

## NDB-Artikel

**Vischer**|Bronze- und Messinggießer („Rotschmiede“), Bronzeplastiker in Nürnberg.

### Leben

Seit dem letzten Viertel des 15. Jh. war die Gießhütte der V. in Nürnberg die herausragende Bronzegießerei in Deutschland, was Umfang und besonders Qualität ihrer Produktion betraf. Zwischen 1453 und 1544 wurden hauptsächlich figürliche Grabplatten und Grabmäler hergestellt; Glocken- oder Geschützguß gehörte nicht in ihr Geschäftsfeld. Woher ihr Begründer *Hermann* d. Ä. (\* um 1425/30, † 13. 1. 1488 Nürnberg, ♂ 1] Felicitas N. N., † 1472, 2] Anna N. N.) stammte, der 1453 in Nürnberg Bürgerrecht und Meisterwürde als Rotschmied erwarb, ist unsicher, vielleicht kam er aus dem sächs.-thür. Raum. Hermanns belegte Tätigkeit setzt ein mit dem signierten und 1457 datierten Taufbecken in der Stadtkirche von Wittenberg; sein weiteres Schaffen läßt sich nur aus wenigen Daten und den erhaltenen Stücken rekonstruieren. Die Vielzahl großer, meist gravierter Grabplatten, die bei Hermann von kirchlichen und weltlichen Fürsten bis Posen bestellt wurden, zeigt den überregionalen Wirkungskreis seiner Werkstatt.

Hermanns Sohn *Peter* d. Ä. (\* um 1455/60 Nürnberg, † 6. 1. 1529 ebd., ♂ 1485 Margarethe Gross, † 1522) beendete seine Ausbildung um 1485 und arbeitete in der väterlichen Werkstatt mit. Nach dem Tod des Vaters 1488 mußte er gemäß der Zunftordnung ein Meisterstück fertigen. 1489 erhielt er die Meisterwürde, 1520–29 war er Genannter des Nürnberger Rats.

Anders als bei seinem Vater wurde das Renommé Peters weit über Nürnberg hinaus schon von den Zeitgenossen wahrgenommen, wie 1547 der Nürnberger Rechenmeister, Kalligraph und →Schriftsteller Johann Neudörfer (1497–1563) berichtet. Zudem machen einige Nachrichten deutlich, daß Peter in seinen geistigen Interessen über das Milieu des reinen|Handwerker-Unternehmers, den sein Vater vielleicht noch verkörpert hatte, hinausgewachsen war. Neudörfer zufolge traf sich Peter in seinem Alter feiertags mit Künstlerfreunden, darunter →Adam Kraft (1455–1509), um sich im Zeichnen zu üben; zahlreiche Fürsten besuchten seine Werkstatt. Ks. Maximilian notierte sich, der Rotschmied in Nürnberg besitze 300–400 „altfränkische bild“, die er abzeichnen lassen wolle; die Bedeutung ist strittig, gemeint waren vermutlich antike Münzen.

Die enorme Leistungsfähigkeit des Betriebs Peters d. Ä. beruhte bald auch auf der qualifizierten Mitarbeit seiner Söhne, wie Neudörfer eigens erwähnt. Das Sebaldusgrab (Nürnberg, St. Sebald, begonnen 1508, Sockelskulptur ab 1514/15, vollendet 1519), das Hauptwerk der Vischerhütte, schufen Peter und seine fünf Söhne, wie auch die Inschrift vermerkt; die meisten der Söhne *Hermann* d. J. (\* v. 1486/87 Nürnberg, † 1. 1. 1517 ebd., ♂ um 1513 Ursula,

\* T d. Arnold Mag [Mack], Faktor in Nürnberg, † 1514), Peter d. J. (\* 1487 Nürnberg, † Juni 1528 ebd., ♂ 1515 Barbara, † 1570, ♂ 2] 1529 Georg Schott d. Ä., Goldschmied in Nürnberg, \* T d. Arnold Mag [Mack], s. o.), Hans (Johannes) (III) (\* n. 1488 Nürnberg, † 8. 9. 1550 Leipzig, ♂ Kunigunde Schweiker, † 1547) sowie Paulus und Jacobus wohnten mit ihren Familien im Elternhaus. Besonders die beiden ältesten haben für die technische wie künstlerische Entwicklung der Werkstatt nach 1500 eine bedeutende Rolle gespielt. Diese Symbiose brach dann abrupt ab: Hermann, der von einer Reise nach Italien Architekturzeichnungen (z. T. erhalten, heute alle Paris, Louvre) mitgebracht hatte, kam an Neujahr 1517 bei einem Unfall ums Leben; Peter d. J. starb 1528 „in seinen besten Tagen“ (Neudörfer), wenige Monate vor seinem Vater. Hans übernahm die Gießerei und führte sie bis 1544 weiter, jedoch ohne größeren künstlerischen Ehrgeiz.

Ebenso wie sein Vater besaß Hermann (d. J.) im Gießen, Zeichnen, „Masswerken“ und „Conterfeien“ besondere Fähigkeiten (Neudörfer). Bei seinem Bruder Peter (d. J.) kam zu diesen für das Handwerk ‚nützlichen‘ Kenntnissen eine Liebe zur Literatur, zu literarischen Stoffen und humanistischen Themen hinzu, die sich in seiner Freundschaft mit dem Nürnberger Humanisten Pankratz Bernhaupt (gen. Schwenter, 1481–1555), Illustrationen zu dessen „Histori Herculis“, „Apologia poetarum“, Boccaccios Decamerone sowie in eigenständigen Zeichnungen mit Themen aus der klassischen Mythologie niederschlug. Monumentales Zeugnis dieses Anschlusses an humanistische Gedankenkreise ist die nach Vorbildern der ital. Renaissance gestaltete, antik-mythologische Figurenwelt am Sockel des Sebaldusgrabes, die, so die neuere Deutung (Weilandt), ausgehend von Schwenters „Histori Herculis“ einen Tugend-Lasterkampf darstellt.

Die V. hatten auch Anteil an der frühen Entwicklung der Medaille in Deutschland; Peter d. J. schuf nicht nur das bekannte jugendliche Selbstbildnis 1507, sondern 1513 auch die Medaille von →Johannes Stabius (Maué). Ob er selbst auch Italien besucht hat, wie man früher als gesichert annahm und heute noch postuliert, bleibt offen. Für die Legende, daß der Vater diese Hinwendung zur Renaissance weniger geschätzt habe als seine Söhne oder sie sogar abgelehnt habe, gibt es keinerlei Quellen oder Anhaltspunkte. Vielmehr berichtet Neudörfer, daß Peter d. Ä. die Statuette des Apollobrunnens schuf (vor 1522, Nürnberg Stadtmus. Fembohaus), gewiß angeregt von seinen Söhnen (Flötner, Ausst.kat. 2014).

Hauptwerke der Gießhütte sind die gravierten und plastischen Grabplatten, deren die neueste Forschung an die 100 erfaßt hat (Hauschke). Dazu kommen größere Grabanlagen wie die figurenreiche Tumba des Ebf. Ernst von Sachsen im Dom von Magdeburg (1495), das Grabmal des Kard. Friedrich Kasimir im Krakauer Dom (1510), das Grabmal mit Harnischfigur (mit Portrait nach Naturabguß?) von Gf. →Otto IV. von Henneberg († 1502) in Römhild (1490, Römhild, St. Martin u. Johann Baptist¶); oder das von Hans geschaffene Grabmal Kard. →Albrechts von Brandenburg, Erzbischof von Magdeburg und Mainz († 1545) in Aschaffenburg (mehrteilige Grabanlage, 1529–30, Aschaffenburg, Stiftskirche St. Peter¶ u. Alexander).

Fragen nach der künstlerischen Autorschaft sind bis heute weitgehend strittig. Das betrifft sowohl die Arbeitsteilung innerhalb der Werkstatt in der Zeitspanne 1505/10–28, in der Vater und Söhne zusammenarbeiteten, als auch die Frage, wie weit den Güssen graphische bzw. holzgeschnitzte Modelle anderer Künstler zugrunde lagen. Man weiß wenig über die organisatorische Abwicklung der Aufträge; vergleichbar anderen Großwerkstätten der Spätgotik fungierten die V. gegenüber den Auftraggebern als Unternehmer, die im Bedarfsfall ihrerseits Modellschnitzer beschäftigen konnten und für die Gesamtabrechnung zuständig waren. Daraus erklärt sich, daß es an den fertigen Stücken nur Signaturen des Firmenleiters der Gießhütte, niemals der Bildschnitzer gibt.

Daß für einen Großteil der 28 bekannten gravierten Grabplatten der Jahre zwischen 1463 und 1524 professionelle Zeichnungen zur Verfügung standen, ist ihrer Qualität wie auch der Divergenz ihres Stils wegen anzunehmen. Diese wären dann von den V. auf die Wachsmodele der Grabplatten übertragen und mit allem Dekor wie Stoffmustern, Rahmungen, Schriften u. a. ergänzt worden. Die Vorlagen gehörten danach zum Werkstattbestand und konnten auch wiederholt und variiert werden.

Die anspruchsvolleren Grabplastiken im Relief bzw. die fast vollplastischen Figuren zeigen ebenfalls so hohe künstlerische Qualität, und zugleich solche stilistische Verschiedenheit, daß es selbstverständlich erscheint, teilweise professionelle Bildschnitzer anzunehmen. Für das Grabmal in Römheld liegt eine Vorstudie von Dürer vor (Oxford, Christ Church College). Auch für die figürliche Grundstruktur der Statuen für das Maximiliansgrab (s. u.) ist ein professioneller Schnitzer anzunehmen, obwohl die Wachstform dann von den V. in ihrer dekorativen Oberfläche selbst gestaltet wurde; die Entwürfe stammten wohl von Dürer. Im Gegensatz dazu konnten die V. etwa bei schon bestehenden Modellen wie den schematischen Platten von Bamberger Bischöfen diese selbst immer wieder modifizieren und daran weiterarbeiten. Eine gewisse Vereinheitlichung des Erscheinungsbildes geschah sicher auch bei der Umsetzung der Modelle ins Wachs und der Bearbeitung der Oberflächen, zum Beispiel der Augen. Namentlich ist keiner der Modellschnitzer bisher bekannt. Daß Holzmodelle in der Werkstatt verwahrt wurden, zeigt u. a. die Zweitverwendung der Mauritiusfigur vom Grabmal des Ebf. Ernst von Sachsen im Dom von Magdeburg (hl. Mauritius, Nürnberg, GNM).

