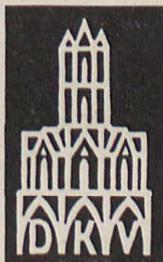


178

39/11 ~ 5.11 ~

DEUTSCHE LÄNDE / DEUTSCHE KUNST
herausgegeben von Burkhard Meier



E b e r h a r d L u t z e

VEIT STOSS

1 9 3 8

Deutscher Kunstverlag Berlin

VEIT STOSS

BIBLIOTEKA INSTYTUTU
HISTORII ARCHITEKTURY SZTUKI
I TECHNIKI

1106 n



Die Zahlen am Rande der Seiten verweisen auf den Bilderteil



HI. Anna Selbdritt. Federzeichnung auf der Rückseite eines Briefentwurfs. Budapest. Nationalmuseum (S. 44)

„Dieser Veit Stoß ist nicht allein ein Bildhauer, sondern auch des Reißens, Kupferstechens und Malens verständig gewest“ — mit diesen Worten umschreibt der Begründer der Nürnberger Kunstgeschichtsschreibung, der Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer, im Jahre 1547 die künstlerische Bedeutung des Veit Stoß. Neudörfer hat den vielseitigen Meister noch persönlich gekannt; er berichtet in seinen „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten“, Stoß selbst habe ihn eine ganze Mappe sehen lassen, die Aufnahmen von Bergen und Flüssen, Städten und Wäldern enthielt, Kartenzzeichnungen also, die des Meisters Vertrautheit mit Perspektive, Meßkunst und ähnlichen theoretischen Fertigkeiten belegen. Die knappe und nüchterne Aufzeichnung des Zeitgenossen ist der Kern der späteren, vielfach ausgeschmückten und mit erweitertem Denkmälernachweis aufwartenden Darstellungen der redseligen Historiographen aus dem 18. und auch noch aus dem vorigen Jahrhundert geblieben. Daneben aber tritt das Interesse (oft auch die Sensationslust) für das von Schuld und Tragik umwitterte bürgerliche Schicksal des großen Meisters, der durch eine Urkundenfälschung mit der Justiz der Freien Reichsstadt in Konflikt geriet, der die harte körperliche und moralische Not der Rechtsprechung seiner Zeit durchkosten mußte und über die unmittelbaren Folgen seines Fehltrittes hinaus zum Ankläger, ja zum Rebellen wurde und zeitweilig — ein anderer Michael Kohlhaas — für sein Recht bei allen Mächten dieser Welt stritt. Leben und Werk sind für eine Betrachtung der Persönlichkeit und der künstlerischen Bedeutung dieses Meisters unlöslich miteinander verschmolzen; der Künstler Veit Stoß geriet zeitweilig in Gefahr, durch die Brandmarkung des Bürgers zu sterben, ausgestoßen zu werden aus der Gemeinschaft von Kirche, Stadt und Bürgerschaft, auf deren Aufträge er angewiesen war. Die Selbstbehauptung des am kaiserlichen Hofe und im Auslande ebenso bewährten Mannes wie in den Mauern der Stadt, deren Bürger er war, die Achtung seiner

Mitbürger vor der Kraft dieses zwar unbequemen, aber doch als überragend schöpferisch empfundenen Geistes und endlich die dramatische Kraft in der Abfolge der uns erhaltenen Werke selbst lassen Veit Stoß in der an großen Menschen so reichen Glanzzeit des alten Nürnberg als die Gestalt eines Kompromißlosen, menschlich und künstlerisch unbändigen Kämpfers erscheinen.

Die heroische Haltung des Veit Stoß, die er zur Welt und auch zu dem Bereich des Himmels und der Bibel, deren Gestalten er formte, einnahm, steht uns Heutigen innerlich nahe, unendlich näher als viele Persönlichkeiten und Zeiten aus der Geschichte der deutschen Kunst, die unseren Eltern und Großeltern wesentlich erschienen. Eine innere Verwandtschaft spannt sich über die Jahrhunderte von der Klassik unserer großen Plastik des stauffischen Zeitalters zu den Stoßischen Gestalten der Reformationszeit. Man sehe etwa einen Augenblick die Seherin Elisabeth aus dem Bamberger Dom mit einem Stoßischen Apostel zusammen, um eine aus innerer Spannung gewachsene dramatische Aktivität des Blickes, eine angreiferische Forderung an die Umwelt in beiden formal ganz verschiedenartigen Standfiguren zu erkennen. Diese Gegenüberstellung wäre nicht möglich mit irgendeinem Werk des in Mainfranken schaffenden Zeitgenossen von Stoß, Tilman Riemenschneiders. Zwei verschiedene Welten werden von Riemenschneider in der Bischofsstadt Würzburg, von Stoß in der Reichsstadt Nürnberg aus dem gefügigen Lindenholz geschnitten, aus dem harten Stein gemeißelt. In Würzburg künstlerisch der lyrische Bekenner, menschlich der mannhafte Ratsherr, der sich im Bauernkriege gegen seinen fürstbischöflichen Herrn auf die Seite der Aufständischen schlägt; in Nürnberg der hitzige Dramatiker, der im Gegensatz zu dem Würzburger die Leidenschaft, der wir in seinem bürgerlichen Leben begegnen, einströmen läßt in sein Werk. Wenn Riemenschneider als Aufrührer vom Standgericht des Fürstbischofs peinlich verhört wurde, wenn seine Arbeitskraft daran zerbricht, sein Werk aber die Stille herbeiruft, so bleibt Stoß, der unruhige, geheizte Mann, seinem katholischen Glauben inmitten des der Reformation aufgeschlossenen Nürnberg treu, er erlebt aus der geistigen Haltung seines Alters letzte tragische Enttäuschungen, aber er legt Meißel, Schnitzmesser und Pinsel als steinalter Greis erst aus der Hand, als ihm die müden Augen mit Blindheit umnachtet werden.

Wahrscheinlich ist Riemenschneiders edle Milde von jeher volkstümlicher gewesen als Stoßens rücksichtslose Härte. Riemenschneider schuf Idealbilder, Stoß Charaktere. Am Hochaltar zu Münnerstadt begegneten sich die beiden; noch heute kann man beider Möglichkeiten vor den noch verbliebenen Reliefs und den Tafelbildern im Chor der Pfarrkirche ermessen. Die Gründe für den verschiedenen Grad der Volkstümlichkeit führen aber über den Wesensunterschied der beiden Meister noch hinaus.

Tilman Riemenschneider hat als der von Bischof, Kirche, Adel und Bürgertum begehrteste Plastiker am Main über eine umfangreiche Werkstatt verfügt. Die urkundliche Überlieferung steht in Einklang mit der Tatsache, daß unzählige Arbeiten weit über Mainfranken hinaus Werkstatt- und Schulgut Riemenschneiders sind. Außer in Kirchen ist es in zahlreichen deutschen und außerdeutschen Museen anzutreffen. Riemenschneiders Formensprache vergißt man, einmal gesehen, nicht wieder; sie ist dem Gedächtnis der Kunstfreunde fest eingeprägt. Anders bei Stoß. Die Zahl seiner außerhalb Nürnbergs in Museumsbesitz gelangten Arbeiten ist klein. Seine Werke sind in den Kirchen geblieben, für die sie gearbeitet wurden oder sind in verändertem kultischen Zusammenhang belassen. Nicht nur, daß dadurch ihr Studium beschwerlicher ist als in gut belichteten öffentlichen Sammlungen, sie sind auch weit zerstreut, in Nürnberg, Bamberg, Florenz und vor allem dem entlegenen Krakau, um nur die wichtigsten Orte zu nennen. So kommt es, daß bis vor kurzem die Vorstellung von der Kunst des Veit Stoß im Bewußtsein der Öffentlichkeit recht vage war. Das 400 jährige Todesjahr 1933 hat hier einigen Wandel geschaffen: in Krakau bedeutete die Freilegung der unter mehreren Restaurierungs-

schichten verschwundenen Originalfassung des einzigartigen Hochaltars in der Marienkirche eine beglückende Neuentdeckung dieses Hauptwerkes, und in Nürnberg konnten auf der Gedächtnisausstellung im Germanischen Nationalmuseum die meisten Werke der reifen und der späten Zeit des Meisters, von ihren Übermalungen befreit und in tagesheller Malsicht dargeboten, für mehrere Monate vereint werden. Was die Forschung bereits früher ausgesprochen hatte, wurde vor den freigelegten Originalwerken zur Gewissheit: ihnen fehlt in einem für die Zeit ungewöhnlichen Maße der Anteil der Werkstätte, die zu unterhalten Stoß lange Zeit überhaupt unmöglich war. Selbst das „Riesenmaß der Leiber“ an dem größten Altarauftrag, den die Zeit zu vergeben hatte, im Schrein des Krakauer Marientodes, ist bis in jede Falte der rauschenden Gewänder, jede Runzel der ausdrucksstarken Gesichter, jede Faser der beseelten Hände derart „meisterhaft“, daß Stoßens persönliche Hand überall spürbar ist. Irgendwelche Aufteilungen an bestimmte Gehilfen sind daher — außer an den Gesprengefiguren und der Predella — mißlungen.

Die Not des Altages ist der Wertigkeit der Aufträge zum Vorteil ausgeschlagen; sie zeugen so rein von dem Wollen ihres Meisters, weil sie selbständig geschaffen werden mußten. Immer aber, auch in der glanzvollen Krakauer Zeit, bleibt die Stoßische Form trotz den nach seinen Entwürfen arbeitenden Gehilfen verantwortlich und allein bindend.

So mag es in mehrfacher Hinsicht an der Zeit sein, das Werk des Veit Stoß neu darzustellen. Seine Persönlichkeit ragt innerhalb ihrer Zeit zu Allgemeinbedeutung auf: in einem langen Leben kommen Ansätze, Versprechen, Neuerungen zur Gestaltung, deren Erfüllung das Geschick bei anderen, kleineren Geistern auf drei ganze Menschenalter verteilt hat. Veit Stoß ist der letzte gewesen, der in Nürnberg Hochaltarkunst im Sinne des Mittelalters geschaffen hat, Plastik, die im Mittelpunkt der Gemeinschaft stand. Nach ihm herrscht die Renaissancekleinplastik der jüngeren Mitglieder der Wischerschen Gießhütte und der Auftrag des gebildeten, sein Kunstkabinett genießenden Sammlers. Wie Michael Pachers Altar in St. Wolfgang ist der Krakauer Altar eine der fruchtbarsten Anregungen für die Geschichte der deutschen Plastik gewesen. Beide kamen aus den Grenzgebieten des Reiches, beide haben sicherlich nicht die Wirkung gehabt, als wenn sie im Herzen Deutschlands entstanden wären. Umso wesentlicher ist es, den Krakauer Altar als das plastische Hauptwerk der auslandsdeutschen Kunst unserem Kulturbewußtsein gegenwärtig zu halten.

Über die Anfänge unseres Meisters sind wir nur mangelhaft unterrichtet. Die erste urkundliche Nachricht über ihn besagt, daß er im Jahre 1477 in Nürnberg sein Bürgerrecht aufgab, um nach Krakau zu ziehen. Er muß damals selbständiger Meister gewesen sein, der bereits namhafte Proben seines Könnens abgelegt hatte, auf die sich die ehrenvolle Berufung nach dem Osten stützen konnte. Johann Neudörfer berichtet zwar, Stoß sei im Alter von 95 Jahren 1533 als blinder Mann gestorben; doch läßt sich diese lange Lebenszeit mit anderen Daten, mit den Geburtsjahren seiner Kinder aus zweiter Ehe schwerlich vereinbaren. In Übereinstimmung mit anderen Gewährsmännern darf man rund ein Jahrzehnt von seinem Erdenweg abziehen, so daß etwa das Jahr 1447/48 das Geburtsdatum des Meisters gewesen ist. Veit Stoß ist darnach jünger als Nikolaus Gerhaert von Leyden (um 1420/30) und Michael Pachter (um 1430), aber älter als Niemenschneider (um 1460) und älter auch als die Nürnberger Plastiker Adam Kraft und Peter Vischer der Ältere (um 1450/60), die zur Zeit seiner Reife und seines Alters an gleichem Orte mit ihm am Werke waren.

