat Meit in Privatbesitz gibt dem Abschnitt „Niederlande“ — der gebürtige Niederländer nicht einbezieht — besonderes Gewicht.

Die mit Gregor Erharts Pferdmodell (von dem es übrigens in Braunschweig eine Replik gibt) für das Reiterstandbild Maximilians I. einsetzende Übersicht über die Augsburger Entwicklung läßt erkennen, wie einseitig die beliebte Überschätzung Nürnbergs gerade für die Statuettenkunst war und wie sehr im allgemeinen der lückenhafte Bestand täuscht. Neben dem nicht überzeugenden Versuch der Zuschreibung der Moskauer Venus (fr. „Hans Vischer“) an Loy Hering wird vor allem der Einfluß von Joachim Forster und Christoph Weiditz auf einige anonyme Meister klar umrissen. Nachtragen möchte ich ein charakteristisches unbeachtetes Werk des Meisters der Wandbrunnen um 1550/60 (Nr. 140—142 b), das aber auch zugleich seine das gute Handwerk nur um ein Weniges überschreitenden Grenzen deutlich erkennen läßt: die Brunnenfigur der Judith im G. N. M. Nürnberg (Abb. im 92. Jahresber. 1947, S. 15). — Die spätere Phase — vor dem Auftreten der großen Niederländer — gewinnt durch B.s Darstellung erstmals Gestalt: hervorragende Tierbronzen, meist Teile von Lustbrunnen für Fürstenhöfe, entstanden in den Augsburger Gießwerkstätten von Marx Labenwolf (I—III) und Hans Reisinger zwischen 1560 und 1580 (der sitzende Hund [Nr. 160], häufig als Begleiter Meleagers auf Feuerböcken vorkommend, ist, wie schon Planiscig Venez. Bildh. S. 546 nachgewiesen hat, von Girolamo Campagna). Eine weitere Arbeit der Reisinger-Werkstatt, ein ruhendes Einhorn, war vor einiger Zeit im Kunsthandel zu sehen (Abb. 4).

Das letzte Kapitel setzt sich mit der Nürnberger Labenwolf-Frage auseinander, deren Beurteilung durch die Tatsache, daß Pankraz L. als Gießer offenbar verschiedene Bildhauer beschäftigte, erschwert ist. Gleichwohl lassen sich deutlich Hände scheiden, bei dem Sohn Georg L. beginnt sich sogar der Mitarbeiter Lienhard Schacht zu profilieren. Ergänzend seien die Statuette eines nackten Kriegers (Abb. G. N. M. 93. Jahresber. 1948, S. 15) vom „Meister des Gänsemännchens“ als Gegenstück des bogenschießenden Türken in München, und eine Aktäon-Brunnenfigur (Neuerw. B. N. M. München, Kunstchronik 3, 1950, S. 13 und Taf. 1) genannt. Zweifellos zu Unrecht hat B. in diesen späten Kreis die Neuburger Martinsgruppe (jetzt B. N. M. München) aufgenommen, deren Zusammenhang mit der Vischerwerkstatt um 1525 ich im Münchner Jahrbuch 1951 begründen werde. — Als Schöpfer der Modelle der bedeutenden, vom Prager Silberbrunnen Jamnitzers stammenden Jahreszeiten in Wien, bisher Joh.

Gr. v. d. Schardt zugeschrieben, glaubt B. Wenzel Jamnitzer selbst ansprechen zu dürfen. Mit einem Ausblick auf das bereits ins 17. Jh. hinüberführende Werk Benedikt Wurzelbauers schließt seine Gesamtdarstellung der deutschen Statuettenkunst des 16. Jahrhunderts ab.

Ein schönes und notwendiges Buch. Trotzdem sei, wie vorstehend bereits angedeutet, mit Rücksicht auf die nicht nur für Spezialisten wichtige Erforschung der deutschen Renaissance-Kleinplastik nicht verschwiegen, daß der Katalog keineswegs so vollständig ist, wie B. es im Vorwort wahrhaben möchte, vielmehr unschwer um fast ein halbes Hundert „Statuetten von wirklich künstlerischem Anspruch“ vermehrt werden könnte. Dennoch schmälert dieser Einwand nicht den Wert des Buches, das die Lebensarbeit des Verfassers, dem wir so viele Erkenntnisse zur deutschen und italienischen Kunstgeschichte des 16. Jh. verdanken, mit einem großen Wurf abrundet. Das Fundament ist gelegt, auf dem die Forschung weiterbauen kann.

Hans R. Weihrauch

J. W. v. GOETHE, *Italienische Reise*. Herausgegeben und erläutert von Herbert von Einem. Hamburg 1951: Christian Wegner, Verlag. 705 Seiten.

Als elften Band der „Hamburger Ausgabe“ von Goethes Werken hat der Verlag Christian Wegner unter der wissenschaftlichen Betreuung von Herbert von Einem die „Italienische Reise“ herausgegeben.

Die Reise nach Italien war für Goethe nicht eine Kavaliertour im Sinne des 18. Jahrhunderts oder eine Kunstwanderung, sondern eines der entscheidenden Ereignisse seiner „Selbstbildung“. Er wußte von Anfang an um „diese wichtige Epoche“ seines Lebens, weshalb der redigierte Bericht sowohl in den Erstdrucken wie in der Ausgabe letzter Hand unter den autobiographischen Schriften erschien und auch in der Hamburger Ausgabe diese Stelle beibehalten hat. Der Herausgeber betont denn auch mit Recht, daß die tiefste Wirkung des Buches auf den Leser weniger eine belehrende (im Sinne wissensmäßiger Mitteilung) als „erzieherisch sittlich“ sei. Allein der Reichtum der Gegenstände, die teils spontanen, teils reflektierenden Äußerungen über die Dinge der Kunst, die Begegnung mit den Personen des deutsch-römischen Kunstlebens, die Teilnahme an den Fragen der Kunsterziehung und Kunstkritik, die Entfaltung und Klärung von Goethes Kunsturteil, — dies alles dargestellt aus der Unmittelbarkeit des Erlebnisses oder doch aus nachwirkender Erinnerung — macht das Buch für den Kunsthistoriker zugleich zu einem Quellenwerk von einzigartiger Bedeutung.

Der Verlag hätte den Band kaum einem geeigneteren Autor anvertrauen können als dem Biographen C. L. Fernows, der in einer Reihe von Vorträgen (Goethe und Dürer, Goethes Kunstphilosophie u. a.) das Verhältnis Goethes zu den bildenden Künsten bereits in mannigfacher Weise erhellt hat, und der gerade dieser Seite des Werks seine kenntnisreiche Sorgfalt widmet, ohne darüber andere Problemkreise, wie etwa die naturwissenschaftlichen, zu vernachlässigen.

Der Anlage der Hamburger Ausgabe entsprechend umfaßt der starke Band Text und