Die Führungsrolle der V.-Hütte im Reich gegenüber anderen Werkstätten zeigt sich auch im Auftrag Ks. Maximilians I. für zwei Standbilder seines Grabmals, Kg. Arthus und Theoderich (1513); in Nürnberg gab es all die technischen Probleme nicht, mit denen man in der ksl. Gießerei in Innsbruck kämpfte. Es handelt sich um „gußtechnisch Meisterwerke seltener Prägung und eindrucksvoller Vollendung“ (Knitel), bei denen ital. gußtechnische Methoden vermutet werden. Die Figuren sind in einem Stück gegossen und besitzen eine wesentlich lebendigere Bronzeoberfläche als die Innsbrucker Güsse. Die Tatsache, daß die Oberfläche kaum nachzisiert werden mußte wie bei den früheren dt. Güssen, auch denen aus der V.-Hütte selbst, zeigt, daß die V. von ital. Bronzen der Zeit gelernt hatten.

Bei den Innsbrucker Bronzen, der Grabplatte des Propstes Anton Kress in der Nürnberger Lorenzkirche († 1513) sowie dem Sebaldusgrab (Nürnberg, St. Sebald) wirkt sich erkennbar aus, daß die V.-Hütte sich um diese Zeit eine weitere Methode für die Herstellung der Form für den Bronzeuß erarbeitet hatte: Die Formen waren nicht mehr holzgeschnitzt, sondern in Wachs geformt, die Modellierung dadurch weicher, geschmeidiger. Diese Errungenschaft ermöglichte rationelle Fertigung nicht nur der weit über hundert kleinen Figuren des Sebaldusgrabes; die Kress-Grabplatte zeigt, wie die neue Technik half, alle gotische Sprödigkeit der Formen abzustreifen und ein persönliches, leicht elegisches Bildnismilieu ganz im Sinne der ital. Renaissance zu evozieren. Dasselbe gilt für die Experimente Peters d. J. mit der Gattung der Medaille, die Orpheus-Eurydike-Plaketten (Berlin, Skulpturenslg.; Washington, Nat. Gallery) oder die beiden Tintenfüßer in Oxford (Ashmolean Mus., eines 1525 datiert), die mit ihren unbedeckten allegorischen Frauenfiguren und ihrem antikischen Beiwerk zu den Inkunabeln der dt. Kleinbronzen der Renaissance gehören (das 1525 datierte Exemplar ist eine leicht veränderte Replik eines verlorenen Originals).

Das Modellieren der Formen in Wachs wird auch der Tendenz der Werkstatt entgegengekommen sein, möglichst viele Arbeitsschritte hausintern zu bewerkstelligen; es erlaubt, anders als das Schnitzen in Holz, eigene Experimente und Pentimenti. Gerade die in Wachs bossierten Werke dürften künstlerisch auf die V. selbst zurückgehen, wie zum Beispiel die Kress-Grabplatte, die zwar im Renaissancedesign der Architektur modern ist, im Figürlichen jedoch ohne besonderen Anspruch bleibt.

Dennoch wandten die V. diese Wachs-Formtechnik später durchaus nicht immer an: Die Grabplatten des Kard. Albrecht von Brandenburg 1523/25 oder des Kf. Friedrich d. Weisen († 1525) in der Wittenberger Schloßkirche von 1525/27, beide signiert, sind offenbar nach (z. T. vom Besteller gelieferten) holzgeschnitzten Modellen gegossen. Auch stilistisch sind sie den spätgotischen Denkmälern um 1500 verhaftet. So ist zu schließen, daß in der V.-Hütte alle denkbaren Methoden der Modellherstellung, je nach den Umständen des Auftrags, nebeneinander angewandt wurden, und sich die V. bis zum Ende der großen Zeit der Werkstatt im wesentlichen als die technisch hochkompetente Spezialfirma zur Ausführung aller Wünsche der Auftraggeber verstanden.

## **Werke**

*Weitere W* u. a. *Bronzegüsse*: Fidelistür, 1460er J. (Sigmaringen, Stadtkirche);

Stifterplatte der Hariolf u. Erlolf, um 1480 (Ellwangen, Stiftskirche St. Vitus);

- *Portraitmedaillen*: Peter V. d. J., 1507;

Peter V. d. J., 1509;

Hermann V. d. J., 1511; - *Gitter* aus d. Nürnberger Rathaussaal, 1512 f. Fuggerkapelle in St. Anna, Augsburg, beauftragt, v. Hans V. teilweise neu gegossen (Annecy, Musée Léon Marès); Gitter d. Sigismundskapelle in Krakau;

- *Wenzelsleuchter* im Prager Dom, Holzmodell hierzu im GNM Nürnberg; - *Zeichnungen v. Peter d. J.*: Ill. zu Hss. v. Pangraz Bernhaupt, gen. Schwenter (Apologia Poetarum u. a., Histori Herculis); Scylla (London, Slg. Oppenheimer); Blatt auf d. Ref. (Weimar, Goethe-Nat.mus.); v. *Hermann d. J.*: div. ital. Bauten u. a. in geometr. Schemata (Paris, Louvre); -107 gesicherte oder zugeschriebene *Tumben, figürl. u. herald. Grabplatten, Epitaphien*, u. a. Bf. Johann IV. v. Roth, 1496 (Breslau, Dom); Bf. Konrad v. Stein († 1499) (Erfurt, Dom); Domherr Bernhard Lubrański († 1499) (Posen, Dom); Filippo Buonaccorsi, gen. Callimachus († 1496), um 1502/03 (Krakau, Dominikanerkirche), n. Zeichnung oder Modell v. V. Stoß; Johannes v. Hürnheim u. Albrecht v. Rechberg, Beweinung Christi mit Portraitfiguren, n. 1502 (Ellwangen, St. Vitus); Hzgn. Sophia v. Mecklenburg († 1504) (Wismar, Nikolaikirche); Bf. Georg II. Marschalk v. Ebnetz († 1505) (Bamberg, Dom); Woiwode Peter Salomon († 1516) (Krakau, Marienkirche); Godert Wigerinck († 1518) (Lübeck, Marienkirche); Pfarrer Johannes Fischer († 1519), wohl um 1513 (Augsburg, St. Moritz); Bf. Lorenz v. Bibra († 1519) (Würzburg, Dom); Propst Henning Göden († 1521) (Erfurt, Dom); Hzgn. Margaretha v. Sachsen († 1521) (Wittenberg, Schloßkirche); Wolfgang u. Ottilia Eisen, 1522 (Nürnberg, Egidienkirche); Domdekan Peter von Aufseß († 1522) (Würzburg, Dom); Hzgn. Helene v. Mecklenburg († 1524) (Schwerin, Dom); Walburga v. Schaumberg († 1528) (Lichtenfels, Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt); - *Grabanlagen*: Bf. Thilo v. Trotha († 1514) (Merseburg, Dom); Frhr. Ulrich v. Rechberg († 1496), um 1486 (Donzdorf, St. Martin); Ebf. Ernst v. Wettin († 1513), 1494/95 (Magdeburg, Dom); Kard. Friedrich Jagiello († 1503) (Krakau, Kathedrale St. Stanislaus u. Wenzel); Gf. Hermann VIII. v. Henneberg († 1535) u. Elisabeth v. Brandenburg († 1507), 1507/10 (Römhild, St. Martin u. Johann Baptist); Gf. Eitelfriedrich II. v. Zollern († 1512) u. Magdalena v. Brandenburg († 1496), 1510/11 (Hechingen, St. Jakob); Mgf. Friedrich IV. v. Baden, Bf. v. Utrecht († 1517), n. 1521 (Baden-Baden, Stiftskirche); Kf. Johann Cicero v. Brandenburg († 1499), 1530, sign. Hans V. (Berlin, Dom); Kf. Johann d. Beständige v. Sachsen († 1532), 1532-34 (ebd.); Bf. Sigismund v. Lindenau († 1544), um 1537/38 (Merseburg, Dom); Dt.meister Walter v. Cronberg († 1543), 1539 (Bad Mergentheim, Marienkirche).

## Literatur

L ADB 40;

G. W. K. Lochner (Hg.), Des Johann Neudörfer, Schreib- u. Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrr. v. Künstlern u. Werkleuten daselbst aus d. J. 1547, 1875, S. 21-37;

K. Pechstein, Btrr. z. Gesch. d. Vischerhütte in Nürnberg. Diss. FU Berlin 1962;

H. Stafski, Der jüngere Peter V., 1962;

D. Wuttke, Die Histori Herculis d. Nürnberger Humanisten u. Freundes d. Gebrüder V., Pangratz Bernhaupt gen. Schwenter, 1964;

ders., Methodisch-Kritisches zu Forschungen über Peter V. d. Ä. u. seine Söhne, in: AKG 49, 1967, H. 2, S. 208-61;

1300–1550, Kunst d. Gotik u. d. Renaissance, Ausst.kat. GNM Nürnberg 1986, S. 382–407, Nr. 183–203;

Apologia poetarum, Die Schwenter Hs. Ms. lat. fol. 335 d. Staatsbibl. Preuß. Kulturbes. zu Berlin, mit d. Ill. Peter V.s d. J., eingel. u. komm. v. F. J. Worstbrock u. F. Anzelewsky, 2 Bde., 1987;

O. Knitel, Die Gießer z. Maximiliangrab, Handwerk u. Technik, [1987], S. 117–22;

B. Bushart, Die Fuggerkapelle b. St. Anna in Augsburg, 1994, S. 175–96;

J. Ch. Smith, German Sculpture of the Later Renaissance, 1994, S. 83 f., 129–39, 261–63, 274–79, 321 f. u. passim, 400–405 (*Biogrr.*);

ders., Hans V. and the challenges of the 1530s, in: Carvings, Casts & Collectors, hg. v. P. Motture u. a., 2013, S. 120–33;

D. Diemer, Handwerksgeheimnisse d. V.-Werkstatt, Eine neue Qu. z. Entstehung d. Sebaldusgrabes in Nürnberg, in: Münchner Jb. d. bild. Kunst 3. F., 47, 1996, S. 24–54;

D. F. W. Dreher, The drawings of Peter V. the Younger and the V. workshop of Renaissance Nuremberg, 2 Bde., Diss. Yale 2002;

K. Merkel, Jenseits-Sicherung, Kard. Albrecht v. Brandenburg u. seine Grabdenkmäler, 2004, bes. S. 101–11;

S. Hauschke, Die Grabdenkmäler d. Nürnberger V.-Werkstatt (1453–1544), 2006;

G. Weilandt, Die Sebalduskirche in Nürnberg, 2007, S. 363–424;

A. Lang, Die frühneuzeitl. Architekturzeichnung als Medium intra- u. interkultureller Kommunikation, 2012;

Wettstreit in Erz, Portraitmedaillen d. dt. Renaissance, hg. v. W. Cupperi u. a., Ausst.kat. München, Wien, Dresden, 2013, S. 154 f., Nr. 59 (U. Pfisterer), S. 202 Nr. 101 (H. Maué), S. 333 f. (*Vita*);

Peter Flötner, Renaissance in Nürnberg, hg. v. Th. Schauerte u. M. Teget-Welz, Ausst.kat. Dürerhaus Nürnberg 2014, S. 103–05 (Apollobrunnen, D. Diemer);

J. Warren, Medieval and Renaissance Sculpture, A Catalogue of the Collection in the Ashmolean Mus. Oxford, Bd. 1, Sculptures in metal, 2014, S. 314–29, Nr. 86, 87;

ThB;

LexMA;

Stadtllex. Nürnberg;

Dict. of Art.;

The Dict. of Sculpture, hg. v. A. Boström, 2004; Nürnberger Künstlerlex.