Dem Geburtsort und den Eltern von Stoß ist seit langem, mit vielem Hin und Her nachgespürt worden. Ihre Auffindung wäre für die Beurteilung des Lebenswerkes nicht sonderlich ausschlaggebend, hätte nicht die polnische Forschung den Versuch gemacht, ihn — ähnlich wie Kopernikus — für Polen in Anspruch zu nehmen.

Sein Familienname, sein Temperament, die in Briefen vorkommende Sprachform, die Ableitung seiner Kunst, die Niederlassung seiner Kinder im Osten — alle diese Momente wurden nacheinander für die polnische Nationalität des größten Meisters, der je in Krakau tätig war, ins Feld geführt. Von Deutschland her gesehen war an der deutschen Herkunft des Veit Stoß niemals ernstlich zu zweifeln; sein Deutschtum kann heute als erwiesen gelten, und auch die neueste polnische Stoßforschung ist dieser Meinung.

Der Name Stoß ist in Süd- und Ostdeutschland während des 14. bis 16. Jahrhunderts überaus weit verbreitet. „Stos“ oder „sztos“ in der Bedeutung von „Streit“ kommt als Lehnwort aus dem Deutschen in der polnischen Sprache vor. Zeit lebens-, auch in Polen, gebraucht der Meister neben „Stoß“ die charakteristisch Nürnbergsche Namensform „Stwoß“ oder „Stvos“, ohne jeden slawischen Einschlag und stets in Verbindung mit dem deutschen Vornamen Veit oder Feyt anstelle des im Polnischen üblichen Witus.

So weist alles nach der Stadt, deren Bürgerrecht Veit Stoß 1477, als ungefähr Dreißigjähriger, aufgab und in deren vollständig erhaltenen Neubürgerlisten sein Name nicht erscheint. Dagegen wanderte im Jahre 1454 die Witwe eines Dinkelsbühler Bürgers, die Wirkerin und Leilachmacherin Katharina Stoß, in Nürnberg ein, für die wahrscheinlich 1473 in St. Lorenz die Totenglocke geläutet wurde. Vielleicht ist diese Frau die Mutter des bei ihrem Zuzug etwa siebenjährigen Veit gewesen. Er hätte dann schwäbisches, mütterlicherseits fränkisches Blut in den Adern gehabt. Wie dem auch sei, ob in Nürnberg geboren (was recht fraglich ist, da der Beweis einer Zusammengehörigkeit mit Nürnberger Trägern des Namens Stoß nicht geführt werden kann) oder im schwäbisch-fränkischen Grenzgebiet: Veit Stoß ist vor 1477 in Nürnberg tätig gewesen, er hat mit Sicherheit keine väterliche Werkstatt geerbt, sondern mußte, auf sich selbst gestellt, beginnen. Vielleicht hat ihm die verwandte Ravensburger Handelsherrenfamilie Stoß, die nach Breslau Beziehungen unterhielt, den verheißungsvollen Weg nach dem Osten geebnet.¹

Mindestens ebenso schwierig wie die Frage nach der blutmäßigen Herkunft des Veit Stoß zu beantworten ist, sind die Anfänge seiner Kunst zu ergründen. In dem Meisterwerk des Krakauer Marienaltars tritt uns der Stil seiner vollentfalteten künstlerischen Persönlichkeit derart einmalig, fast beängstigend, entgegen, daß es schwer fällt, nach Vorstufen von der Hand des gleichen Meisters zu suchen, aber in weniger ausgeprägter Reife, die überdies in keinem Falle beglaubigt sind. Und doch muß es, wie bereits erwähnt wurde, dergleichen gegeben haben, auch wenn man annimmt, daß Veit Stoß erst kurz vor seiner Berufung nach Krakau Meister geworden sei und geheiratet habe.

Die Voraussetzungen zu dem Stoßischen Frühstil kommen, soweit sie erlernbar waren, aus drei verschiedenen Kreisen: der Nürnberger Monumentalplastik aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, der an der Kunst der Niederlande ausgerichteten Plastik des deutschen Südwestens, endlich aus den süd- und südostdeutschen Kunstprovinzen, soweit sie mit der Persönlichkeit des Nikolaus Gerhaert von Leyden in Berührung gekommen waren.

Für Veit Stoß ist die Sandsteinfigur des Schlüsselfelderschen Christophorus vom Jahre 1442 am Westchor der St. Sebalduskirche in Nürnberg ein nachhaltender Jugendeindruck gewesen. Diese von dräuendem Ernst erfüllte, schwerwuchtende Gestalt des heiligen Riesen hat einen Mann zum Meister, der mit den letzten Kurvenschwüngen des „weichen“ Stils bricht, der von der Schönheit eines höfisch denkenden Zeitalters abrückt und wie gleichzeitig die Maler Hans Multscher und Konrad Witz oder der unbekannt Maler des Lucheraltars in Nürnberg körperliche Schwere, raumverdrängende Kraft und männlich kämpferischen Ausdruck zu gestalten

¹ In absehbarer Zeit ist von Adolf Jaeger eine erschöpfende Darstellung der genealogischen Zusammenhänge der Gesamtfamilie Stoß zu erwarten.

weiß. Hier, in dem überlebensgroßen Steinbildwerk von 1442 und den apokalyptischen Stoßischen Gestalten von 1477 werden Kräfte frei, die einander innerlich verwandt sind, so wie oftmals Großvater und Enkel einander ähneln im Wesen und in der Gestalt. Wir wissen nicht, ob der Meister des Schlüsselfelderschen Christophorus in Nürnberg geboren wurde, wir glauben dies bei Veit Stoß verneinen zu müssen — und dennoch verbindet diese Werke heiliger Ernst, Herbeheit, gedrungene Kraft und gestalterische Freude an der stofflichen Wirklichkeit miteinander, Eigenarten, die immer wieder Nürnberger Kunst von der anderer Landschaften absetzen.

Ramen die älteren Nürnberger Bildwerke einer zweifellos unserem Meister eingeborenen glühend-strengen Wesensart entgegen, so empfing der junge Schnitzer entscheidende handwerkliche und stilistische Anregungen vom Westen her, von der Formenwelt des Meisters am Oberrhein, zu dem noch der junge Dürer hatte wandern wollen, von dem Stecher und Maler Martin Schongauer, von der geschliffenen Kunst des Plastiklers Nikolaus Gerhaert von Leyden und der in beider Wirken verarbeiteten epochebestimmenden Bildkunst der Niederländer. Der Entwicklung am Oberrhein und der Kunst des Veit Stoß liegen schon deshalb gemeinsame Wurzeln zugrunde, weil beide im Anschluß an Nikolaus Gerhaert Formen gezeitigt haben, die, isoliert betrachtet, einander zum Verwechseln ähnlich sehen können (etwa eine Marienfigur des jungen Meisters H. L. aus der Sammlung Speß-Nsenheim im Louvre und die Buchsbaumstatuette von Veit Stoß im Victoria- und Albert-Museum in London).

50

Es ist sicherlich zu weit gegangen, wenn man neuerdings versucht hat, die Kreuzigungsgruppe in der Georgskirche zu Nördlingen an den hypothetischen Simon Rainberger und den jungen Stoß aufzuteilen. Aber in der Tat schlägt diese Gruppe geographisch und stilistisch die Brücke vom südwestdeutschen Raum zum Frühstil des Veit Stoß. Graphik des Oberrheins und eine Erfindung des Jan van Eyck haben in ihr eine deutsche plastische Ausdeutung gefunden. Diese Brücke wurde aber noch weiter nach Osten gebaut durch die Berufung des großen Leydeners nach Passau, durch seine Einfühlung in die südostdeutsche Überlieferung von rotmarmornen Grabdenkmälern in der Oberpfalz, in Niederbayern und im Salzburgischen. Über Nikolaus Gerhaerts Grabmal für Kaiser Friedrich III. im Wiener Stephansdom verbindet sich die Grabplatte für König Kasimir IV. im Dom zu Krakau mit der Entwicklung des spätgotischen Steingrabmals im deutschen 21 Südosten. Wir werden sehen, daß Jörg Huber von Passau, dessen Mitarbeit an dem königlichen Grabe gesichert ist, diese Zusammenhänge wahrscheinlich verdichtet hat. Ohne Zweifel aber hat Veit Stoß selbst die Steinplastiken des Südostens gekannt, zumal Grund zu der Annahme besteht, daß er nach seiner Wanderzeit nicht sogleich nach Nürnberg zurückgekehrt ist.

Nur ein Werk hat sich in Nürnberg selbst erhalten, an dem vor dem Krakauer Altar Stoßische Züge feststellbar sind. Die Standfigur des Läufers Johannes in der Johanniskirche zu Nürnberg kann ihre Herkunft von den Nördlinger Plastikern nicht verleugnen; aber sie ist bereits auf dem Wege zu den Krakauer Aposteln. Stillter noch im Gehalt als die reifen Werke, gebundener im Faltenwerk erfüllt diesen Läufer doch eine Würde und innere Hoheit, wie sie über die Feinkunst der älteren Generation hinausführt. Wie großartig ist dieser Kopf, wie voll geheimer Spannungen das asketische Gesicht, wuchtig umrahmt von der strähnigen Einheit des Bart- und Haupthaars! So ist das Einzelwerk dem jungen vorkrakauischen Stoß wohl zuzutrauen, noch schülerhaft dem Meister des Nördlinger Hochaltars verbunden, aber seines neuen Anspruchs schon bewußt.

Der Krakauer Marienaltar

Die Marienkirche in Krakau, eine massig gedrungene Basilika aus dem 14. Jahrhundert, mit langgestrecktem Chor, in dessen lichte Höhe der Blick des Besuchers durch einen herrlich kühnen Triumphbogen empergerissen wird, war bis zum Jahre 1537 das Gotteshaus der deutschen Gemeinde. Erst damals verbot ein Erlaß des polnischen Königs den Gottesdienst in deutscher Sprache. Dem Ruf dieser deutschen Gemeinde folgte Weit Stoß 1477, in ihrem Auftrage sollte er bis 1489, dem Jahre der endgültigen Fertigstellung, tätig sein. In den letzten Maitagen des Jahres 1477 begann der Meister sein Werk. Es scheint so, daß erst allmählich eine Meinung für die gewaltigen Ausmaße der Planung entstand. 1473 geschah die erste Stiftung. Die Kirchenpfleger und Stadtschreiber, die Pfarrer und Sakristane haben das Verdienst, durch emsige Sammeltätigkeit, durch ständigen Appell an die Gebefreudigkeit der Gemeinde und Einsatz für das im Entstehen begriffene weithin sichtbare und wirkende Denkmal des Deutschtums im Osten die glückliche Durchführung des riesigen Programms erkämpft zu haben. Es wird eigens hervorgehoben, daß weder der Stadtrat noch eine andere öffentliche Kasse Spenden beisteuerten, und die in Abschrift erhaltene Stiftungsurkunde aus der Feder des verdienstvollen Stadtschreibers Johann Heydeke aus Damm in Pommern, die das Deutschtum von Stoß besonders hervorhebt, betont, daß die Polen sich von der Stiftung ausschlossen, im Gegenteil viele von ihnen über das allzu groß angelegte Werk lachten und nicht an seine Vollendung glaubten. So ist der Opferwille der Auftraggeber, der im ganzen die ansehnliche Summe von 2808 Gulden zusammenbrachte, ein zu Herzen gehendes Bekenntnis der deutschen Selbstbehauptung im Osten, würdig des Mannes von „wunderbarer Beständigkeit und Treue“ und des Altars selbst, den er sich als ewiges Denkmal setzte, wie die Stiftungsurkunde stolz und bewundernd schreibt.

Der Schrein nimmt etwa die halbe Höhe des Chores ein: Ziel und Allerheiligstes des Raumes. Der Altar der Kirchenpatronin bietet sich der Andacht des Gläubigen unterhalb des Triumphkreuzes dar, dessen riesige I Gestalt vor dem Gewölbe des Chores schwebt. Unruhig zuckende, immer wieder meergrün durchhellte Farbströme fluten durch die Glasfenster des Chores, die aus der Bauzeit der Kirche stammen. Als flache Bilderwand in warmem grün=blau=rot=goldenem Vierklang stemmt sich die geschlossene Werktagseite des Altars der Tiefenwirkung des Chores entgegen. Als goldener Schrein, in plastischer Fülle, öffnet sich der Altar an den Feiertagen der Kirche: ein brausender Afford, der sich wie der Klang einer Orgel dem ganzen Kirchenschiff mitteilt.