**Autor**

Dorothea Diemer

**Empfohlene Zitierweise**

, „Vischer“, in: Neue Deutsche Biographie 26 (2016), S. 827-830  
[Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/.html>

## ADB-Artikel

**Vischer**, Rothgießerfamilie in Nürnberg von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Haupt derselben Peter V. der Aeltere. Sein Vater, *Hermann V. d. Ae.*, war nach Nürnberg eingewandert und hatte hier im J. 1453 das Bürger- und Meisterrecht erworben. Von ihm besitzt die Pfarrkirche von Wittenberg ein mit seinem vollen Namen und der Jahreszahl 1457 bezeichnetes Taufbecken, in dessen Apostel- und Evangelistengestalten sich jener lebenskräftige Naturalismus ausspricht, der die Anfänge der deutschen Renaissance kennzeichnet, während die ornamentalen Einzelheiten noch die conventionellen Formen der Gothik zeigen (Abb. bei Schadow, Wittenbergs Denkmäler, Tafel A und Otte, Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie 1883, Bd. I, S. 319). Andere Werke Hermann Wischer's sind die Grabplatten Bischof Sigismund's von Würzburg († 1457) und Dietrich III. von Schönberg, Bischofs von Meißen († 1476) im Dom zu Meißen, wo wir in der Grabplatte des 1486 verstorbenen Kurfürsten Ernst von Sachsen auf ein Werk stoßen, das der Vater wahrscheinlich im Verein mit seinem Sohne Peter ausgeführt hat. Ferner wird als sein Werk betrachtet die Grabplatte des 1475 verstorbenen Bischofs Georg I. von Schaumburg im Dom zu Bamberg. Auch in diesen Arbeiten verrathen die figürlichen Partien das energische Streben, den gothischen Formalismus zu überwinden, während die ornamentalen Einzelheiten noch vollständig von diesem befangen sind. Dem Ornamente ein neues Leben zu geben ward erst dem Sohne *Peter V. d. Ae.*, beschieden. Hermann V. d. Ae. starb 1487, ein Jahr darauf erhielt sein Sohn die Erlaubniß, sein Meisterstück zu machen und 1489 wurde er als Meister aufgenommen. Er mag damals etwa 25—30 Jahre alt gewesen sein. Sein Geburtsjahr ist unbekannt, doch läßt sein charakteristisches Selbstbildniß am Sebaldusgrabe, das ihn im Alter von ungefähr 50 Jahren zeigt, darauf schließen, daß er zwischen 1460 und 1470 geboren ist. Seine künstlerische Bildung erlangte er ohne Zweifel in der Werkstatt seines Vaters, deren Leiter er wurde, nachdem dieser und im J. 1488 dessen Bruder Eberhard, der 1459 die Meisterschaft erlangt hatte, gestorben waren. Ueber seine Lebensverhältnisse sind wir nur dürftig unterrichtet. Das meiste verdanken wir den Angaben Neudörfer's, der ihn als lebenswürdigen und jovialen Menschen schildert, wenn er seinen Bericht über ihn mit der Bemerkung einleitet, daß er „gegen Jedermänniglich|freundlichen Gesprächs“ gewesen sei, und der ihn rühmt als „in natürlichen Künsten (als ein Lay zu reden) sein erfahren“ und „im Gießen auch dermaßen berühmt, daß wenn ein Fürst herkam oder ein großer Potentat, ers selten unterließ, daß er ihn nicht in seiner Gießhütten besuchet“. Von seinem ernsten Streben, sich in seiner Kunst immer mehr zu vervollkommen, zeugt außer seinen Werken die bemerkenswerthe Mittheilung, daß er, der Steinmetz Adam Kraft und der Kupferschmied Sebastian Lindenast die „gleich mit einander aufgewachsen und wie Brüder gewesen ..... alle Feiertag in ihrem Alter zusammen gingen sich nit anders als wären sie Lehrjungen mit einander geübet, welche Uebung und ihr Aufreißung noch zu weisen ist, sind auch allemal, ohne einiges Essen und Trinken freundlich und brüderlich von einander geschieden“. Neudörfer berichtet auch, daß er fünf Söhne hatte, Namens Hermann, Peter, Hans, Paul und Jakob, „die mehrentheils bei ihm im Haus mit ihrem Weib und Kindern

gewohnt haben“. Er war drei Mal verheirathet. Seine erste Ehe, die er wol im J. 1489, als er die Meisterwürde erlangte, mit Margareta Groß schloß, von der am 4. October 1490 die Rede ist, war nur von kurzer Dauer, und auch die zweite Frau, die wir am 13. August 1493 an seiner Seite finden, scheint ihm nach kurzer Ehe entrissen worden zu sein, denn als er ein Jahr später im Verein mit dem Bildschnitzer Simon Lamberger von Kurfürst Philipp von der Pfalz nach Heidelberg berufen wurde, um diesem „mit Rath und Handwerk“ zu dienen, übergab er seine ganze bewegliche Habe seinem Freunde Peter Harsdörfer d. J. zur Aufbewahrung. Von seiner dritten Frau, die wie die erste Margareta hieß, hören wir erst aus dem Jahre 1506, wo sie mit ihm in einer sich auf den Kauf des hinter dem Katharinenkloster gelegenen Hauses beziehenden Urkunde genannt wird. Auch diese Frau ging dem Meister im Tode voraus. Sie starb „im J. 1522 und liegt wie dieser auf dem Rochusfriedhofe begraben, in demselben Grabe, in dem der am 7. Januar 1529 verstorbene Meister beigesetzt worden ist, und das auch die Ueberreste seiner beiden ältesten Söhne Hermann und Peter birgt, die auch vor ihm aus dem Leben geschieden sind.

Außer diesen beiden, ihm künstlerisch am nächsten stehenden Söhnen waren ihm auch die andern drei Söhne bei seinen Arbeiten behülflich. Hermann's Geburt wird in den Beginn der neunziger Jahre zu setzen sein. 1513 hören wir, daß er verheirathet war, aber seine Frau muß bald darauf gestorben sein, denn als Wittwer unternahm er eine Kunstreise nach Italien und schon 1516 ist er nicht mehr unter den Lebenden. „Er ist in seinen besten Tagen bei Nachts unter einem Schlitten elendiglich umkommen“, erzählt Neudörfer und nennt als Augenzeugen dieses traurigen Ereignisses den Nürnberger Maler Wolf Traut, der durch innige Freundschaft „als wären sie Brüder gewesen“ mit jenem verbunden war. Ueber seine künstlerische Begabung erfahren wir, daß er „mit Gießen, Maßwerken und Conterfeien wie der Vater fast künstlich gewesen“ sei, und weiter wird berichtet, daß er von der auf eigene Kosten unternommenen Romfahrt „viel künstliche Ding, die er aufgerissen und gemacht hat“ mitbrachte, „welches seinem alten Vater wolgefiel und seinen Brüdern zu großer Uebung kam“. Zwei solcher Aufreißungen, Ansichten mausoleumartiger Grabanlagen, von denen die eine deutliche Anklänge an das Sebaldusgrab zeigt, nur daß die Architektur im Sinne der italienischen Hochrenaissance durchgeführt ist (Abb. bei H. Weizsäcker, Zwei Entwürfe zum Nürnberger Sebaldusgrave im Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. 1891, S. 56, Tafel Nr. 57), besitzt die Handzeichnungssammlung des Louvre. Die eine trägt die Bezeichnung 1516, das Jahr seines Todes. Von seiner Thätigkeit als Erzgießer wird später die Rede sein. — Peter V. d. J. war nach Neudörfer „in allen Dingen nicht weniger dann obgemelter|Hermann sein Bruder geschickt und erfahren“. Cuntz Rößner, der Messingbrenner, der dem Vischer das Messing für den Guß des Sebaldusgrabes geliefert hat, sagt aus, daß „der jüngere Peter den Vater in Kunsten übertroffen“ habe. Er „hatte seine Lust an Historien und Poeten zu lesen, daraus er dann mit Hilf Pancrazen Schwenters viel schöner Poëterei aufriß und mit Farben absetzt“. Sein Geburtsjahr steht nicht fest. Wahrscheinlich war er der Sohn der zweiten Frau und ist 1493 oder 1494 geboren. 1516 wird er als verehelicht aufgeführt und schon 1528 scheidet er aus dem Leben. — Der dritte Sohn, *Johannes* oder Hans erscheint nach dem Tode des Vaters und nach Abfindung mit seinem Bruder Paul als Erbe der Gießhütte und führt eine größere Reihe von Aufträgen aus, die später

zur Besprechung gelangen werden. — An Paul erging im J. 1528 von seiten Herzog Albrecht's von Preußen die Aufforderung, nach Königsberg in Preußen zu kommen und hier als Stückgießer in seine Dienste zu treten. Er scheint aber dieses Anerbieten abgelehnt zu haben, denn schon im J. 1530 finden wir ihn in Mainz, wohin er Schulden halber von Nürnberg geflüchtet war, und wo er 1531 starb. Ueber Jakob, den jüngsten Sohn liegen keinerlei Nachrichten vor.

Die Mehrzahl der Vischer'schen Werke ist mit ausführlichen Inschriften versehen, die den vollen, zuweilen Fischer geschriebenen Namen und das Jahr der Entstehung enthalten. Außerdem kommen Monogramme wie P. V oder P. P (Petrus Piscator) vor, das erstere auf Werken des älteren und jüngeren Peter V., das letztere auf einer Handzeichnung des jüngeren Meisters. Die auf Werken dieser beiden vorkommende Marke, bestehend aus einem Kreuzchen, mit einem unten rechts anstoßenden Schrägstrich ist als Hausmarke zu betrachten, während eine andere Marke, bestehend aus zweien auf einen Pfeil gespießten Fischen, Peter V. d. J. angehört. Auf einem Relief vom Jahre 1521 hat die Hausmarke statt des einfachen Schrägstrichs einen Winkelansatz.