Eine derartige Wirkung war nur möglich durch ungeheure Ausmaße: die Gestalten der Mittelszene sind bis zu 2,80 Meter hoch, ihr Durchmesser beträgt 1 Meter. Die Höhe des Schreins mißt 7,25 Meter, die Breite 5,34 Meter. Bei einer Gesamthöhe von 13 Metern öffnet sich der Altar zu fast 11 Metern in der Breite. Besser als man erwarten konnte, hat der gewaltige Altar die Zeiten überdauert. Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts zum ersten Male restauriert, drohte ihm hundert Jahre später die Gefahr der Barockisierung. Nach abermaligen Wiederherstellungen 1795 und insbesondere 1866/71 hat die sorgfältige Konservierung 1932/33 die unter Übermalungen erhalten gebliebene alte Fassung wieder freigelegt, Schäden beseitigt und den durch willkürliche Eingriffe zum Teil veränderten ursprünglichen Zustand wieder hergestellt. Etwa 50—75 Prozent der originalen Oberfläche konnten erhalten werden. So ist die Bemalung der Reliefgründe überhaupt erst zum Vorschein gekommen. Sie ist ebenso wie die Fassung der meisten Figuren- und Reliefbemalungen zum größten Teile ursprünglich. (Neugefaßt sind die Verkündigung und die Pfingstszene, ergänzt die Tafelbretter der Reliefs. Im Schrein ist das Gesicht der Maria im 19. Jahrhundert geschickt neu bemalt worden, große Teile der Vergoldungen sind barock.)

Der Altar ist der Verherrlichung der Jungfrau Maria geweiht, deren goldschimmernde Krone den Helm des nördlichen Kirchturms ziert. Während die Außenseite die Jugendgeschichte Mariens mit den Begebenheiten aus dem Leben Christi verbindet, die als die „Sieben Schmerzen“ Mariens bezeichnet werden, feiert die Innenseite — Schrein und Reliefs — die sieben Freuden. Die Predella mit der Darstellung der Wurzel Jesse, das Gesprenge mit der Krönung der Gottesmutter zwischen den beiden Nationalheiligen Polens und Krakaus, den Bischöfen Adalbert und Stanislaus, die kleinen Standfiguren der Propheten in den Rahmenlaibungen des Mittelschreins und die Büsten der vier Kirchenväter in den Zwickeln von Schrein und Rundbogenabschluss vollenden das Programm des Altars.

Geschlossen zeigt der Altar 12 Reliefs, flach geschnitzte, etwa 5—6 cm dicke Platten, die sich zu dem Eindruck modellierter Gemälde zusammenfügen, als eine Art Steigerung und plastische Verdichtung der in der Spätgotik bevorzugten gemalten Flügelaußenseiten. Die Abfolge beginnt oben mit Joachims Gebet und der Begegnung an der Goldenen Pforte. Es folgen: die Geburt Mariens, der Tempelgang; die Darbringung Christi im Tempel, der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, die Kreuztragung; Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung; endlich im mittleren Feld des rechten Standflügels die drei Frauen am leeren Grabe des Herrn und mit dieser Szene im Zusammenhang stehend die Höllenfahrt Christi und seine Erscheinung vor Maria Magdalena als Gärtner. Die drei letztgenannten, auf zwei Bretter verteilten Kompositionen zeigen eine deutliche, etwas befangene Zerteilung. Tempelgang und Darbringung sind demgegenüber sinnfälliger durch die architektonische Unterteilung gegliedert. Am reifsten sind die Passionszenen, deren gestaltenreiche Darstellungen aus einem einzigen Stück gearbeitet sind. Auf der Kreuzigung sind die Trauernden durch eine gelöste Bewegung, die durch die ganze Tafel geht, miteinander verschmolzen. Neigung und Blickrichtung der Köpfe, die Haltung der Arme, der schwingende Fall der Lächer und Gewänder, die symmetrische Bindung der dem Kreuz zunächst Stehenden rhythmisiert die einfache Reihung der Gestalten, richtet sie aus an der Achse des Kreuzes. Die Kreuztragung wiederholt den Aufbau aus einer Mittelgruppe und zwei Randgruppen, aber im Sinne ausfahrender Unruhe, während die beiden Beisehungszenen durch die gleitende Schräge des Christusleichnams den Ausdruck stiller Elegie atmen. Gewisse, auf den Anteil der Werkstatt zurückzuführende Härten in der Ausführung und konventionelle Bindung in einzelnen Kompositionen setzen sich von der Reife der Passionszenen merklich ab. In der räumlichen Ausdeutung, in der Plastik der Gestalten lassen sich Fortschritte erkennen, etwa aus dem Vergleich der Darbringung mit dem Tempelgang. Im Ganzen aber ist die Absicht der Zurückhaltung, des „Alltäglichen“ im Sinne der Werktagsseite vorherrschend. Nur die Hauptgestalten sind durch das feierliche Gold ihrer Gewänder herausgehoben.

Der bloße optische Gegensatz bleibt unvergeßlich, wenn der Altar nun geöffnet wird. Dann gleißen und schimmern die zerklüfteten Stege der goldenen Gewänder und die goldenen Locken der knienden Maria und des Jüngers Johannes, dann tritt neben scharf begrenzte vollplastisch geschnitzte Form die hinterfangende Folie tiefen Schattens, die gegenüber der Werktagsseite die Vorstellung handgreiflicher Wirklichkeit, der Steigerung und der Dramatik vermittelt. Dann erlebt man die einzigartige Wirkung des Stößischen Marienaltars: die Verbindung einer bis dahin unerhört realistischen plastischen Form mit einer blendenden Kraft der Farbe, die eine bildhafte Bühnenwirkung der Schauseite als Sinnmitte der architektonischen Umgebung erreicht. Diese Wirkung ist sehr weit vom Abbilde des Natürlichen entfernt; es ist unglaublich, daß Männer, wie sie Stoß vorführt, goldene Kleider tragen; die Räume, in denen sie sich versammeln, sind nicht linearperspektivisch konstruiert, Raum und Mensch gehen

keine organische Bindung miteinander ein. Alles das, was wir als „Idealismus“ der mittelalterlichen Kunst begreifen, ist im Marienaltar noch da. Aber seine Voraussetzungen liegen in der am meisten „realistischen“ Entwicklungsstufe der Zeit, bei den Altniederländern, etwa der Kreuzabnahme des Roger van der Weyden im Escorial. Die von da genommenen Bildanregungen sind in Krakau ins Riesenhafte gesteigert. Es ist die mitreißende Größe der Bewegung, das Ethos der Gestalten und die zwingende Anschaulichkeit der aus Form und Farbe geschaffenen Bildgestaltung, die etwas völlig Schöpferisch-Neues, auch gegenüber der Werktagsseite, bedeutet.

7 Die Verkündigung ist eine der liebenswertesten Erfindungen, die es an dem Altar gibt. Die jugendliche Maria sitzt auf ihrer Bank vor dem Pult und blättert eben in einem Buch, als der Engel ihr Gemach betritt, und zu ihren Häupten Gottvater segnend auf Wolken den Gruß des Himmelsboten begleitet. Das vor der gemalten Stubenwand schwebende Brustbild ist durch die gespreizten Flügel des Engels mit in die Begegnung einbezogen. Der Kontakt zwischen Maria und dem Engel wiederum lebt aus einer inneren Spannung und Erregung, die sich weniger in den Mädchengesichtern der beiden zarten Gestalten ausspricht, als in den Gewandbüscheln, von denen sie umbrandet sind: Maria weicher und empfangender, der Engel gleichsam herbeigeweht von dem Auftrieb der charakteristisch Stoßischen Faltenwooge seines Rauchmantels. Man beachte, wie die Gebärde der Hände gegeneinander versetzt ist, wie die Lockerheit der Falten der ganzen Szene eine Gelöstheit aufprägt, die feinsinnig zu dem lyrischen Gehalt des Vorwurfs stimmt. Um die plastische

6 Durchbildung jeder Einzelform zu verdeutlichen, erscheint ein „Stilleben“ aus der Verkündigung im Bilde. In der Zusammenfügung des rieselnden Haares und der tiefenräumlich umschlagenden Tuchfalte wird die suggestive Kraft im Ornament deutlich, die bei Stoß immer wieder begegnet und deren Ausdruckswert im Grunde mit der gestaltlosen Dramatik des altgermanischen Schmuckwerkes zusammenstimmt. Die daneben durchaus mögliche Anschauung belegt der geöffnete Zinnkrug auf dem Teller: nicht linearperspektivisch wiedergegeben, aber freiplastisch geschnitten ist der Krug in seiner irdischen Griffigkeit Gegenstück von den unwirklich bewegten, zu Ausdrucksträgern gewordenen Gewandwirbeln.

8 Technisch und stilistisch schließen sich die Reliefs der Geburt Christi und der Anbetung der Könige der ersten Platte an. Wie vier Reliefs der Werktagsseite sind die Kompositionen der linken Innenseite aus zwei Teilen zusammengesetzt, während die der rechten Seite aus einer einzigen 11—12 cm dicken Platte bestehen. Damit ist eine frühe Gruppe der Reliefs umschrieben. Wahrscheinlich hat Stoß erst allmählich die Bearbeitung der 2½ m breiten Reliefs aus einem Stück gewagt. Jedenfalls wäre eine Unterteilung, wie sie die Anbetung zeigt, später nicht mehr denkbar, auch nicht das räumlich unklare Hintereinander der beiden Könige. In diesen Reliefs spinnt sich der Stil der Nördlinger Altargruppe weiter. Man hat mit Recht gesagt, die Maria von der Geburt und auch die Sigmadonna von der Anbetung wirken wie Übersetzungen der Nördlinger Rundplastiken in Reliefs. Der stehende bärtige König aber ist der Bruder der Nürnberger Johannesfigur, deren Ähnlichkeit bis in den Griff der schmalen, mageren Hände geht.

Die Auferstehung folgt einem in der altniederländischen Kunst geläufigen Schema: Christus entsteigt segnend dem durch eine Steinplatte fest verschlossenen Sarkophag, an dessen vier Enden die schlafenden Wächter in allen möglichen Stellungen, sorglich nach Charakter und Bewaffnungsart unterschieden, ausgebreitet sind. Es gibt in der Sebalduskirche zu Nürnberg eine segnende Christusfigur im Stil der Nördlinger Gruppe, an die das Krakauer Relief noch erinnert.

9 Zum Schluß der Relieffolge, in Himmelfahrt und Pfingstfest, steigert und wandelt sich der Stil. Zweimal die Versammlung der zwölf Jünger mit Maria, beide Male in höchster Ekstase, beide Male ohne

die körperliche Anwesenheit Christi, aber unter der unmittelbaren Wirkung des Göttlichen. Der starre Zwang des Blickes auf die wunderbare Entführung des Herrn ist im Pfingstfest einer nach Alter und Temperament prachtvoll gestaffelten Aktivität gewichen. Die lächelnde Verklärtheit Mariens ist der ruhende Pol inmitten dieser im Feuer der auf sie gesenkten Sprachgewalt ungebärdigen Männer. Wie ist die Masse dieser Versammelten aufgelockert durch die Gegenbewegung oder die gleichmäßige Neigung der Köpfe, durch die Gegenfähigkeit feingeschliffener Geistigkeit und bäurischer Lebenskraft!