Den Reigen der Peter Vischer'schen Gußwerke, die keine Bronze-, sondern durchweg Messinggüsse sind, eröffnet das Grabmal des Grafen Otto IV. von Henneberg in der Kirche zu Römhild, das die Gestalt des Verstorbenen vor der Platte in voller Rüstung zeigt und mit seiner frischen und selbständigen Auffassung ganz das Gepräge eines aus dem Vollen geschaffenen Jugendwerkes eines zielbewußten Meisters an sich trägt. Die Grabplatte weist das Todesjahr des Verstorbenen MCCCCLXXXXII auf, aber der Umstand, daß nur die erste Hälfte der Jahreszahl MCCCCLXXX gegossen ist, während die letzten Zahlen XXII gemeißelt sind, zeigt, daß wir es mit einem Werke aus der Zeit zwischen 1480 und 1490 zu thun haben, und zieht man in Betracht, daß Graf Otto im Jahre 1487 bei Gelegenheit des Reichstages in Nürnberg weilte, so ist es sehr wahrscheinlich, daß in diesem Jahre die Bestellung erfolgte. — Ein anderes durch die Jahreszahl 1490 näher datirtes Werk aus der Frühzeit des Meisters ist die Statue eines knieenden Mannes im Nationalmuseum in München, die im Bewegungsmotiv dem Bildniß Adam Kraft's an dessen Sacramentshäuschen in der Lorenzkirche verwandt, wie jenes vielleicht auch als Träger an einem sonst zu Grunde gegangenen Werke gedient hat. Bei der zwischen Kraft und V. bestehenden Gemeinsamkeit der künstlerischen Bestrebungen kann diese Aehnlichkeit nicht befremden. — Wie der Vater Hermann V. so wurde auch der Sohn mehrfach vom Bamberger Domcapitel beschäftigt. 1493 empfing er für die ein Jahr vorher gefertigte Grabplatte des erst 1501 verstorbenen Bischofs Heinrich III. 60 fl., und dieselbe Summe erhielt er im J. 1506 für die Grabplatte des ein Jahr vorher verstorbenen Bischofs Georg II., zu welcher der Bamberger Maler Wolf Katzheimer eine Visirung geliefert hat. Wahrscheinlich handelte es sich bei dieser Visirung nicht um einen Entwurf zu der Grabplatte, sondern nur um das Bildniß des Verstorbenen, so daß die im Geiste der entwickelten Renaissance durchgeführte Ausbildung des Ornaments auf Rechnung Peter Vischer's zu setzen ist. Mit diesem Werke verwandt ist die ebenfalls im Bamberger Dom befindliche Grabplatte des 1503 verstorbenen Bischofs Veit I. Zweifellos stammen auch von den vielen in der Sepultur neben dem Dom aufgestellten messingenen Grabplatten viele aus der Vischer'schen Gießhütte, wenn auch die künstlerischen Eigenthümlichkeiten

des Meisters hier weniger hervortreten. Auch für den Meißner Dom hatte er verschiedene Grabplatten zu liefern. Von seiner Hand stammen die Grabplatten Herzog Albrecht's des Beherzten, Stifters der Albertinischen Linie († 1500), seiner 1510 verstorbenen Gemahlin, der Herzogin Sidonie und der Herzogin Amalie von Baiern, Gemahlin Ludwig's des Reichen († 1502). Zweifelhaft ist, ob auch die daselbst befindliche Grabplatte des 1510 verstorbenen Herzogs Friedrich III. ihm zuzuweisen ist.

Als V. im Frühling des Jahres 1496 von Heidelberg, wohin er, wie erwähnt, im J. 1494, einem Rufe des Pfalzgrafen folgend, gewandert war, nach Nürnberg zurückkehrte, führte er den durch besonders sorgfältige Ausführung hervorragenden Guß der im kleinen Chor des Breslauer Domes aufgestellten Grabplatte des Bischofs Johann IV. Roth aus, welche die Inschrift: „gemacht zu nürnberg von mir Peter Fischer im 1496 jar“ trägt. Vor einem damascirten Teppich, über den hinweg man in das Innere einer Kirche schaut, erscheint auf Löwen stehend der Bischof in vollem Ornat unter einem wie die Gestalt in schönem Flachrelief ausgeführten Baldachin. Zu beiden Seiten stehen in Nischen die Statuetten der Madonna, Johannes des Evangelisten, des heil Georg, Johannes des Täufers und der Heiligen Andreas und Emmeran, während die Ecken mit den vier Evangelistensymbolen ausgefüllt sind. Um das Ganze zieht sich ein Inschriftfries, der das später eingemeißelte Todesdatum des Bischofs, 1506, enthält. — Ein Jahr nach der Ausführung dieses Gußwerkes wurde laut Inschrift das monumentale Grabmal des erst im J. 1513 verstorbenen Erzbischofs Ernst von Sachsen im Magdeburger Dom vollendet, das auf einer 3,20 m langen, 1,45 m breiten und 1,10 m hohen reichverzierten Tumba unter einem mit umgebogener Spitze versehenen Baldachin die ruhende Gestalt des Erzbischofs in vollem Ornate zeigt. Das Haupt ist auf Kissen gebettet, während die Füße auf einen Löwen gestellt sind. An den Ecken der auf der Schrägkante von einer Inschrift umsäumten Deckplatte tragen zierliche Aufsätze die Evangelistensymbole. Den wappengeschmückten Langseiten und den Ecken der Tumba treten unter zierlichen Baldachinen die 12 Apostel vor, an den beiden Schmalseiten erscheinen die Statuetten der Heiligen Mauritius und Stephanus, der Schutzheiligen von Magdeburg und Halberstadt. Phantastische Thiergestalten beleben die darunter laufende Kehlleiste, Wappenlöwen halten oben und unten die Ecken besetzt. Die Formensprache des Ornaments, das sich mit den figürlichen Einzelheiten harmonisch verbindet, ist gothisch, die Behandlung der ornamentalen Details aber zeugt von einem selbständigen, nach neuer Formgestaltung ringenden Geiste. Den Gestalten ist ein gesunder kraftvoller Naturalismus eigen. Die Köpfe sind voll Ausdruck und Energie und in der Behandlung der Gewänder ist alles Kleinliche und Nebensächliche vermieden (Abb. zweier Apostel bei Bode, *Gesch. d. deutschen Plastik*, S. 143). Ein das Wesentliche betonender großer Zug geht durch diese Schöpfung und kennzeichnet sie als das Werk eines dem Geiste der Renaissance huldigenden Meisters. — Von der zierlichen Mauritiusstatuette an der einen Schmalseite schuf V. eine Wiederholung und schenkte sie Peter Imhof zum Dank für dessen Bemühung um die Beschaffung der Mittel für den Guß des Sebaldusgrabes. Dieser stellte sie im Hofe seines Hauses in der Tuchergasse als Brunnenfigur auf. Als solche schmückt sie seit den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts einen Wandbrunnen im Krafft'schen Hofe (Theresienstraße). — Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts

stammen zwei dem Breslauer Grabmal stilistisch verwandte Grabtafeln in der Stiftskirche von Ellwangen, von denen die eine die Beweinung Christi, die andere die Brüder Hariolf und Erlof als Stifter jener Kirche enthält. Eine ähnliche Anordnung wie das Magdeburger Hochgrab zeigt das in der Stiftskirche zu Römhild aufgestellte Grabmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth, nur steht die Tumba nicht auf dem Boden, sondern wird von sechs unter ihrer Last seufzenden Löwen getragen. Die Deckplatte der figurenumstellten und wappengeschmückten Tumba zeigt im Hochrelief in Gegenüberstellung das fürstliche Paar unter einem von schlanken Säulen getragenen Baldachin, in dessen Maßwerk sich fröhliche Putten tummeln. Die Entstehungsgeschichte dieses Werkes, das im Vergleich zu dem Magdeburger eine mehr italienisirende Formbehandlung aufweist, ist nicht bekannt, doch läßt der Umstand, daß das Todesdatum der Frau MCCCCCVII vollständig und das des Mannes MCCCCXXXV nur bis MCCCC gegossen ist, vermuthen, daß der Guß zwischen 1507 und 1510, also bald nach dem Tode der Frau entstanden ist. Seitdem die Jahreszahl 1513 wie das Monogramm auf der mit diesem Grabmal zusammenhängenden, in zwei Exemplaren (Berlin und Florenz) bekannten Handzeichnung (Abb. bei F. Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer etc.) als unecht erkannt ist, steht diese der Datirung nicht im Wege. Ueberhaupt ist es zweifelhaft, ob diese Handzeichnung, die das Paar in freierer Gruppierung und edlerer Haltung zeigt, V. bei der Ausführung des Römhilder Werkes vorgelegen hat, und ob nicht vielmehr die Zeichnung nach diesem entstanden ist und erst bei der Ausführung des in der Schloßkirche zu Hechingen aufgestellten Grabmales des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern, dessen Gruppe der Römhilder auffallend ähnlich ist, aber andererseits die der Handzeichnung eigenen Vorzüge zeigt, benutzt worden ist. Auch das Hechinger Werk muß vor 1510 entstanden sein, da es nur die Jahreszahl MCCCC enthält, ohne Angabe des Todesdatums, das 1512 lauten müßte, sicher auch nach 1505, weil sich unter den Wappen das der Reichserbkämmererwürde befindet, die dem Grafen in jenem Jahre verliehen wurde. Auch das Hechinger Grab war ein Hochgrad wie das Römhilder (Abbildung beider bei Stillfried, Alterthümer des Hohenzoll. Hauses. 2. Folge, Bd. II), der untere Theil aber, der keine massive Tumba war, sondern aus Stützen in Gestalt von wappen- und leuchtertragenden Engeln bestand, ist 1782 eingeschmolzen und zur Herstellung von 22 Altarleuchtern verwendet worden.

In seinen kurzen Notizen über Peter V. gibt Neudörfer an, daß man „die größten Güß, so er gethan hat, in Polen, Behaim, Ungarn auch bei Chur und Fürsten allenthalben im heiligen Reich“ fände. In Ungarn ist kein Vischerscher Guß bekannt, Böhmen besitzt in dem Prager Wenzelsleuchter ein späteres Werk der Gießhütte (1532), in Polen aber treffen wir in der That einige eigenhändige Werke des Meisters aus dem Ende des 15. und dem Beginne des 16. Jahrhunderts an. Solche Werke sind die Grabplatte Fil. Buonacorsi's († 1497), Peter Kmity's († 1505) und Peter Salomon's († 1506) in der Marienkirche in Krakau und das Denkmal des 1503 verstorbenen Cardinals Friedrich, das dessen Bruder, der König Sigismund von Polen, diesem im J. 1510 im Dom zu Krakau setzen ließ. Die Jahreszahl befindet sich auf der mit der schönen Reliefdarstellung des die Madonna verehrenden Cardinals ausgestatteten Stirnseite der Tumba (Abb. bei Förster, Denkmale deutscher Kunst VI) und bezieht sich auf die Ausführung der letzteren, während die Deckplatte mit der

Gestalt des Verstorbenen (Abb. ebendas.) ihrem Stilcharakter nach dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts anzugehören scheint. In der Ausstattung der Tumba, in|der unter anderem auf Delphinen reitende Amoretten vorkommen, tritt uns V. als entwickelter Renaissancemeister entgegen. Der Tumba-Ausstattung stilistisch verwandt ist die vorerwähnte Grabplatte der 1510 verstorbenen Herzogin Sidonie im Dom zu Meißen (Abb. bei B. Bucher und A. Gnauth, Das Kunsthandwerk III, 17). Die edle Fürstin erscheint hier in einem Zimmer stehend im Gebet. Sie trägt reiche Wittwentracht und hält in den Händen einen Rosenkranz. Die Ornamentik der Umrahmung mit geflügelten Engelsköpfchen und lebensfrohen Putten verrathen des Meisters Neigung für diese Lieblingsmotive der italienischen Kunst. Denselben künstlerischen Geschmack bekunden auch sechs im Würzburger Dom aufgestellte Grabplatten aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Die Frage nach der Ursache des Stilwandels, der in der künstlerischen Entwicklung Vischer's stattfand, ist vielfach erörtert worden, ohne endgültig entschieden zu sein. Daß ein Meister von der künstlerischen Veranlagung Peter Vischer's die Elemente der italienischen Kunst mit demselben Eifer in sich aufzunehmen trachtete, wie diese sich des Formenapparates der antiken Kunst bemächtigt hatte, erklärt sich zwar leicht, aber wer hat ihm die Formenwelt Italiens vermittelt? Die Sandrart'schen Angaben, daß er „lange Zeit in Rom und Italien gewesen sei und nachdem er aus dieser herrlichen Schul kommen, sich in Nürnberg häuslich gesetzt und daselbst die von so wol gepflanztem Baum beliebte Früchte abgeschüttelt“, ist unwahrscheinlich, weil in diesem Falle Neudörfer dies sicherlich ebenso hervorgehoben hätte wie bei dem Sohne Hermann. Auch wüßten wir nicht, in welche Zeit diese Reise zu setzen sei. Gegen die Jahre 1494—1496, in die sein Heidelberger Aufenthalt fällt, spricht der Umstand, daß die gleich darauf entstandenen Werke (Breslau, Magdeburg) noch keine Berührung mit der italienischen Kunst erkennen lassen, und gegen eine spätere Ansetzung ist die umfassende Thätigkeit seiner Gießhütte, die eine längere Entfernung von Nürnberg schwer zuließ, geltend zu machen. Man hat deshalb mit dem Hinweis auf die Inschrift des Sebaldusgrabes: „Petter vischer zu Nurnberg machet das werck mit sein Sunē“ und auf die von Neudörfer berichtete Romreise Hermann Vischer's die Söhne für den Stilwandel in Anspruch genommen, doch ist dagegen einzuwenden, daß, als Hermann nach Italien ging, das Werk eben in seinen wesentlichen Theilen abgeschlossen war. Es geht dies mit Bestimmtheit aus der Schilderung des Cochlaeus vom Jahre 1511 hervor, in der es heißt: „Wer ist kunstreicher im Erzguß und Ciseliren als Peter Fischer? Ich habe eine ganze Capelle von ihm in Erz gegossen und mit ciselirten Figuren gesehen, in welcher wirklich viele Menschen stehen und Messe hören können; über die Särge (!) und Leuchter verwundert sich jeder Beschauer, so groß ist die Feinheit und das Ebenmaß der erzgegossenen Gestalten“. Die aus den Anfängen des Gusses, nämlich der Jahre 1508 und 1509 herrührenden Inschriften nennen nur den Vater als Verfertiger, der Söhne ist erst in der aus dem Vollendungsjahre 1519 stammenden großen Inschrift Erwähnung gethan. Auch waren die Söhne, als die Arbeiten für das Sebaldusgrab in Angriff genommen wurden, noch viel zu jung, als daß von dieser Seite eine künstlerische Beeinflussung des Vaters angenommen werden könnte. Eine stilistische Trennung der zuerst gegossenen Theile von den späteren vorzunehmen, ist unstatthaft, denn schon die ersten Gußstücke reden die Sprache der neuen Kunst und lassen den Vater als ihren

rückhaltlosen Bekenner erscheinen. Muß von den Söhnen abgesehen werden und ist eine Italienreise des Vaters nicht wahrscheinlich, so ist nur noch eines möglich: Italien war zu ihm gekommen, d. h. ein mit der Kunst Italiens wohl vertrauter Meister muß mit ihm in Berührung gekommen sein und ihm Sinn und Auge für deren Formenwelt erschlossen haben. Es liegt nahe, an Dürer zu denken, der 1506, zwei Jahre vor Beginn der Arbeiten am Sebaldusgrab aus Venedig zurückgekehrt war. Sicherlich darf auch der persönliche Einfluß Dürer's nicht unterschätzt werden, aber die ersten Anregungen sind aller Wahrscheinlichkeit nach von Jakob Barbari gen. Walch ausgegangen, einem von 1500—1504 als Hofmaler und Illuminist Maximilian's I. in Nürnberg lebenden venetianischen Maler, der auch auf Dürer's künstlerische Entwicklung einen besondern Einfluß ausgeübt hat. Dankte dieser ihm doch die Anregung zu den ihn so viel beschäftigenden Proportionsstudien. Wie sehr Dürer ihn damals schätzte erhellt aus einer Stelle der nicht zum Abdruck gebrachten Einleitung zu seiner Proportionslehre, wo er ihn einen guten lieblichen Maler nennt, „der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hatte, so daß ich in dieser Zeit lieber sehen wollte was seine Meinung gewesen wäre, denn ein neu Königreich“. Daß er sich auch sonst in Nürnberg einer besonderen Werthschätzung erfreute, geht aus einer Bemerkung in einem Briefe, den Dürer am 7. Februar 1506 an Pirckheimer aus Venedig schrieb, hervor. „Auch lasse ich Euch wissen, daß viele bessere Maler hier sind als da draußen Meister Jakob ist, aber Anton Kolb schwüre einen Eid, es lebe kein besserer Maler auf Erden als Jakob. Die anderen spotten seiner; sie sagen, wäre er gut, so bliebe er hier.“ Von Dürer's tüchtigstem Genossen, Hans von Kulmbach, wissen wir, daß er bei Walch in die Lehre gegangen ist. Zu erwähnen ist auch, daß Neudörfer ihn unter den Nürnberger Künstlern aufführt. — Die schon mehrfach ausgesprochene Vermuthung, daß dieser Mann es war, der V. in den Bannkreis der italienischen Kunst gezogen und mit ihrer Formenwelt vertraut gemacht hat, entbehrt zwar der urkundlichen Belege, wird aber in hohem Grade wahrscheinlich, wenn man die Kupferstiche und Handzeichnungen Walch's zur Hand nimmt und mit diesen an das Sebaldusgrab herantritt. Tritonen, Satyrn, ein Pegasus und eine in einen Spiegel schauende Frau, die hier im Ornament vorkommen, haben dort ihr unmittelbares Vorbild. Die merkwürdig antik anmuthende weinende Frauengestalt auf dem Sockelrelief mit der Heilung des Blinden durch den heil. Sebald erinnert stark an die Frau links im Vordergrund auf der von Walch gestochenen Opferscene (Abb. in der Gazette des beaux arts XIII, 369). Auch der pfeilschießende Apoll, den Neudörfer mit der besonderen Bemerkung erwähnt: „Aber seiner Hand eigene Arbeit ist der gegossene Bronnen in der Herren Schießgraben“ und der daher ohne Zweifel älter ist als der erst 1532 gegossene plumpe Sockel, geht auf einen Stich Barbari's zurück, auf dem der Gott in ähnlichster Stellung im Verein mit der Diana dargestellt ist (Abb. Gaz. d. Beaux arts VII, 228). Hier trat V. durch Barbari's Vermittlung in engste Fühlung mit der Antike, denn dieser Apoll ist keine freie Erfindung Barbari's, sondern hat sein mit Freiheit verwerthetes directes Vorbild in der kurz vorher aufgefundenen Statue des Apoll von Belvedere. — Auch die Aehnlichkeit der von Peter V. dem Jüngeren angenommenen Künstlermarke mit dem Caduceusstabe Barbari's, die kaum zufällig ist, deutet auf Beziehungen desselben zu V., und bemerkenswerth ist auch die Aehnlichkeit einer im Louvre bewahrten weiblichen Actstudie des jüngeren V. vom Jahre 1519 (Abb. im

Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1891, S. 51) mit einem weiblichen Act Barbari's (Abb. Gazette des beaux arts XIII, 363).

In den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts wurde vom Rathe der Stadt Nürnberg der Beschluß gefaßt, für den aus dem Jahre 1397 stammenden silbernen Schrein, der im Chor von St. Sebald stehend, die Gebeine dieses Heiligen barg, ein reiches Tabernakelwerk herstellen zu lassen, das die Grabstätte des Schutzpatrons der Stadt als wichtigstes Cultheiligthum kennzeichnen sollte. So entstand der in der Bibliothek der Wiener Kunstakademie befindliche Entwurf vom Jahre 1488 (Abb. bei Heideloff, Ornamentik des Mittelalters VI, IX und X), der in seinem unteren Theil an das ausgeführte Grabdenkmal erinnert, mit seiner 12½ m hoch ansteigenden Spitze aber zum Vergleich mit Adam Kraft's Sacramentshäuschen in der Lorenzkirche auffordert und deshalb auch schon auf diesen Meister zurückgeführt worden ist. Auch mit Veit Stoß, der von 1486—1488 seinen Krakauer Aufenthalt unterbrach und in Nürnberg thätig war, ist dieser Entwurf in Zusammenhang gebracht worden. Der stilistische Charakter deutet auf Ausführung in Stein und spricht deshalb zu Gunsten Kraft's, doch konnte es ebensogut die Absicht Vischer's sein, zu zeigen, daß was die Steinmetzen in ihrer, er in der seinen zu leisten vermöchte. Ging doch andererseits Adam Kraft weit über das hinaus was man der Kunst des Steinmetzen zutraute, so daß dem erwähnten Sacramentshäuschen gegenüber die Meinung auftauchen konnte, er habe eine „sonderliche Erfahrung gehabt, die harten Steine zu mildern und zu gießen“. Für Vischer's Urheberchaft spricht die Künstlermarke des Entwurfes (facsimilirte Abbildung i. d. Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. 1891, S. 53), die eine Umkehrung der bekannten Vischer'schen Marke ist und vielleicht nicht mit Unrecht als das Künstlerzeichen Hermann Vischer's d. Aelteren betrachtet worden ist, die der Sohn anfangs unverändert übernommen und später umgekehrt hätte.