Anstelle der lockeren Überspinnung mit unruhigen Faltenmustern steht hier straffe Geballtheit, anstelle von epischem Fluß oder kreisender Bewegung konzentrierte Dramatik; anstelle von gewagten Unter- und Aufsichten, von Projektionen in die Fläche oder jähen Verkürzungen führen die beiden letzten Reliefs (und z. T. die Passionszonen der Außenseite) eine strenge Bindung in eine Relieffschicht und eine nahezu gleiche Kopfhöhe der zahlreichen Gestalten durch. Das bedeutet zwar einen gewissen Verzicht auf malerische Reize, steigert aber die Wirkung von Gebärde und Ausdruck. In dieser Wandlung überwindet Veit Stofß das Erbe seiner Lehrergeneration. Es ist ein Vorgang höchster Konzentration und Disziplin. Er kommt u. a. auch der plastischen Abstufung der menschlichen Gliedmaßen und der Stoffmassen der Gewänder zugute. Die Raumhaltigkeit der Kleider, unter denen der Organismus eines lebendigen Körpers spürbar wird, nimmt zu. Körper und Kleid binden sich zu organischer Einheit, was bei der Verkündigung noch nicht der Fall war. Durchgehend aber bleibt bei allen Innenreliefs die aus der Blocktiefe gewonnene nahezu rundplastische Ausarbeitung von Einzelformen, insbesondere von Köpfen und Händen. Das ergibt Lichter und Schatten, und dieser „tiefgündigere“ Grad der Modellierung macht den wesenhaften Unterschied zwischen der Bühnenwirkung der Innenseite und der Bilderwand des geschlossenen Altars aus.

Reichste Erfüllung der an die Fläche gebundenen Relieffelder ist der Bildraum des Mittelschreins. 11 Zwei verschiedene Vorgänge sind in einer Darstellung vereinigt: das Hinscheiden Mariens inmitten der zwölf Apostel und ihre Aufnahme in den Himmel durch Christus, von Engeln begleitet und von Maßwerk bekrönt. Die obere schon überirdische Szene ist in der unteren vorbereitet; Maria schließt nicht im Bett ihre Augen, 12 sondern sie haucht, in Übereinstimmung mit Altären aus dem frühen 15. Jahrhundert im deutschen Süden und Südosten, kniend ihr letztes Gebet. Dieses stille Entgleiten der Lebenskraft ruft einen Aufruhr, einen Sturm der Bestürzung, des Nichtbegreifens, des gläubigen Staunens unter den Aposteln hervor, von denen die Legende berichtet, sie seien auf wunderbare Weise an das Totenbett der sterbenden Mutter Christi gerufen worden. Ein Patriarch mit wallendem Bart hält die Sterbende, zwei teilnahmsvoll blickende, weiter rückwärts stehende Jünger und der in händeringendender Klagegebärde Sammernde schließen sich zu einer Mittelgruppe zusammen, deren rahmende Eckpfeiler die Riesengestalten Petri und Johannis sind. 13 Aber diese beiden Figuren sind ihrerseits mit den beiden Randgruppen von je drei Aposteln verflochten, je einem hageren Älzeten in ganzer Gestalt und zwei nur im Oberkörper sichtbaren Männern. Während die Blicke der mittleren Gruppe abwärts gerichtet, in schmerzlichem Miterleben an der Sterbenden hängen, erleben die ferner Stehenden den Tod schon gar nicht mehr mit: sie sehen den Himmel offen, sie hören die Musik der Engel zu ihren 10 Häupten, deren Klang und munteres Geflatter ihrer visionären Schau die Bahn weist. Dort, im Schnittpunkt himmlischer Strahlen, die das Engelsvolk wie hinter Gittern erscheinen lassen, begegnet die Entschlafene Christus, der sie in unendlich zartem Umfängen in sein Reich aufnimmt.

Die Mittelachse des Schreins läuft durch den Scheitel des Kielbogens, der die Aufnahme in den Himmel überfängt. Sie kreuzt sich mit einer ovalen Querbewegung, die die Engel in der Höhe, die beiden emporgehobenen Profilköpfe der Randgruppen und die Häupter der um Maria bemühten Apostel beschreiben. Als

dritter Abschnitt bietet sich der untere Abschluß der wie von kochenden Wirbeln zerfurchten Gewand- und Standzone dar. Wie die Dreiergruppe der Gestalten so sind auch diese drei Bewegungsachsen in einem dynamischen Gesamtrhythmus ohnegleichen zu geschlossener Einheit verschmolzen. Zuerst ist diese Einheit da, dann Einzelform und Einzelschönheit. Jede Gestalt nicht nur, sondern Bewegung und Haltung, ja Alter und Temperament der an diesem Schauspiel mitwirkenden Charakterspieler haben ihre wohlburchdachte Funktion. Dem lesenden bärtigen Petrus steht der jugendliche, vom Schmerz übermannte Johannes gegenüber, umgekehrt dem bartlosen Apostel, der die Kerze ausbläuft, ein Bärtiger; verwandte Typen, wie die beiden Handfiguren, sind in Haltung und Oberfläche, in dem Ausdruck der Gebärde, wie sie ihre Weihrauchfessel halten, ihrem Wesen nach unterschieden.

Die schönste Einzelaufnahme aus dem Gewoge der Gesamtkomposition bleibt eine unerlaubte Isolierung, solange nicht der Sinnzusammenhang des Ganzen erfaßt ist. Diese Erfassung der Komposition als Einheit ist bewußt gewollt, sonst hätte man nicht dem Optischen derartige Zugeständnisse gemacht und etwa die Brustbilder der zweiten Reihe nur auf Vorderansicht gearbeitet und Flanken und Rückseiten als Vossen stehen gelassen. Und das bei einer Vollrundheit der vorderen Hauptfiguren, daß der Blick von der Seite her eine
16 gedrängte Tiefenräumlichkeit erschließt, die nur mit Diagonalansichten barocker Plastikgruppen verglichen werden kann!

Geht man dann aber näher heran, so erschließt die photographische Optik Feinheiten und Schönheiten von so unvergeßlicher Meisterschaft, daß derartige Ausschnitte selbst die Herrlichkeit des Originals einigermaßen ahnen lassen.

12 Die Sterbegruppe: stark und zart zugleich ist sie erfaßt. Der gutmütige, bärtige Apostelriese, der behutsam, voll tastender Obhut die leichte Last der in sich Zusammensinkenden auf das Rissen gleiten läßt. Unvergleichlich
14 die stumme Sprache der Hände: die langsam, kaum merklich sich lösenden, in sanfter Erschöpfung nach unten gewinkelten Mädchenhände der Madonna und die geäderte, rauhe des Apostels: weiche, verströmende Bewegung und stoßender, sehnig greifender Halt. Der Ausdruck des Mariengesichtes und der ihrer
15 Hände ist vollendete Harmonie.

13 Von den Aposteln ist Johannes einer der gewaltigsten, ein jugendlicher Eiferer, dem der Tod besonders nahe geht. In großer Gebärde nimmt er einen Zipfel seines Mantels auf, um die Augen zu trocknen. Das Motiv ist an dem Johannes unter dem Kreuze in Nördlingen vorgebildet, aber von Stoß herrlich mannhaft abgewandt.
17 Dieser Johannes kehrt sich nicht ab, sondern blickt starr und standhaft dem Tod ins Auge. Prachtvoll, wie es in seinem Gesicht arbeitet, wie beide Hälften ihren besonderen Ausdruck finden, wie Augen und Mund einander ähnlich sehen in schreckhaftem Geöffnetsein. Petrus ist von derberer Rasse; gröber sind die
18 Einzelformen, dumpfer der Ausdruck. Aber auch er ist ganz schmerzliche Teilnahme. Sein Gesicht rührt durch die Falten, die von Entfugung und Gram zeugen und durch die Mühsal, mit der er Worte aus seinem aufgeschlagenen Buche zu Gebeten zusammensucht.

Welche geistige Spannweite weiß Weit Stoß in dem Hauptwerk seiner Frühzeit einzufangen! Da steht die
4 freundliche Anmut der Bürgermädchen neben dem gutmütigen Ernst des beleibten Geistlichen, den nichts aus
19 seiner Gelassenheit bringt, da steht die hintergründige Geistigkeit des philosophischen Denkers neben der Dämonie von Teufelsgestalten, deren unheimliches Leben nicht aus der Möglichkeit der Natur, sondern aus der mittelalterlichen Glaubenswirklichkeit geschöpft ist. Diese Kreaturen der Phantasie verwandeln die Formen der Natur nicht anders, als wenn aus der Gebärde höchstenammers eine Art schmerzlichen, ringenden Gebetes wird.

So bietet sich Stil und Gestalt des Altars als die gewaltige schöpferische Leistung des Veit Stof dar. Wir wissen indes, daß er nicht alles eigenhändig besorgte und besorgen konnte. Die Namen der Fajmaler, der Goldschläger, der Name seines Bruders Mathias, der Goldschmied war, werden aber erst greifbar, als das im wesentlichen fertig gestellte Schnitzwerk „ausbereitet“ werden mußte. Die verzweigten technischen Arbeiten, die der Aufstellung vorangingen, vergrößerten den Kreis der Mitarbeiter. Damals entstanden von Gehilfenhand auch die Gesprengefiguren und die Predella. Sicher falsch aber ist die Behauptung, Stof habe die Fassung seines Werkes anderen überlassen. Wir betonten den wesenhaften, neuartigen Zusammenhang von Form und Farbe an dem Altar. Das war nur möglich durch eine meisterliche farbige Vereitung, die keinem anderen gehört als dem Schnitzer selbst. Sie gleicht völlig dem zeitgenössischen Tafelbilde und zwar ist die Grundierung so dünn aufgetragen, daß sie der plastischen Feinheit der Oberfläche kaum Abbruch tut. Die Fassung der Frauengesichter ist emailartig auf Kreide gemalt, während bei den Männerköpfen noch dünner aufgetragen ist. Plastische Haarsträhnen gehen in gemalte über, Adern sind blau auf der Grundierung eingetragen, so daß die Transparenz der darüber lasierten Temperafarbe sie sehr entscheidend am farbigen Eindruck teilhaben läßt.

Im Jahre 1484 steht ein großer Teil des Werkes fertig da, eine Besichtigung der Ratsherren bringt dem Meister höchstes Lob ein. Bis gegen Ende 1486 dürften die Schreinfiguren und die Reliefs im Wesentlichen beendet gewesen sein. Nachdem er für die Ausbereitung des Altars genügend Vorsorge getroffen hat, ist Veit Stof 1485 und 1486/88 auf Reisen, u. a. in Breslau und zu „notwendigen Geschäften“ in Nürnberg. Johann Heydeke hielt unterdessen Haus und Werk in Obhut. 1489 ist der Meister wieder in Krakau, um die feierliche Übergabe seines Altars an die deutsche Marienkirchengemeinde mitzuerleben.

Grabmäler und sonstige Arbeiten aus der Krakauer Zeit

Im Rathhausturm zu Krakau befindet sich als Eigentum des Nationalmuseums das Steinrelief eines 20 Berges, dessen ursprünglicher Standort, bevor es an einem Hause angebracht war, umstritten ist. Christus kniet nach rechts zu dem Engel, der ihm den Kelch entgegenhielt. Um die Felsplatte, deren Rand die zerknitterten Faltenzüge des Herrn begleiten, sind drei Jünger gelagert: zuoberst Johannes, unter ihm Petrus mit dem Schwert, rechts ein ausgestreckter dritter Schläfer, dessen Gestalt die umschlagende Falte am Mantel Christi aufnimmt und die nach rechts eilende Bewegung zurückleitet zu den links sitzenden Jüngern, so daß die Hauptfigur von einem rauschenden Gewandstrom herausgehoben ist. Im Hintergrunde nahen durch ein Tor die Häfcher. Ein schadhast gewordener Bretterzaun umsäumt den Felsengarten, über dem in der Ferne die Türme Jerusalems sichtbar werden. Der gratigen Faltenbildung auf dieser Komposition entspricht eine unruhige Umrißwirkung, deren Modellierung merklich abweicht von den weichen Übergängen der malerisch angedeuteten Szenerie des Hintergrundes. Das sind die gleichen Stilmerkmale, wie sie in der „frühen“ Reliefsgruppe des Marienaltars auftreten. Zu der frühen Entstehungszeit des Steinreliefs stimmt auch der Zusammenklang der Komposition mit der Erfindung anderer Meister, etwa der Rotmarmorgruppe Hans Beuerleins in Augsburg, stimmen auch die verhältnismäßig umfangreichen Reste von Bemalung, die man an dem Relief festgestellt hat.