Wahrscheinlich stand wie so oft Geldmangel der Ausführung des Werkes hindernd im Wege. Zwei Jahrzehnte ruhte die Sache, da wurde am 14. Mai 1507 vom Rath beschlossen, „das Gehäus des heil. Himmelfürsten Sebald von Messing machen zu lassen wie schon mehre Jahre vorher von Rupprecht Haller und Paul Volkamer angeregt worden“. Mit Peter V., den man mit der Ausführung betraute, wurde ein Abkommen getroffen, nach dem er für jeden Centner Metall einschließlich des Arbeitslohns 20 fl. erhalten sollte. 100 fl. wurden ihm am 7. Juni vorausbezahlt; und er machte sich gleich an die Arbeit, so daß schon in den Jahren 1508 und 1509 bedeutende durch besondere Inschriften gekennzeichnete Theile im Guß fertig gestellt waren und wie erwähnt im J. 1511 das Ganze in seinen wesentlichen Theilen vollendet war. Dann trat eine Pause ein, die Jahre dauerte und 1514 den Rath veranlaßte den Meister zu mahnen, die Arbeit energischer zu betreiben. Auf seine Klage, daß ihm die nöthigen Räumlichkeiten fehlten, wurde ihm das städtische Gießhaus am weißen Thurm, das 1522 in eine Trinkstube umgewandelt wurde, zur Verfügung gestellt. Die Vollendungsarbeiten dauerten bis zum Jahre 1519 wie die große Sockelinschrift angibt: „Petter Vischer porger zur Nurmberg machet das werck mit sein sunnen. vnd ward folbracht im jahr 1519 vnd ist allein Gott dem allmächtigen zu lob vn sanct Sebolt dem himelfursten zv eren mit hilf frumer leut von dem allmussen bezahlt.“ Die Wägung ergab 157 Centner 29

Pfd. V. hatte somit 3145 fl. 16 Schillinge zu fordern, aber nur 2280 fl. waren vorhanden, so daß es einer besonderen Geldsammlung bedurfte, „damit das besprochene Grab vom Meister Peter erhoben und ledig gemacht werde“. Wie es scheint, gelang es nicht gleich, die ganze Summe einzutreiben, da V. erst in den Jahren 1521 und 1522 die letzten Raten im Betrage von 200 und 273 fl. erhielt, doch wurde das Werk schon am 17. Juli 1519 im Chor der Sebalduskirche aufgestellt. Auf einer von kriechenden Schnecken und Delphinen getragenen Platte erhebt sich von acht Pfeilern getragen das capellenartige Gehäuse, das den auf hohem Untersatze ruhenden, allseitig sichtbaren silbernen Schrein des Heiligen umgibt. Zum besseren Schutze der darin bewahrten Reliquien sind die acht hohen Spitzbogenöffnungen in der Längsaxe durch zwei übereinandergestellte Säulen getheilt, von denen die untere candelaberartig profilirt, eine Plattform trägt, die in die Deckplatte des Sarguntersatzes einschneidet, während die obere schlank ansteigt und in ein weit ausladendes Capitäl endigt. Schlanke Säulchen tragen an den Ecken in diagonalen Richtung herausragende, von Sirenen gehaltene Kerzenträger. Vor den Pfeilern stehen in halber Höhe des Ganzen auf dünnen Säulen, deren reich profilirter Fuß mit originellem Figureschmuck versehen ist, die zwölf Apostel, während die Postamente, in welche die Pfeiler auslaufen, mit kleineren Standfiguren besetzt sind. Von hier aus erhebt sich der das Ganze krönende Baldachin in drei originellen, mit romanischen Motiven durchsetzten Kuppeln, deren mittlere das Christkindchen mit der Weltkugel trägt. Ist die Anlage des Ganzen gothisch, so läßt die Durchbildung der den reichen Schmuck bildenden ornamentalen und figürlichen Einzelheiten erkennen, wie sehr es die Kunst Italiens dem Meister angethan hatte, und in welchem Maße er mit ihr vertraut war. Originell ist die Verquickung gothischer Durchdringungsmotive mit den Profilen der „antikischen“ Kunst bei der Ausbildung der Säulenfüße, und eigenartig berühren einen auch die in Delphine verwandelten Krabben auf den Spitzbögen. Unerschöpflich erweist sich die Phantasie des Meisters bei der Ausbildung der Säulenprofilirungen, Säulenfüße, Capitäle, Postamente und Baldachine. Wiederholungen kommen fast nicht vor, sondern immer neue Ziermotive treten uns entgegen. (Beispiele ornamentaler Einzelheiten abgebildet in der Gewerbehalle 1884, Tafel 6 und 25.) Manche Eigenthümlichkeiten in der Gliederung und Verzierung erinnern an die Ornamentationsweise Dürer's, wie sie unter anderem die 1515 entstandene Triumphpforte für Kaiser Maximilian I. zeigt. Die über das ganze Grabgehäuse anmuthig vertheilten Putten bilden gleichsam das Mittelglied zwischen den ornamentalen und figürlichen Partien des Werkes. Theils sind sie an das Ornament gebunden und Bestandtheile desselben, theils tummeln sie sich frei herum, wo sie gerade Platz haben, auf den Sockeln, Deckplatten, Verbindungsbögen, Baldachinen und Capitälen. Es ist eine fröhliche, leichtsinnige Schar, die es mit dem Musiciren, das eigentlich ihre Sache wäre, nicht so genau nimmt. Vielmehr treiben sie mit ihren Musikinstrumenten allerlei Unfug, hören dem Gesang der Vögel zu, vergnügen sich mit allerlei Leckerbissen oder balgen sich mit jungen Hunden herum. Einer hat es in übermüthiger Laune darauf abgesehen, einen der auf dem Sockel gelagerten Löwen zu necken und purzelt erschreckt hin als dieser mit Gebrüll auffährt. In diesen außerordentlich flott und frisch componirten und ganz skizzenhaft modellirten Putten kommen der lebensfrohe Geist und der natürliche Sinn der Renaissance in trefflicher Weise zur Erscheinung. Im Vergleich zu den

übrigen Gestalten des Grabmals, welche auf die religiöse Erziehung des Menschengeschlechts hinweisen, tritt uns hier die menschliche Natur unverhüllt entgegen. Aber nur der Jugend ist es vergönnt, die ungebundene Natur walten zu lassen, nur ihr verzeihen wir die Unarten, die in dieser ihren Grund haben. Dem reifern Alter ziemt es, die natürlichen Kräfte nicht frei und zügellos zu entfesseln, sondern vielmehr in den Dienst von Ideen zu stellen und zur Ausübung von Tugenden zu verwerthen. Erst dadurch erfüllt der Mensch seine Bestimmung. Diese Bezwingung der Menschennatur durch höhere geistige Mächte predigt das Werk. Die natürliche Wildheit und die ungestüme und ungebändigte Kraft kommen in bezeichnender Weise in den vier an den Ecken des Sockels sitzenden nackten Männergestalten zur Erscheinung, die man auf Grund einzelner Waffenstücke als Perseus, Simson, Herkules und Nimrod gedeutet hat. Nimmt man, wozu aber hier kein genügender Grund vorhanden ist, diese Deutung an, so wären hier Helden dargestellt, die ihre natürlichen Kräfte im Kampf gegen Mensch und Thier zum Heile ihrer Mitmenschen ausgenutzt haben. Die zwischen ihnen in der Mitte der vier Seiten sitzenden weiblichen Gestalten der Tapferkeit, Gerechtigkeit, Weisheit und Mäßigkeit kennzeichnen die vier Cardinaltugenden, welche den von der Zeit unberührt gebliebenen Grund der heidnischen Weltanschauung bilden, während in dem Bildwerk der kleinen Sockel der durch die christliche Lehre verdunkelte und seiner Macht beraubte heidnische Götterhimmel zur Erscheinung gebracht ist. Nicht alle Darstellungen lassen sich deuten, doch sind die Beziehungen zur antiken Götterlehre unverkennbar. Am bezeichnendsten kommt die Entthronung der griechischen Götter im Jupiter zum Ausdruck, der mit köstlichem Humor aufgefaßt, einem rechten Exkönig gleich auf seinem Throne hockt, während ein Ziegenbock ohne Scheu dem nutzlos gewordenen Opfergesäße naht und „vor dem machtlos gewordenen Jupiter gleichsam höhrend und furchtlos seinen Kratzfuß macht“. Auch Frau Juno macht durchaus den Eindruck einer entthronten Hoheit. Charakteristisch ist auch die Darstellung der Frau Venus, die in den Spiegel schauend nicht nur ihr eigenes Antlitz erblickt, dessen Schönheit sie für unvergänglich hielt, sondern auch das des Todes, der um die Ecke herum kommt und sie umfaßt. Von den übrigen Gottheiten sind durch Attribute gekennzeichnet Neptun, Minerva, Sol. Eine Muse mit der Leier, neckische Satyrn, Tritonen, ein Centaur, ein Pegasus und andere Phantasiefiguren vervollständigen den Kreis der antiken Gestaltenwelt. — Hoch über dem bunten Gewirre und Getriebe der heidnischen Welt stehen in ruhiger Majestät als die ernstesten Vertreter des Christenthums, die Apostel, hoheitsvolle Gestalten, die erkennen lassen, daß ein gewaltiger Lebensinhalt sie erfüllt. Spricht ruhige Klarheit aus der Erscheinung des Paulus und verräth uns Petrus ein energisches Wollen, so ist Johannes ganz Inbrunst und Liebe, und ebenso treten uns die übrigen Apostel als Typen edler Männlichkeit in vollendeter Ausbildung entgegen. Ein Vergleich dieser schlanken durch weichen Linienfluß ausgezeichneten Gestalten mit den durch naturalistische Kraft und Frische hervorragenden gedrungeneren Apostelgestalten des Magdeburger Grabmals läßt den Einfluß der italienischen Kunst auf die Formensprache unseres Meisters deutlich hervortreten. Ein edler Ausdruck verklärt die markigen Züge und ein wohlthuender Rhythmus beherrscht den Fall der faltenreicher Gewänder. (Abb. der zwölf Apostel bei Lübke, Gesch. d. Plastik, S. 754 f.) Lebensvolle Gestalten sind jene kleinen Standfiguren in der Höhe, die vielleicht Propheten darstellen und als solche hier die Vertreter des alten