Ähnliche Erwägungen führen dazu, auch den gewaltigen Steinkruzifixus im südlichen Seitenschiff der Marienkirche in die Anfangszeit der Krakauer Tätigkeit zu datieren. Die Wirkung des herrlichen Werkes wird durch die barocke Umrahmung schwer beeinträchtigt, so daß eine bildliche Wiedergabe keine ausreichende Vor-

stellung zu geben vermag. Leichenhaftes Grauen liegt über dem Gekreuzigten, dessen Körper nur noch aus Knochen und Sehnen zu bestehen scheint. Wie aus Holz geschnitzt ist die Bewegung eines weit ausschwingenden Schantuches bezwungen. Maß und Stil sind aus zwei für den frühen Stofß sehr bezeichnenden Quellen genährt. Die riesigen Ausmaße und die innere Größe des toten Christus von Stofß nimmt ein hölzerner Kreuzifigur des 14. Jahrhunderts in der Kathedrale auf dem Bawel vorweg, während die stilistischen Voraussetzungen zu der gespannten anatomischen Durchbildung und der von Adern durchzogenen Oberfläche der Haut von dem berühmten Steinkreuz Nikolaus Gerhaerts auf dem Friedhof zu Baden-Baden ausgehen. Mögen diese beiden steinernen Bildwerke den künstlerischen Umfang andeuten, für die dem Meister während der Entstehung des Marienaltars noch Zeit verblieb — von weiteren Arbeiten wissen wir nur aus Urkunden —, so ist damit seine sonstige Krakauer Wirksamkeit längst nicht erschöpft. Das Jahr 1484, als sein Altar den Weifall des Rates fand, ist für Weit Stofß von besonderer Bedeutung gewesen. Man befreit ihn von allen Steuern und Lasten, solange er Bürger von Krakau sei und verpflichtet ihn als Vausachverständigen der Stadt an Kirchen und öffentlichen Gebäuden. Diese Auszeichnung verdeutlicht, wie der nun sieben Jahre in der Stadt tätige Schnitzer Anerkennung findet und zeigt die Vielseitigkeit des im öffentlichen Leben stehenden Mannes. Stofß erscheint nun öfters als Richter in Gerichtsstreitigkeiten, seit 1484 mehrfach unter den „Älteren“ seiner Zunft. Einmal wird er „umb willen seiner Demut“ gepriesen. Als wohlhabender Familienvater, geehrt und geachtet, lebt er nach Fertigstellung seines großen Werkes im Vertrauen von Rat und Bürgerschaft Krakaus. Sein Auftrag, der ihn nach dem Osten holte, ist glänzend erfüllt. Da rufen ihn neue Aufgaben, er findet den Zugang zum Hof. Drei Grabdenkmäler aus Marmor, vor 1492 begonnen und 1496 beendet, verlängern die Tätigkeit im Osten um weitere sieben Jahre.

Am 7. Juni 1492 wird der polnische König Kasimir IV. Jagiello mitten aus Vorbereitungen zu einem Kriegszuge durch den Tod entrissen. Mit ihm schied einer der vortrefflichsten Könige Polens aus dem Leben. Die staatsbildende Kraft seines Regimentes hatte auf einer starken Zentralgewalt, auf der Eindämmung des Föderalismus und auf der Abschwächung von Sonderprivilegien beruht. Der tote König wurde mit großem Pomp in der Gruft der Kathedrale auf dem Bawel beigesetzt. Dort steht in der Heiligkreuzkapelle das Bal-
 21 dachingrab, das Weit Stofß und Jörg Huber gearbeitet haben. Kasimir hat in „langer glücklicher und gesegneter Ehe“ mit seiner Gemahlin Elisabeth, Tochter des habsburgischen Kaisers Albrecht, Königs von Ungarn und Böhmen und Erzherzogs von Österreich gelebt. Kein Zufall, daß unter diesem Herrscher, unter dem Einfluß der deutschen Kaiserstochter, der deutsche Kultureinfluß in Polen seinen höchsten Stand erreichte. Kein Zufall, daß sein Grabmal von einem Deutschen errichtet wurde.

Da die Grabplatte außer dem Meisterzeichen und dem voll ausgeschriebenen Namen ihres Verfertigers auch die Jahreszahl 1492 trägt, muß die Arbeit noch zu Lebzeiten des Königs begonnen worden sein. Wir können erraten, auf welchem Wege Weit Stofß zu dem Auftrag kam. Sein schon öfters erwähnter Freund Johann Heydecke gehörte zu einem humanistischen Kreis, der sich um den Geheimsekretär des Königs und seit 1472 Erzieher seiner Söhne scharte: um den aus Italien verbannten Dichter und Historiker Filippo Buonaccorsi, gen. Callimachus. Dieser einflußreiche Politiker ließ die Gedenktafel für Peter Wnina bei Stofß arbeiten; für ihn selbst hat Weit Stofß die Grabplatte entworfen. Sein nachhaltiger Einfluß auf die Politik des jungen Königs Johann Albrecht ist erwiesen. Wir dürfen annehmen, daß Heydecke den Florentiner mit dem Nürnberger zusammengebracht hat und daß unter dem Eindruck des Marienaltars Wege gefunden wurden, Weit Stofß in Krakau zu halten. Wahrscheinlich geht auch das inhaltliche Programm der figürlichen Kapitäl an dem Baldachin auf die Gelehrsamkeit Heydeckes oder Buonaccorsis zurück.

In der Gesamtanlage schließt sich das Grab Kasimirs dem Begräbnis seines Vorgängers und Bruders Wladislaw (gest. 1444) an: ein Hochgrab mit figürlich ausgearbeiteter Deckplatte und acht fliegenden Wappenhaltern an zwei Seitenwänden des Sarkophages. Die beiden übrigen Flanken sind der Wand zugekehrt und unbearbeitet. Über der Lumba erhebt sich auf acht Säulen das Netzgewölbe eines Baldachins, der ursprünglich von farbig getönten Holzfiguren, jetzt von Kreuzblumen über sich durchdringenden Kielbögen bekrönt wird. Das architektonische und figürliche Weierwerk, lebendig in seiner kleinteiligen Bewegtheit, ordnet sich der großartig-feierlichen Ruhe der Grabplatte unter, an die man herantritt wie an ein Totenbett, wie überhaupt die Gestalt dieses Grabmals, die im deutschen Südosten verbreitet ist, wie eine für die Ewigkeit gemeißelte Apotheose des königlichen Lagers wirkt. Die etwa 50 cm starke Platte besteht aus hartem ungarischen Rotmarmor mit zahlreichen weißen und gelben Einsprengungen. Sie ist nahezu makellos erhalten, die glänzend polierte Oberfläche wirkt so, als hätte sie erst kürzlich die Werkstatt des Meisters verlassen.

Der König ist ruhend, in vollem Krönungsornat dargestellt. Die Rechte mit dem Reichsapfel, die Linke 22 mit dem Szepter stößt unter dem riesigen Krönungsmantel hervor, so, daß dessen Säume tiefe Faltenmulden schlagen und ein mächtiger Zipfel sich wie ein Schild vor den Leib des Königs legt. Der Mantel wird in der Mitte von einer runden Schließe zusammengehalten, darauf eine gebärende Frau dargestellt ist, deren inhaltliche Beziehung als Symbol der Auferstehung gedeutet wurde. Die breiten Perlen- und Edelsteinborten des schweren Mantels stehen an Kostbarkeit kaum hinter der Krone zurück, über deren Reif sich Distelblätter zu einem stachelichten Geflecht durchdringen. Das Fußende begleiten zwei sehnige Löwen als Wappenhalter, die, mit gekrönten Spangenhelmen bewehrt, eine prachtvolle Einheit heraldischer Strenge und lebensvoller Kraft sind. Links steht über dem österreichischen Windenschild der Königin das Schwert, das ungern gezogen, aber tapfer und geschliffen in der Hand König Kasimirs lag; rechts tragen Schild und Helmzier den gekrönten polnischen Adler. Wie im Leben umrahmen die Symbole des friedlichen und kriegerischen Regimentes die Gestalt des Königs; sie steigern noch seine gerechte Größe und flankieren die Schattentäler seitlich des Mantels. In einer Mächtigkeit von etwa 40 cm steigt die Plastik über dem Grunde auf; noch die Stola unter dem Mantel ist voll ausgearbeitet. In der Ausgestaltung derartigen Weierwerks ist Großartiges geleistet: spröde und hart stehen die einzelnen Perlen nebeneinander, geschliffen wie Edelsteine sind die Ringe an den ausdrucksvollen Händen, jeder in seiner Eigenart, wiedergegeben, etwa an der Szepterhand ein gotischer Ring mit vierkantigem Stein in Krabbenfassung und ein rundgeschliffener Renaissanceerring, kastenförmig gefaßt. Es grenzt ans Wunderbare, wie diese Kleinformen aus dem harten Stein herausgearbeitet wurden, dem die weichen Übergänge des Sandsteins versagt sind. So macht jede Falte, jeder Ausdruck eine Steigerung, eine gewalttätig-harte Zeichnung und Modellierung nötig, will sie bei der gefleckten Unruhe des Steins überhaupt zur Geltung kommen. Da ist der Kopf, noch im Tode herrscherlich und groß, zwar auf das Rissen gebettet, aber noch voll mühsamer Spannung und durchfurcht von dem Ausdruck des Feldsoldaten, der Wache hält. Nichts ist weich in diesem Gesicht; hart graben sich tief gerigte Falten in 23 die spröde Haut, die sich fleckig über das eckig ausspringende Knochengerüst legt: eine kühne Nase, schwere Augen unter einer Stirn von herrlicher Plastik, mächtige Wackenknochen, ein willensstarkes Kinn — Züge, deren klare Wucht trefflich zu dem Charakterbild des großen Königs stimmen. Man muß schon vor Niemenschnaiders Scherenberg im Würzburger Dom treten, um einem gleich bedeutenden Bildnis Kopf in der deutschen Plastik zu begegnen.

Für die Gesamtanlage wurde Veit Stoß von der Grabplatte Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom beeindruckt, die 1469 bis 1479 in Passau bei Nikolaus Gerhaert in Arbeit war und die Stoß 1477 oder auf

einer seiner späteren Reisen zweifellos gesehen hat. Der Vergleich mit diesem „monumental gestalteten und figuralen Wappenstein“ erhellt aber zugleich die Größe der Stofsischen Leistung. Es ist der bannende und allein gültige Anspruch der Persönlichkeit, den er gestaltet, anstelle von schmuckhafter Dekoration, die Stilleben und wirkliches Leben gleichordnet. Das Geschlecht der Krakauer Apostel, die harte Unerbittlichkeit Stofsischer Willensentladung, die sie bestimmte, schiebt sich zwischen das Kaisergrab und die Kasimirplatte.

Wie in Wien kann auch an dem Grab auf dem Wawel allein die Grabplatte dem Meister selbst zugewiesen werden. Für die übrige Ausführung muß Jörg Huber weitgehend verantwortlich gemacht werden, was nicht ausschließt, daß Veit Stofz den Plan zu dem Ganzen entworfen hat. Huber hat an dem dritten Kapitälrelief des Baldachins, auf dem Schilde eines als Saul gedeuteten Königs, seine Signatur angebracht. Ebenso wie an den Lumbenreliefs ist für die Kapitale anderer Stein verwendet, ein feineres lachsrotes Sediment-
26 gestein, das dem in Passau verarbeiteten Salzburger Marmor gleicht. Und eben aus Passau ist Jörg Huber nach Krakau eingewandert, wo er allerdings erst 1496 das Bürgerrecht erwarb und wo er nach Stofzens Fortgang nicht mehr greifbar bleibt. Ihm ist die Ausführung der merkwürdig fleischigen Ornamentik zuzuweisen, die von den feingliedrigen Formen am Marienaltar durchaus abweicht. Auch die gedrungenen Männer, die mit dumpfem Ausdruck und kurzen verrenkten Gliedmaßen klagend neben den Wappen von Polen, Litauen, Dobryzn und Kujawien sitzen, slawisch in ihrer prallen Massigkeit wirkend, verraten die Mitarbeit Jörg Hubers. Man fühlt sich an die lebhaft bewegten Prophetenfigürchen in der Laibung und an die gespreizten Gestalten in der Predella des Marienaltars erinnert.

Das hindert aber nicht, daß im Ganzen die herrliche Grabplatte wie aus einem Guß wirkt. Ihre deutschgotische Ausdruckskraft in Architektur und Plastik wird besonders bewußt im Blick auf das regelstrenge Wladislawgrabmal, das ein westlicher Meister geschaffen hatte.

Nachdem für Stofz einmal der Weg zum Hof offen war, und er sich mit dem Meißel einen ebenso geachteten Ruf wie als Holzschnitzer erworben hatte, scheint man sich in den führenden politischen Kreisen des Landes sehr um ihn bemüht zu haben. Das beweisen die Grabmäler für die Bischöfe Vnina und Zbigneus Dlesnicki. Peter Vnina, der 1493 als Bischof von Wloclawek starb, ist ein vertrauter Freund von Callimachus gewesen, der ihm das von Veit Stofz gearbeitete Grabmal in der Kathedrale seines Bistums gewidmet hat und sich auf der Grabinschrift als „amicus concordissimus“ bekennt. Vninas Name taucht zum ersten Male 1472 in Verbindung mit Callimachus auf. Das ist aber das Jahr, in dem der Humanist in Krakau eintrifft und Erzieher der Königsöhne wird. Vnina hatte den Italiener eifrig gefördert, der nun, nach dem Tode Kasimirs, die Politik seines einstigen Schülers bestimmte. 1472 war Dlesnicki, bisher Scholastikus von Krakau, Vizekanzler von Polen. Vnina war sein Ratgeber. Dlesnicki stirbt gleichfalls 1493, als Erzbischof von Gnesen. Wir kennen ein Gedicht, das der königliche Geheimschreiber Callimachus dem Erzbischof gewidmet hat. So verdichtet sich die Vermutung, daß Veit Stofz durch Vermittlung dieses Humanisten mit der Herstellung der beiden Grabmäler betraut wurde, zumal die von zwei Diakonen gehaltene Inschrifttafel des Callimachus an dem Vninagrabmal darauf hindeutet, daß der italienische Auftraggeber dem ausführenden Bildhauer ein an Sarkophagen seiner Florentiner Heimat vorkommendes Motiv zur freien Nachahmung empfohlen hat. Während in Wloclawek ein Lumbengrab aufgestellt wurde, ist das Mal im Gnesener Dom eine bloße Grabplatte in flachem Relief, die 1496 vollendet wurde. In der Komposition ähneln die beiden Bischofs-
25 darstellungen einander. Dlesnicki steht unter einem Kleeblattbogen, über dessen Zwickeln sich Astwerk mit zwei darin flatternden Vögeln breitet. Zwei Engel halten einen Vorhang, vor dem der Erzbischof mit Alba, Kasel und Dalmatika, Mitra, Pallium und Stola angetan, strack aufgerichtet steht. Die Rechte hält

eigentümlich lose ein Buch und fügt sich dem Auf und Nieder der knitterigen Falten ein, die die Dalmatika hier schlägt, während die Vertikale des Kreuzstabes von den ruhig geführten großen Kurven des reich hor-
dierten Ornates gleichsam vorbereitet ist. Die gegenüber dem Kasimirgrab zurückhaltend flache Relieffierung erinnert an Bronzegrabmäler der Wischerschen Werkstatt, während die rücksichtslos herrischen Porträtzüge des Kirchenfürsten alle vergleichbaren Werke in Passau, Salzburg und Regensburg an Stärke des Ausdrucks hinter sich lassen. Es ist hier wie bei allen Werken Stoßens in seiner Krakauer Zeit: er greift immer wieder bewährtes Formen- und Gedankengut auf, aus den Niederlanden, von Nikolaus Gerhaert, aus der Kunst des deutschen Südoftens. Was aber jede Leistung in die kristallhelle Klarheit schöpferischer Selbständigkeit emporhebt, das ist die Kraft, der Formenaufruhr, der Bewegungsdrang des fern den Traditionen der Heimat schaffenden, auf sich selbst gestellten Meisters. Hierin liegt der Grund, weswegen die Krakauer Werke des Weit Stoß für Generationen die künstlerische Kultur des gesamten kolonialdeutschen Osttraumes bestimmen. Von Schlesien bis zur Slowakei, nach Siebenbürgen, Ungarn und Böhmen, bis in die Zips hat sein Werk gewirkt. Es hat eine deutsche Sendung im Osten erfüllt.

Rückkehr nach Nürnberg. Neue Aufträge

Zu Beginn des Jahres 1496 hat Weit Stoß mit seiner Frau Barbara und seinen acht Kindern Krakau verlassen. Als wohlhabender Mann — gegen eine Gebühr von drei Gulden — erwarb er das Bürgerrecht von Nürnberg zurück. Offenbar schien Krakau, wo Stoß die glücklichste und ehrenvollste Zeit seines Lebens zugebracht hatte, auf die Dauer kein tragfähiger Boden für seine Kunst zu sein. Auf die Hochblüte des deutschen Handels- und Kultureinstroms im 15. Jahrhundert folgte die Reaktion eines sehr entschieden nationalistischen Gegenstoßes, der sich beispielhaft in dem Kampf um den deutschen Gottesdienst in der Marienkirche widerspiegelt, folgte andererseits eine Bevorzugung der italienischen Kunst, deren Gedanken- und Formengut einflußreiche Männer der südländischen Renaissance am polnischen Hof heimisch gemacht hatten. Hinzukommt, daß bereits in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Reihe der Kulturträger aus der „deutschen Kolonisation“ durch Einheirat in den angesehnen Adel polonisiert war. So verschieben sich allmählich die völkischen Grundlagen des kulturellen Lebens zuungunsten des deutschen Anteils: nationalpolnische Selbstbesinnung steht neben dem Menschheitsideal der italienischen Renaissance.

Vielleicht ist dem deutschen Meister während seiner Reise 1486/88 die Notwendigkeit einer späteren Rückkehr klar geworden. Die Erfahrung in der Ferne hatte ihm sicherlich den Blick für die Zustände und Möglichkeiten in der Heimat geschärft, hatte ihn sehnsüchtig gemacht nach künstlerischem Wettstreit, damit er stark bliebe und geschmeidig. Vieles hatte sich in den neunzehn Jahren der Abwesenheit in Nürnberg geändert; am wenigsten noch das Gesicht der Stadt, umsomehr aber das Leben, das ihre Mauern umschloß. Ihr auf weitverzweigten Handelsverbindungen wohlgegründeter Reichtum hatte noch zugenommen. Die Männer, die 1477 die Geschicke der Stadt gelenkt hatten, waren ins Grab gesunken, an die Stelle der damals maßgeblichen künstlerischen Kräfte war eine neue, welterfahrene Generation getreten. Die Künstler, die Nürnbergs Namen um 1500 weit über Deutschlands Grenzen hinaus mit dem Ruhm ihrer unsterblichen Werke verbinden sollten, waren bei dem Besuch Stoßens aus Krakau ihrer Meisterschaft entgegen gegangen. Nun, bei seiner endgültigen Rückkehr, hatten sie das Vertrauen der Auftraggeber, von Kirche und Geschlechtern. Seit 1488 gab es den Plan eines Sebaldusgrabes in der Gießhütte Peter Wischers, Adam Krafts steinernes Wunder des Sakramentshauses in St. Lorenz trägt das Datum 1496, vier Jahre vorher hatte er das vielgestaltige Schreyersche Gedächtnismal am Chor von St. Sebaldus aufgestellt. 1495 war Albrecht Dürer aus Venedig nach

Nürnberg zurückgekehrt, neben dessen aufrührerischer Apokalypse des Jahres 1497 der Ruhm der Schnitzaltarwerkstatt seines Lehrers Michael Wolgemut langsam zu verblassen begann. Kein Zweifel: in Nürnberg war ein Zeitalter der Qualität angebrochen, das heraufgeführt wurde von einer einmalig leistungsfähigen, zahlenmäßig und innerlich gleich reichen Generation. Das Umgekehrte wie in Krakau war der Fall: Weit Stoß, von dem jedes seiner Werke in einem kunstarmen Grenzlande epochemachend wirken konnte und mußte, dieser mit allen Ehren öffentlicher Ämter gefeierte vielseitige Künstler mußte in dem Nürnberg um 1500 von vorne anfangen. Seine Kunst hatte sich in verändertem, im Herzen Deutschlands gelegenen Wirkungskreise aufs neue zu bewähren.

24 Der erste Auftrag, von dem wir nach der Ankunft in Deutschland wissen, kam noch einmal aus Krakau. Dort war am 1. November 1496 jener Filippo Buonaccorsi, gen. Callimachus, der Geheimsekretär des polnischen Königs, gestorben. Die Testamentsvollstrecker des einflußreichen Mannes haben sich wegen der Grabplatte an den Meister gewendet, der seit Jahren für den polnischen Hof gearbeitet hatte und diese Tätigkeit auf die Vermittlung des Callimachus gründete. Die Bronzeplatte im Chor der Dominikanerkirche zu Krakau zeigt den gelehrten Mann in seinem Studio sitzend, wie er in seiner Eigenschaft als Sekretär eben die Bulle an seiner Urkunde befestigt. Vornehm gekleidet — von einem rotseidenen Gewande, gefüttert mit dem schönsten Zobelpelz, spricht der Bericht von seinem prunkvollen Begräbnis — hebt sich der bewegte Umriß des Flachreliefs von der Vielfalt des Mobiliars und des Gerätes ab. Wir kennen die Herkunft dieses Motivs: es begegnet überaus häufig in der Buchmalerei und in der Druckgraphik, vereinzelt auch in der süddeutschen Steinplastik des 15. Jahrhunderts. Wie auf der Callimachus-Tafel die stoffliche Oberfläche der menschlichen Haut, des Brokates, der Holzmaserung, des Fußbodens, der Lederschnitte oder des Eisens tatsächlich da zu sein scheint und ihre Struktur der Bronze mitgeteilt ist, das stellt aber alle Vorstufen in den Schatten. Was auf dem Krakauer Altar den gemalten Gründen vorbehalten blieb, das ist hier mit plastischen Mitteln ausgedrückt. Echt Stoßfisch behauptet sich aber die kantige Energie der Figur, die sich gleich lebendig in Kopf und Hand, in Haltung und Gewandschwung ausspricht, gegenüber dem stillen Leben der flächenhafter behandelten Umgebung.

Weit Stoß hat für die Platte lediglich das Modell geliefert. Als Bildhauer und Schnitzer durfte er nicht selber gießen. Den Guß hat die Wischersche Hütte besorgt, die mehrmals nach Polen geliefert hat. Die Ausführung, für die Hermann Wischer d. J. verantwortlich gemacht wird, dürfte erst um 1507 beendet worden sein. Damit erklärt sich auch der vom Mittelteil abweichende Stilcharakter des oberen Abschlusses und der gesondert gegossenen Rankeneinfassung. Zwar finden sich ähnliche Ranken mit Vögeln schon an den Stoßfischen Bischofgrabmälern in Gnesen und Wloclawek, doch sind die Musikputten und der auf den Hirsch anlegende Bogenschütze Erfindungen Wischers, der etwa gleichzeitig dem Peter Salomon in der Krakauer Marienkirche eine vorzügliche Bronzegrabplatte gesetzt hat.

Die Callimachus-Platte ist nahezu das einzige Beispiel für eine Zusammenarbeit Stoßens mit einem anderen Nürnberger Meister. Es bleibt ungewiß, wie er zu den anderen gestanden hat. Fast will es scheinen, als wäre er als Einsamer seinen Weg gegangen. Im Unterschied zu Niemenschneider, Wischer und Kraft kennen wir kein Bildnis von ihm. Als einzige menschliche Eigenart erzählt Neudörfer, er habe sich des Weines enthalten und sehr mäßig gelebt; vielleicht leben müssen, möchte man ergänzen, um dem rauschhaften Ungeßüm seines geistigen Temperamentes durch körperliche Nüchternheit zu begegnen. Nur so vielleicht bewahrte er sich davor, verzehrt zu werden an dem Brand seiner inneren Gesichte und stark zu bleiben für die Unrast seines Lebens.