Bundes wären, doch hat man sie auch als Jünger Christi in weiterem Sinne aufgefaßt und als „allerlei Volk“ bezeichnet. Ob die alte Angabe richtig ist, daß der handwerksmäßig gekleidete Jüngling über der Johannesstatuette Vischer's ältesten Sohn Hermann darstellt, muß dahingestellt bleiben. Er wäre dann das Seitenstück zur Statuette des Vaters, die an der einen Schmalseite des Untersatzes in einer Nische aufgestellt ist, ein Musterstück realistischer Bildnißkunst, das den ehrsamem Rothgießermeister in seiner Handwerkstracht darstellt „wie er gesehen und wie er täglich in seiner Gießhütten umgangen und gearbeitet“. Ihr entspricht an der anderen Schmalseite die Statuette des heil. Sebald in der Tracht des modernen Heidenapostels mit dem Modell der ihm geweihten Kirche, während an den Langseiten in vier Reliefdarstellungen seine Wunderthaten geschildert werden: die Füllung des leeren Weinfäßchens, die Errettung und Bekehrung des in die Erde versinkenden Zweiflers, die Verbrennung eines Eiszapfens und die Heilung eines Blinden. Diese ganz flach ausgeführten Reliefs, in denen sich eine unmittelbare Naturauffassung mit einem an der italienischen Kunst entwickelten Gefühl für rhythmische Gliederung der Composition und edle Durchbildung der Formen paart, gehören zu den anziehendsten Schöpfungen der Renaissanceplastik. Wir wiesen unten auf die unmittelbar an Barbari erinnernde classische Gewandung der weinenden Frauengestalt auf dem Relief der Heilung des Blinden hin. So durchzieht überhaupt ein Hauch der classischen Kunst diese Darstellungen und gibt ihnen ein besonders edles Gepräge. Auf die Antike gehen auch die an römische Münzen, Medaillen und Kameen erinnernden Reliefköpfe in den Zwickeln der die Reliefs umschließenden Rundbögen zurück. — Den in der großen Inschrift erwähnten Antheil der Söhne an der Ausführung des Werkes im einzelnen nachzuweisen, fehlt es an Anhaltspunkten, nur für die durch besonders seine und subtile Durchbildung und Ausführung ausgezeichneten vier Sirenenleuchter, die eine Folge darstellen, in der der Kampf mit der Sünde zur Erscheinung gebracht ist (Abb. bei v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, 1854. S. 154), scheint, soweit stilistische Vergleiche ein sicheres Urtheil zulassen, die Urheberschaft des jüngeren Peter V., „der seinen Vater in Künsten übertroffen“, gewiß zu sein.

Mitten in die Arbeiten für das Sebaldusgrab fällt Vischer's Thätigkeit für das Grabmal Kaiser Maximilian's in der Hofkirche zu Innsbruck. Ohne Zweifel war diese Arbeit die Ursache jener Verzögerung, die im J. 1514 den Rath veranlaßte, den Meister zu mahnen. Aus Rechnungsnotizen vom Jahre 1513 geht hervor, daß V. in diesem Jahre „auf zwei große messene bilder — dazu er die form hat gantz zugericht — laut der Kaiserlichen recognition 1000 fl.“ erhalten hat und es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß damit die mit der Jahreszahl 1513 versehenen Statuen Theoderich's des Großen und König Arthur's gemeint sind, denn erstens ist urkundlich bezeugt, daß sie nicht in Innsbruck gegossen sind, und dann tragen sie sowol in künstlerischer als auch in technischer Hinsicht durchaus das Gepräge der Vischer'schen Kunst. Für die Gewandtheit Vischer's spricht die Thatsache, daß er den Guß einer Figur um ein sechstel des Preises besorgte, den der Kaiser in Innsbruck dafür zu zahlen hatte. In einem Schreiben an die Innsbrucker Regierung vom 11. April 1513 beschwert sich dieser darüber „daß man für die 3000 fl. auf welche das bis dahin gegossene einzige Bild Sesselschreiber's zu stehen komme, in Nürnberg 6 Bilder hätte gießen lassen können“. Die im J. 1517 zwischen dem Kaiser und dem Nürnberger Rathe

gepflogenen Verhandlungen wegen weiterer Antheilnahme Vischer's an den Arbeiten für das Grabmal verliefen resultatlos.

Unter den übrigen Arbeiten, die während der Ausführung des Sebaldusgrabes den Meister in Anspruch nahmen und die Vollendung jenes Werkes hinausschoben — darunter eine mit der Jahreszahl 1515 versehene Wappentafel der Freiherren von Bibra im Schlosse zu Irmelshausen bei Römheld — ragt das Erzgitter für die Fugger'sche Grabcapelle in der Annakirche zu Augsburg hervor, das wahrscheinlich etwa im J. 1513 in Auftrag gegeben war. Streitigkeiten mit den Erben, die sich bis nach des Meisters Tode hinzogen, führten, da jene die Annahme verweigerten, dahin, daß der Nürnberger Rath das Ganze als Bruchmessing um 6 fl. den Centner für 940 fl. ankaufte. Die Theile wurden in einem Lagerraum des Zeughauses verwahrt, bis im J. 1536 nach Nürnberg die Kunde drang, daß Pfalzgraf Otto Heinrich mit der Absicht umginge, sich das Gitter für sein Schloß in Neuburg zu erbitten. Da erst wurde beschlossen, es zur Abgrenzung des Gerichtszwecken dienenden Theiles im großen Rathhaussaale aufzustellen, und Hans V. damit betraut, dasselbe, soweit die Anpassung an den Raum es erforderte, zu ergänzen. 1540 erfolgte die Aufstellung durch den Erzgießer Pankraz Labenwolf. Leider hat sich das für die Entwicklung der Renaissance in Deutschland wichtige Werk nicht erhalten, sondern ist dem Unverstande zum Opfer gefallen. In dem für so manches Werk der Nürnberger Kunst verhängnißvollen Jahre 1806 hielt man es für gut, es abzubrechen und wiederum als Bruchmessing um 53 fl. 32 kr. für den Centner, im Ganzen für 12,057 fl. 18 kr. zu verkaufen. Nachdem es durch verschiedene Hände gewandert war, ist es eingeschmolzen worden. Die Vermuthung, daß Theile nach Lyon gekommen seien, hat sich leider nicht bestätigt. Kurz vor dem Abbruche gemachte Aufnahmen und alte Darstellungen des Rathhaussaales vermitteln uns eine Vorstellung von dem edlen Aufbau und den schönen ornamentalen und figürlichen Einzelheiten des Werkes. Von der im Sebaldusgrabe noch anklingenden Gothik ist hier keine Spur mehr vorhanden. Auf hohe Postamente gestellte korinthisirende Säulen, verkröpftes Gebälk mit reich verzierten Friesen sowie Rund- und Dreiecksgiebel, bilden die Elemente, aus denen sich das Ganze aufbaut und wie in diesen Gliedern, so spürt man auch in der reichen Ornamentik den unmittelbaren Einfluß der oberitalienischen Renaissance. In den figürlichen Partien finden sich wie bei Dürer deutliche Anklänge an Mantegna. Zweifellos haben auf die allgemeine Gestaltung und ornamentale Durchbildung dieses Werkes die Söhne einen entscheidenden Einfluß ausgeübt, und es ist wol nicht mit Unrecht vermuthet worden, daß dasselbe die unmittelbare Veranlassung zu der italienischen Reise des Sohnes Hermann war. — Die diesem Werke eigene, mit der italienischen so nahe verwandte Formgebung findet sich noch in anderen Arbeiten der Vischer'schen Gießhütte. In dem um 1520 ausgeführten Wappenepitaph der Familie Wigerinck in der Marienkirche zu Lübeck spüren wir noch das letzte Wehen des gothischen Geistes und wie ein Hauch durchzieht dieser auch das in zwei Exemplaren (Erfurter Dom und Wittenberger Schloßkirche) ausgeführte Epitaph des Rechtsgelehrten Henning Goden mit der schönen Krönung Mariae; das Epitaph der Margaretha Tucher im Regensburger Dom mit der vor einem italienischen Kuppelbau erscheinenden schönen Gruppe Christi mit den Schwestern des Lazarus hat dagegen wie das Gitter einen durchaus italienisirenden Kunstcharakter.

Dasselbe stammt aus dem Jahre 1521 und ist mit der von den Buchstaben P. V eingeschlossenen Marke Peter Vischer's versehen. Eine Wiederholung, die 1543 Hans V. für den Pfalzgrafen Otto Heinrich fertigte, bewahrt heute das Nationalmuseum in München. Mit ihm verwandt ist das Eykensche Epitaph mit der Beweinung Christi in der Aegidienkirche in Nürnberg vom Jahre 1522. Durch eine besonders reiche und schöne Ornamentik zeichnet sich die Umrahmung der Grabplatte des kunstliebenden Erzbischofs Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg vom Jahre 1525 aus. Die charakteristisch durchgebildete Gestalt wird aber durch eine quer herübergelegte breite Inschrifttafel, für die der Meister nicht verantwortlich gemacht werden darf, stark beeinträchtigt. Eine der bedeutendsten und edelsten Arbeiten der Vischer'schen Gießhütte ist das 1527 ausgeführte Grabmal Kurfürst Friedrich's des Weisen von Sachsen in der Schloßkirche zu Wittenberg (Abb. bei Schadow, Wittenbergs Denkmäler Tafel B und C und Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte II, 75). In einem Rundbogenportal steht vor einem damascirten Grunde der Fürst in kurfürstlichem Ornate, mit beiden Händen das aufwärts gerichtete Schwert haltend, eine hoheitsvolle und würdige Gestalt, voll Kraft und Leben und vornehmen Wesens. Zu beiden Seiten steigen Pilaster mit schönen Füllungen an und tragen ein Gebälk, auf dem ein kleiner Aufsatz mit zwei Putten ruht, die eine lorbeerumkränzte Inschrifttafel mit dem Wahlspruche des Kurfürsten: „Das Wort des Herrn bleibt in Ewigkeit“ halten; darunter ist in reicher Ausstattung das in den Rundbogen einschneidende sächsische Wappen angebracht. Die seitliche Einfassung des Ganzen bilden je acht übereinander angeordnete Wappen, die Ahnenschilder des Kurfürsten, den Sockel ziert ein schönes an den Gitterschmuck erinnerndes, mit figürlichen Motiven verbundenes Rankenornament. Die Künstlerinschrift lautet: Opus Petri Fischer Norimbergensis anno 1527. — Die Ausführung dieses durch besonders feine und geschmackvolle Detailbehandlung und die sorgfältigste Ausführung des Gusses ausgezeichneten Weckes rührt von dem jüngern Peter V. her, der ein Jahr darauf starb. Es geht dies daraus hervor, daß dieser sich in einem Gesuch um Aufnahme in das Nürnberger Rothgießerhandwerk auf diese Arbeit beruft. — Aus demselben Jahre stammt die reiche Wappentafel der Herzogin Helene von Mecklenburg im Schweriner Dom, aber die Ausführung ist derb und unterscheidet sich dadurch wesentlich von dem Wittenbergs Werke. Vielleicht gehört dieser Zeit auch die in Bezug auf die künstlerische Behandlung mit der Schweriner Tafel verwandte Haydeck'sche Grabtafel in der Klosterkirche zu Heilsbrunn an. In die letzten Lebensjahre des alten V. fallen auch die Arbeiten für das Doppelgrabmal Johann Cicero's von Brandenburg im Berliner Dom, das 1530, also ein Jahr nach des Meisters Tode vollendet wurde (Abb. bei M. F. Rabe, Das Grabmal des Kurf. Johann Cicero etc. 1843). Die Frage, ob die übereinander angeordneten Grabplatten beide den Kurfürsten Johann Cicero darstellen oder ob nur die untere diesen, die andere dagegen seinen Sohn Joachim I. zur Darstellung bringt, ist unentschieden. Auf jeden Fall stammt die untere aus früherer Zeit. Wahrscheinlich ließ sich der 1499 verstorbene Johann Cicero dieselbe zu seinen Lebzeiten bei Peter V. machen und gab dann der Sohn im J. 1524 bei seinem Besuche in Nürnberg gelegentlich des Reichstages Peter V. den Auftrag, aus dem einfachen Grabmal, mit Benutzung der alten Platte ein monumentales Hochgrab herzustellen. Als Träger der oberen Platte dienen zierliche Pfeiler, denen Löwen vorgelagert sind. Das im Volksmunde als „Messingener Mann“ bezeichnete Werk war für