Solch inneres Glühen strömt jedenfalls der Auftrag aus, den ihm der Losunger Paul Volckamer im Jahre 1499 für das Feld unter einem Chorfenster in der St. Sebalduskirche zu Nürnberg erteilte. Die 27 früheren Gedächtnisstiftungen Nürnberger Geschlechter im Chorumgang von St. Sebald seit dem 14. Jahrhundert hatten sich auf Einzelplastiken beschränkt. Weit Stoß füllt nun zum ersten Male ein ganzes Feld derart, daß zwei überlebensgroße hölzerne Standfiguren auf Steinkonsolen unter reichen Baldachinen das 1515 entstandene Markgrafenfenster flankieren und unter der Sohlbank drei steinerne Passionsreliefs in einem gemeinsamen Rahmen zusammengefaßt sind. Die Konsolen tragen das Meisterzeichen des Weit Stoß, die Jahreszahl 1499, ferner die Wappen des Stifters und seiner beiden Frauen. Die Familienmitglieder erscheinen als winzige Figürchen in den Ecken der beiden äußeren Reliefs. Auf dem rechten Relief hat Stoß seine Signatur nochmals angebracht. Die Einzelfiguren stehen in engem Zusammenhang mit den Reliefs. Dort ist die Passion des Herrn erzählt, darüber aber die Begegnung, wie Christus seiner Mutter erscheint, ihr seine Wundmale weist und so die wunderbare Gewißheit von seiner Auferstehung schenkt. Die Begebenheiten der Reliefs sind die innere Voraussetzung zu dem Gehalt der Standfiguren. Ihre rahmenden Vertikalen steigen klar und feierlich über dem Sockel der Reliefs auf, deren Vorgänge wie Gewitterausbrüche sind.

Die engmaschigen Kompositionen des Abendmahls und der Gefangennahme setzen sich von der mittleren Szene ab, die Christus als Hauptgestalt deutlich heraushebt. An der maßstäblich größeren Gestalt des Petrus, dem Mittelpunkt der ganzen Stiftung, sind die übrigen Szenen ausgerichtet. Wie im Text weiß es Weit Stoß einzurichten, daß das Gebet am Ölberg die ruhige Befasstheit, die dumpfe Geballtheit vor der Entladung einfängt. Das Abendmahl ist als dichtgedrängte Tischgesellschaft vorgestellt. Sechs Jünger nehmen die Rückseite ein, 28 vor ihnen — eingerückt — erscheinen zwei bärtige Profilköpfe, Christus sitzt links, ein wenig abgerückt, so daß das Haupt des Johannes an seiner Brust ruhen kann; die beiden Jünger, deren Stühle dem Beschauer zugekehrt sind, machen den Beschluß der Runde. Der Mittelpunkt des Abendmahls ist wenig heilig: in der Bildmitte liegt das Passahlamm, über dem der Feisteste der Versammlung sitzt. Neben ihm erscheinen geistigere Köpfe, bartlos mit eingesunkenen Wangen, eher mürrische als kämpferische Jünger. Aber auch sie sind vollauf damit beschäftigt, ihr körperliches Hungern und Dursten zu stillen. Allein die Gruppe um Christus und Judas schließt sich aus der Behaglichkeit des alltäglichen Essens und Trinkens aus. Petrus, voll brennender Ungeduld am Ohr des Meisters, stellt die Frage nach dem Schuldigen, während Christus, voll unendlicher Behutsamkeit den schlafenden, fast noch Knabenhaften Johannes an seiner Brust bergend, nach dem Brocken greift in einer Gebärde, als strecke er die Hand nach etwas Unreinem aus. Hier, nur hier an der Tafel kreisen die Fragen um Sein oder Nichtsein, und so hat auch Weit Stoß die Gruppe abgerückt und läßt Köpfe, Arme, Hände, Gewandzipfel kreisen um das Haupt Christi, dessen Mund die Entscheidung ausspricht, dessen Augen aber zeitlos in die Ferne schweifen. Schräg gegenüber — Petri Hand, das Passahlamm, der Kopf des Bärtigen führen auf ihn zu — schließt sich Judas von der Gemeinschaft aus. Sein derberes Gesicht sieht dem des Herrn irgendwie ähnlich, aber es ist abgeschirmt und im Schatten, die Linke des Verräters umfaßt den Geldbeutel.

Der Ölberg ist gegenüber der Krakauer Komposition seitenverkehrt. Von links nach rechts gelesen folgt 29 das Auge nicht mehr dem Blick des Petrus, sondern versinkt in der Gebärde völliger Hingabe, eigener Selbstaufgabe an die göttliche Kraft, die den Einsamen von Gethsemane zu sich zu ziehen scheint. Kopf, Blick und die empfindsam edlen Hände sind Ausdruck solchen Gebetes. Noch folienhafter treten die Gartengründe zurück, noch sockelhafter, eingebunden in das Rauschen schwerfülliger Gewandmassen schlafen

die Jünger den dumpfen Schlaf des Nichtverstehens. Unvergeßlich der Heißsporn Petrus, der im Schummer greisenhafter Erschöpfung noch nach dem Schwerte greift, ihm gegenüber Johannes, in tiefen ahnungslosen Schlaf verkrampft, so wie ein Kind vom versunkenen Tag träumt.

30 Die gewaltigste Erfindung ist die Gefangennahme. Wieder blickt Christus uns an; er leidet, aber er leidet männlich, mit verhaltenem, fest verbissenem Trog. Er umfaßt den Verräter, daß der sich verzweifelt an ihn klammert und ihm den falschen Bruderkuß auf die Wange drückt. Die Blicke der beiden gehen auseinander, aber ihre Arme kreuzen sich. Christi Linke wird aus der Umklammerung zurückgerissen. Ein roher Kriegsknecht in polnischer Tracht, die Zähne aus dem wüsten Maul geblickt, legt seine Pranke neben die adlige Hand des Gefangenen und tritt nach seinem Wein, das sich schrill durch den zurückgezerrten Mantel drückt. Die durch Zug und Stoß angespannte Diagonale dieses Schergen nimmt die zum Schlag nieder= saufende Linke des bärtigen Scheufals im Harnisch auf, der Christus bei den Haaren zurückreißt, während zwei weitere Gewappnete dem Wehrlosen die Laue überwerfen. Links zieht Petrus das Schwert zum rächenden Hieb gegen das Ohr des blöde gaffenden Malchus auf.

Es ist, als ob alle Gewalten des Bösen gegen den Heiland anbranden. Da schürzen sich Gewänder, um eine pralle Körperform umso gespannter hervortreten zu lassen, da fallen Schatten auf Hohlräume, damit die Vergitterung begehrlieh zupackender Arme umso sichtbarer werde, da tritt ein Fuß, und ihm zuckt ein Falten= keil voraus, der das Knie des Opfers eher noch und schmerzhafter trifft als die ausgeführte Bewegung. Die Schichtung der Figuren in verschiedene Relieftiefen, ihre ausfahrenden Bewegungen, die überhitzte Mimik ihrer Gesichter, die Sprache der Gewandfalten, das alles ist miteinander verzahnt zu einem starken Ausdruck des Angriffs und des Verrates. Solche Vehemenz hat es vor und nach 1499 in keiner Komposition des Weit Stoß mehr gegeben. Dabei sind die Mittel bei allen drei Reliefs sehr verschieden angewendet: die kreisende Bewegung um das Lamm beim Abendmahl, der Kontrast des Einsamen und der animalisch an die Erde gebundenen Jünger am Ölberg, der furienartige Anprall Aller gegen Einen bei der Verratszene.

So hart zupackend, so voll drängender Blut war das Drama der Passion vor Weit Stoß nicht gestaltet worden. Die Überlieferung weiß zu berichten, daß auf dem Abendmahlsrelief die Bildnisse der damaligen Mitglieder
30 des Rates in den Gesichtern der Jünger erkannt wurden. Das würde die Schärfe der ungewöhnlichen Charakterschilderungen wohl erklären, wäre auch eine Bestätigung für die Grundhaltung des „stain= hauer“, der entgegen der beseelten Haltung der späteren Kreuzwegstationen Adam Krafts handgreifliche Bergegenwärtigung mit leidenschaftlicher Gebärden= und Gewandmimik um jeden Preis gibt. Das ist die letzte Konsequenz des Stils der „Neunziger Jahre“. Man betrachte daraufhin die steinernen Grabmäler, den Krakauer Ölberg, die Callimachustafel: die zerklüftete Modellierung und die graphisch eingetragene Binnen= zeichnung der Gesichter ist hier ebenso vorgebildet wie Einzelformen der Gewandgebung. Der Stil der „Siebziger Jahre“ hat aufgehört: der Vielbildigkeit des Krakauer Schreins steht nun eine strenge Zwei= achsigkeit gegenüber, die ausschließlich Frontal= und Profilan= sichten gibt. Man hat nicht mehr den Eindruck einer Höhlung, die dem Block angetan ist, sondern die 20 cm tiefe Relieffschicht ist derart mit drängendem plastischen Leben erfüllt, daß die Figuren aus dem umfangenden Rasten hervorzuquellen scheinen. Mit dieser Relieffgestaltung steht durchaus in Einklang, daß Stoß auf eine Fassung der Bildwerke verzichtete und sich lediglich auf eine (jetzt erneuerte) Lönung der Lippen und Augensterne beschränkte. Dasselbe gilt auch für die beiden Einzelfiguren darüber. Sie waren von jeher darauf angelegt, daß die Oberfläche des Eichenholzes als Haut der Plastiken stehen bliebe. Es ist also zu unterscheiden zwischen der auf Kreidegrund wie ein zeit= genössisches Tafelbild bereiteten Fassung und der nur mit durchschimmernden Lasuren arbeitenden Lönung.

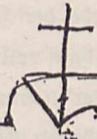
Sicherlich ist Stofß durch seine Erfahrung als Steinbildhauer darauf verfallen, nun auch Holzbildwerke ungefaßt zur Aufstellung zu bringen. Bei der Wolckamerstiftung geschieht es im Sinne der Monumentalität, so daß sich die riesigen Holzgestalten neben den älteren Steinplastiken des Chores vollauf behaupten. In diesem Sinne wirken die ruhig und geschlossen geführten Randformen und die Großflächigkeit der Gesichter, aus deren schmerzlichen Zügen weitgeöffnete starre Augen blicken. Haftet den steinernen Passionsreliefs darunter in ihrer durchgeformten Lebhaftigkeit etwas von der Materialwirkung des Holzes an, so eignet den Standfiguren die feierliche Größe des Steines. Wundervoll die Beseelung der Hände: Maria greift 32 noch, in schmerzlichem Unglauben über die Erscheinung, in ihren Mantel, über dessen Falten es wie ein Zittern rührt. Christus weist seine Wundmale eindringlich, suggestiv; sein Mantel ist aufgebrochen in Hohlräume, deren Wäusche in doppelten Kurven die Gebärde der Hände umfassen und unterstreichen. Auch hier eine Übersezung des Krakauer Grabmalstils, diesmal auf vollrunde Einzelfiguren. Damit legt Weit Stofß den Grund zu einer überaus fruchtbaren Entwicklung der monumentalen Einzelstatue, die in Krakau kaum verlangt, in der sparsam werdenden Ausstattung Nürnberger Kirchen aber bevorzugt werden sollte.

Die Muttergottes vom Hause des Meisters an der Wunderburggasse ist das lieblichste Werk 33 der Reihe, vielleicht überhaupt die friedlichste Schöpfung, die von Weit Stofß bekannt ist. Die äußeren Umstände machen den so seltenen Seelenfrieden des Meisters durchaus verständlich. Nachdem er zunächst auf der Lorenzerseite gewohnt hatte, ihm noch 1496 die Gattin gestorben war, und er im Jahre darauf die Tochter Christine des Losungsschreibers Reinolt heimgeführt hatte, kaufte er 1499 ein eigenes Haus. Es hatte einem Juden gehört, der die Stadt bei der letzten, bis 1870 gültigen Judenausweisung hatte verlassen müssen. Das Marienbild sollte den Fluch des Judenhauses von dem stattlichen Anwesen nehmen. Ein Bild der Holdseligkeit, das dem Meister in der Himmelskönigin gelang, deren Sternenmantel ein Windhauch von der Erde her zu streifen scheint, deren frauliche Hand und deren sich munter spreizendes Kind menschlich herzliche Züge in das Thema der in Nürnberg besonders verbreiteten Hausmadonna hineintragen.