die fürstliche Familiengruft in der Kirche zu Lehnin bestimmt, wurde aber schon 1545 von dort nach Berlin übertragen. Den Guß vollendete der Sohn Hans V., der die untere Platte mit seinem Namen und dem Jahr der Vollendung versah. Auf ihn war, wie mitgetheilt, die Gießhütte übergegangen, da die älteren Brüder Hermann und Peter gestorben waren. Auf Hermann, dessen Skizzenblätter einen lebhaften Sinn und ein seines Verständniß für die Formen der italienischen Renaissance bekunden, werden mit Wahrscheinlichkeit das in der Lorenzkirche hängende Epitaph des Propstes Antoni Kreß vom Jahre 1513, der vor einem Kruzifixe knieend dargestellt ist, und eine ungefähr der gleichen Zeit angehörende halblebensgroße Madonna in der Sebalduskirche zugeschrieben. — Mit größerer Sicherheit läßt sich die künstlerische Thätigkeit Peter Vischer's d. J. bestimmen. So macht die Bemerkung Neudörfer's, daß er seine Lust hatte an Historien und Poëten zu lesen und solche farbig zu illustriren, es in hohem Grade wahrscheinlich, daß er der Schöpfer der im Goethehause in Weimar bewahrten, mit der Feder gezeichneten und leicht colorirten Handzeichnung ist, welche mit der Inschrift Pet. Visch. facieb., der bekannten Marke des Vaters, der Jahreszahl 1524 und dem Monogramm P. P., das Petrus Piscator bedeutet, versehen ist, und in einer gedankenreichen Allegorie den Triumph Luther's zur Darstellung bringt (Abb. bei Ruland, Die Schätze des Goethe-Nationalmuseums in Weimar 1877, Taf. VI). Die Marke wäre als Hausmarke, das Doppel P als besonderes Künstlermonogramm des Sohnes zu betrachten. Dieser Zeichnung stilistisch verwandt ist der vorerwähnte weibliche Act vom Jahre 1519 in der Handzeichnungssammlung des Louvre. Die hier skizzirte Frauengestalt kommt auf zwei plattenartigen Bronzetäfelchen mit einer Orpheusdarstellung als Eurydike vor. Zeichnung und Täfelchen tragen die Marken mit den aufgespießten Fischen. Die im Stellungsmotiv der beiden nackten Gestalten von einander abweichenden Reliefdarstellungen, zeigen eine so wunderbare Verschmelzung deutscher Kraft mit italienischem Formenadel, daß man mit Recht den jüngeren Peter V. Holbein d. J. zur Seite gestellt hat. Die eine Variante ist in drei Exemplaren bekannt (Kgl. Museen Berlin, Mus. f. Kunst und Gew. in Hamburg und Stift St. Paul in Kärnthen), die andere befindet sich in Pariser Privatbesitz (G. Dreyfuß). Von demselben Meister stammen auch die beiden schönen Tintenfässer im Besitz von Mr. Drury Fortnum in Stanmore Hill, auf denen neben den Fäßchen, von denen das eine anmuthig ornamentirt ist, in verschiedener Stellung eine der Eurydike verwandte Frauengestalt steht, zu deren Füßen ein Schädel und ein Täfelchen mit der Aufschrift „Vitam non mortem recogita“ liegen. Beide sind mit der Fischmarke versehen, das eine außerdem mit den Buchstaben P. V., der Hausmarke und der Jahreszahl 1525. Jener Spruch und die gespießten Fische finden sich auch auf dem Epitaph des Grabsteins, der die Grabstätte der Familie V. auf dem Rochusfriedhofe deckt. Die Merkmale der Kunstweise Peter Vischer's d. J., durch dessen frühzeitigen Tod die deutsche Renaissanceplastik ihres genialsten Meisters beraubt wurde, zeigt auch eine größere Evastatue in Berliner Privatbesitz (O. Hainauer). — Geringwerthiger als die Arbeiten des Vaters und der beiden ältesten Söhne sind die aus der Gießhütte Hans Vischer's stammenden Werke, doch fehlt es nicht an einzelnen bemerkenswerthen Stücken. So zeugt das in der Stiftskirche von Aschaffenburg befindliche Relief mit der auf der Mondsichel thronenden Madonna, das als Gegenstück zu der Grabplatte des Cardinals Albrecht von Brandenburg geschaffen ist, von einem fein entwickelten Formgefühl. Vielleicht rührt das Modell zu diesem 1530 gegossenen Werk noch von dem Vater her.

Durch Anlehnung an das Grabmal Friedrich's des Weisen gelang es Hans V. dem wie dieses in der Schloßkirche von Wittenberg aufgestellten Grabmal Kurfürst Johann des Beständigen (Abb. bei Schadow a. a. O., Taf. D) eine höhere Bedeutung zu geben als seinen Werken sonst eigen ist, doch erreichte er sein Vorbild nicht in Bezug auf Größe der Auffassung und Anmuth der Formen. Eine tüchtige, wenn auch in der Ausführung etwas derbe decorative Arbeit ist der 1532 vollendete große Leuchter in der Wenzelcapelle des Prager Doms (Abb. in d. Zeitschrift f. bild. Kunst XIX, S. 223). Das Holzmodell zu der in der Mitte aufgestellten Wenzelstatue bewahrt das Germanische Nationalmuseum. Aus dem Jahre 1532 stammt auch der plumpe Fuß der in derselben Sammlung bewahrten Apollonstatue des vorerwähnten Brunnens im Schießgraben. Edler in der Form und feiner durchgebildet ist der 1536 ausgeführte von vier Pilastern getragene Baldachin über dem Grabe der heil. Margaretha in der Stiftskirche von Aschaffenburg (Untersicht abgeb. bei B. Bucher und A. Gnauth, Das Kunsthandwerk III, 41), während verschiedene Grabplatten des Bamberger und Meißner Domes, das 1539 gegossene Epitaph des 1543 verstorbenen Deutschmeisters Walther von Cronberg in der Marienkirche zu Mergentheim und das Grabmal des 1544 verstorbenen Bischofs Sigismund v. Lindenau in der Vorhalle des Merseburger Domes (Abb. in der Beschr. der älteren Bau- und Kunstdenkm. d. Prov. Sachsen VIII, 153, Fig. 145) einen mehr handwerksmäßigen Charakter tragen. Die anfangs in größerer Zahl an den Erben der berühmten Gießhütte ergehenden Aufträge wurden mit der Zeit immer spärlicher, so daß sich derselbe im J. 1544 genöthigt sah, sein Haus am Katharinengraben zu verkaufen und sich im J. 1549 mit der Bitte an den Rath zu wenden, ihm zu gestatten, auf einige Jahre nach Eichstätt überzusiedeln. Der Rath, dem daran gelegen war, daß die Kunst des Erzgusses nicht außerhalb Nürnbergs Verbreitung fände, suchte es ihm auszureden. Hans V. verpflichtete sich deshalb, „das Handwerk draußen gar nit zu treiben und sich deß zu verschreiben“. Sollte er einen Auftrag erhalten, so verpflichtete er sich, diesen in Nürnberg auszuführen. Daraufhin wurde ihm gestattet „seiner bessern Nahrung willen, unentsagt seiner Burgerrechten fünf Jahre lang zu Eichstätt und an auswendigen Enden zu wohnen. Doch soll er nach Ablauf dieser Zeit seine häusliche Wohnung wieder zu Nürnberg nehmen.“ Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Mit ihm verschwindet auch nach hundertjähriger bedeutsamer Wirksamkeit die Vischer'sche Gießhütte, die soviel zum Ruhme der deutschen Kunst beigetragen hat.

### **Literatur**

J. Neudörfer, Nachrichten etc. 1547, herausgeg. v. Lochner 1875. — W. Lübke, Peter Vischer's Werke reproduz. in Photographien von J. Hahn. Nürnberg o. J. — R. Bergan, Peter Vischer und s. Söhne in Dohme's|Kunst und Künstler I, 37 ff. —

W. Lübke, Geschichte der Plastik 1880. Bd. II. S. 747—766. — W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik 1887. S. 139—158. —

A. W. Döbner, Peter Vischer-Studien in den Mittheilungen des Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg IX (1892) S. 165—195. — J. G. C. Cantian, Ehernes Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg 1822. —

J. Heller, Beschreibung der bischöflichen Denkmäler in der Domkirche zu Bamberg. — A. W. Döbner, Die ehernen Denkmale der Hennebergischen Grafen von Peter Vischer in der Stiftskirche zu Römhild 1840. —

M. F. Rabe, Das Grabmal des Kurfürsten Johann Cicero von Brandenburg 1843. — A. W. Döbner, Das Sebaldusgrab in Nürnberg etc. im Christl. Kunstblatt 1866, Nr. 10 ff. —

G. Autenrieth, Das Sebaldusgrab Peter Vischer's historisch und künstlerisch betrachtet 1887. — Dav. Ritter von Schönherr, Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilian I. etc. im Jahrb. d. kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XI (1890) S. 140 ff. — E. Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg 1891.

NB. Abbildungen sind im Text im allgemeinen nur soweit erwähnt, als sie sich nicht in den hier verzeichneten Werken finden.

### **Autor**

*Paul Johannes Rée.*

### **Empfohlene Zitierweise**

, „Vischer“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1896), S. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/.html>

---

02. Februar 2024

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

---