Die schöne Hausfigur steht als rechtes Sinnbild über der glücklichen Tätigkeit um 1500. In diesem Jahre bestellte die Pfarrgemeinde zu Schwaz in Tirol einen Choraltar bei Weit Stofß, für den im Jahre 1503 quittiert wird. Bis auf zwei Gesprengefiguren ist dieses Werk einer Barockisierung der Kirche zum Opfer gefallen. Auch über zwei andere Arbeiten, mit denen Stofß zu dieser Zeit beschäftigt war, können wir uns kein Bild mehr machen. Es handelte sich um ein „großes Brückenwerk“, an dessen Ausführung sich Meister Weit auf eigene Kosten machte, nachdem er den Rat anhand eines Modells von der Durchführbarkeit seiner Idee überzeugt hatte. Beide Werke haben sich später nicht bewährt, Stofß mußte sie abreißen und hatte den Schaden. Da er gleichzeitig mit Erfolg einen Pfeiler der Rednitzbrücke bei Stein auszubessern verstand, so dürften sich die beiden Brückenwerke wohl auf eine Überbrückung der Pegnitz bezogen haben. Stofß hat also gleich nach seinem Einzug in Nürnberg, ähnlich wie in Krakau, versucht, der Stadt als Bauberater und Ingenieur nützlich zu sein.

Von plastischen Arbeiten gehört der Gekreuzigte in der St. Lorenzkirche in die Zeit um 1500, ein Werk, 34 das dem großen Sandsteinkruzifixus in der Marienkirche zu Krakau noch innerlich verwandt ist. Ein herkulischer, gedrungener Leib mit breitem Brustkasten hängt am Kreuz. Alles Leben ist erloschen. Der leichenhaft erstarrte Kopf ist schwer auf die Seite gesunken, so daß Sehnen und Muskeln fast zu reißen scheinen; Hände und Füße sind aus dem Krampf des Todeskampfes gelöst. Gegenüber dem Grauen des Krakauer Werkes liegt über dem Lorenzer Kreuz ein Schimmer des Friedens. Das nervig geschnittene goldgefaßte Lententuch weht wie eine Siegesfahne.

Seben swerflichen weissen gunstigen lieben Herren die nächst antwort
 von euch geton am freitag nach maria v. Kundung und bitt ein das
 recht v die eben stet weissenweg und winden so es beru ich nicht
 auff ein eben rat v euch selber gro. amroemberg recht gro geben und meine
 wie sich einem armen mit burger gebürlich recht ist gro wand auff ein tag
 von v Hogen yn 8 tagen evens euch swerlich ist im iar 1506
 mit bir gunstig antwort
 Heit Stof



Seben swerflichen weissen gunstigen lieben Herren die nächst antwort von
 euch geton am freitag nach maria v. Kundung und bitt ein das
 recht v die eben stet weissenweg und winden so es beru ich nicht
 auff ein eben rat v euch selber gro. amroemberg recht gro geben und meine
 wie sich einem armen mit burger gebürlich recht ist gro wand auff ein tag
 von v Hogen yn 8 tagen evens euch swerlich ist im iar 1506
 mit bir gunstig antwort
 Heit Stof

Brief aus dem Lochgefängnis vom 28. März 1506 an den Nürnberger Rat. Nürnberg, Bayerisches Staatsarchiv

Schuld und Sühne

Mitten hinein in die Jahre neuer Bewährung und neuen Ruhmes schiebt sich, das helle Lebensglück des in die Heimat zurückgekehrten Meisters jäh überschattend, das Schicksal des Jahres 1503. Da mit der Verhaftung, Verurteilung und Strafe dieses Jahres erst eigentlich die Wirkung und Ausweitung des Verhängnisses begann, so daß das bürgerliche und auch das künstlerische Schicksal des Veit Stoß auf unerwartete Bahnen gelenkt wurde, muß hier kurz im Zusammenhang auf die Ereignisse, die sich um die Urkundenfälschung legen, eingegangen werden.

Es scheint so, daß die Geschäftsreise, die Stoß 1486 nach Nürnberg unternahm, nicht ausschließlich persönlichen Absichten gedient, sondern vielmehr Aufträgen gegolten hatte, die ihm die Stadt Krakau, der er diente, als Treuhänder aufgab. Man scheint Stoß in Krakau als geschickten Kaufmann und Verhandlungsführer angesehen zu haben. Das sind Gaben, die höchst auffällig von zahlreichen Nachrichten der Zeit über mäßigen Wirtschaftssinn bei Künstlern abstechen. Es nimmt daher nicht Wunder, daß Stoß gleich den reichen Handelsherren des Patriziates auf gute Anlage seines Geldes bedacht war. Zunächst ließ er 1000 Gulden „auf Gewinn und Verlust“ bei einem Kaufmann Jakob Waner arbeiten. Mit 300 Gulden Gewinn erhielt Stoß sein Geld von Waner zurück, der ihm nun riet, sich an einer Handelsgesellschaft zu beteiligen, die von Hans Starzedel und den Brüdern Fritz und Otto Kuswurm vertreten wurde. Die Abmachungen, die im Jahre 1500 daraufhin getroffen wurden, gewähren einen aufschlußreichen Einblick in den überaus neuzeitlich anmutenden Geschäftsverkehr um die Jahrhundertwende: Stoß erwirbt für 1265 Gulden Luche (das ist mehr als die Hälfte des

für den Krakauer Marienaltar aufgebrachten Betrages!), die er auf der Leipziger Messe dem Starzedel überläßt und deren Wert er im folgenden Jahre auf der Herbstmesse zu Frankfurt oder in Nürnberg mit Gewinn zurückhalten soll. Veit Stoß bereift damals die Messen, er hält ohne besonderen Auftrag hergestelltes, auf Lager genommenes Werkstattgut feil. Soweit war das Geschäft in Ordnung. Stoß war aber an einen unlauteren Partner geraten. Jakob Vaner wußte, daß die von ihm empfohlene Handelsgesellschaft vor dem Bankerott stand und wollte ein von ihm selbst bei Starzedel und Genossen investiertes Guthaben über 600 Gulden durch die Stoßische Transaktion sicherstellen. Deshalb ließ er einen für Stoß ausgestellten Bürgschaftsschein wieder verschwinden: als nun Starzedels Firma tatsächlich zusammenbrach und die Inhaber völlig verschuldet aus der Stadt flohen, war Stoß durch die „huberej“ Vaners bis auf eine geringe Summe um sein Geld betrogen. Er hatte keine Möglichkeit, zu seinem Recht zu kommen. Wie er später zu Protokoll gab, habe er seinen inzwischen verstorbenen Weichvater — einen Barfüßermönch — um Rat gefragt. Der habe erklärt, wenn er einen neuen Schuldbrief ausschreiben könnte und ihn mit Vaners Siegel verfähe, „so solt ers thun, dann er wölt ims vor Got vergeben vnd es wer im nit funde“. Wie nun auch der Plan entstanden sein mochte, aus der gefährlichen Einflüsterung des Mönchs oder aus dem auf Selbsthilfe bedachten gekränkten Rechtsgefühl des Meisters selbst: er wurde in die Lat umgesetzt. So „natürlich und künstlich“ erschien die Fälschung der Handschrift und des von einem Reversbrief Vaners abgeformten Siegels, daß selbst dieser abgefeymte Betrüger an dem Betrug irre wurde. Da er aber natürlich die Schuld nicht anerkannte, legte Stoß seinen Schuldschein bei dem Stadtgericht vor und verklagte Vaner auf Herausgabe. Die Ereignisse überstürzten sich nun. Wohl in dem Bewußtsein, daß im Falle des Ruchbarwerdens der Lat die Todesstrafe verwirkt wäre, vom eigenen schlechten Gewissen und ungewissen Gerüchten in der Stadt gequält, verläßt Veit Stoß sein Haus und sucht Unterkunft in der Freistadt des Karmeliterklosters, dem sein Sohn Andreas angehörte. Das war offene Flucht. Hartnäckiger wird das Gerücht, der Bildschnitzer Veit Stoß habe sich einer Urkundenfälschung schuldig gemacht. Schon eilt der Schwiegersohn Jörg Trummer, der in Münnerstadt wohnt, nach Nürnberg, wahrscheinlich vom Hause Stoß gerufen. Da liefert sich der Schuldige vollends der Willkür seines Gegners und dem Richtspruch des Rates aus. Veit Stoß schließt am 29. Oktober 1503 mit Vaner einen Geheimvertrag ab, in dem er die Fälschung zugibt, auf seine 1120 Gulden verzichtet, dem Gegner Schadenersatz und die gefälschte Urkunde auszuhändigen verspricht. Wenn auch abgemacht wurde, daß der Vertrag bis zum Urteil „still und unverstreckt“ bleiben sollte, so hat Vaner natürlich das Gegenteil getan. In dem Augenblick, da Veit Stoß sich aus den Klostermauern hervorwagte, mußte er dem Zugriff der Öffentlichkeit verfallen sein. Am 16. November 1503 läßt der Rat seinen Bürger Veit Stoß an der Seite seines Schwiegersohnes auf offener Straße von Stadtknechten verhaften und ins Lochgefängnis werfen. Damit war der Rechtsweg beschritten, der nötigenfalls über die Folter zum Geständnis führte. Es hat dem bekannten Meister nicht an guten Freunden in und außer der Stadt gefehlt, die ihm ihre Fürsprache angedeihen ließen. Und auch der Rat ist offensichtlich milde in seiner Urteilsfindung gewesen. Am 4. Dezember 1503 wurde Veit Stoß, nachdem er ohne „peinliche Marter“ eingestanden hatte, öffentlich vom Henker durch beide Backen gebrannt, zugleich mußte er sich eidlich verpflichten, auf Lebzeiten die Stadt ohne Erlaubnis des Rates nicht mehr zu verlassen. Wenn auch eigens berichtet wird, man habe „nie einen so lind gebrannt“, so war Stoßens Ehre doch für immer gebrandmarkt, seine Freizügigkeit, von der er womöglich mehr Gebrauch zu machen pflegte als die anderen Nürnberger Meister, dahin. Doch man gewinnt den Eindruck, daß Veit Stoß selbst die Strafe als gerecht empfunden hat, daß er indessen der unumstößlich festen Überzeugung lebte, seine Schuld vollauf „mit seinem Leib bezahlt“ zu haben. Für ihn war mit der Brand-

markung der leidige Handel erledigt. Jakob Baner dagegen war anderer Meinung: er schlug zum zweiten Mal Kapital aus dem Fall Stoß. Ungerührt von auswärtiger Einmischung, von dem Einspruch Jörg Trummers und der Ablehnung des Urteils durch Stoß, der unter Protest den Gerichtssaal verließ, stellte sich der Rat abermals auf den Rechtsstandpunkt. Er gab Baner Recht und verurteilte den Angeklagten zu 800 Gulden Schadenersatz. Das mußte Veit Stoß tödlich beleidigen. Von nun an gab es für ihn kein Vergessen mehr, man hatte ihn im Innersten verwundet. Abermals greift er zur Selbsthilfe: er flieht zu seinem Schwiegersohn Jörg Trummer nach Mürnerstadt. Er bricht seinen Eid. Wie schwere Schläge hämmern die Sätze aus dem Geheimvertrag der Öffentlichkeit die doppelte Schuld des Meisters ein, als sie auf Drängen Jakob Baners am 15. April 1504 in Abwesenheit des Vertragspartners vor dem Gericht verlesen werden.

Nun erst, nach Durchlaufen dreier Phasen — Brandmarkung, Schadenersatzurteil, Öffnung des Geheimvertrages — ist Veit Stoß endgültig gerichtet, vor der Öffentlichkeit und vor sich selbst. Wenn seinen Schwiegersohn die verlorene Ehre vor den Leuten zu unklugen, gehässigen Schritten hinriß, so saß in Stoß der Stachel der eigenen Mißachtung fest. Diese Degradierung, dieses Unrecht, das ihm nach seiner Meinung angetan war, ließ ihn zum „irrigen und geschreyigen Mann“ werden, der vordem „alle seine Lebtag in keinem unehrlichen, bösen, straflichen Gerücht“ gestanden hatte. Jörg Trummer hat unendliches Leid über den Meister gebracht. In dem Bestreben, seinen Schwiegervater vor ein auswärtiges Gericht zu bekommen, hat er den Landfrieden gebrochen und verfiel der Reichsacht. Er muß ein gewalttätiger, rücksichtsloser Mann gewesen sein, der nicht davor zurückschreckte, seinen Schwiegervater zu bedrohen, als der sich von ihm löste. Veit Stoß kehrte, um der Beschlagnahme seines Hab und Gutes zu entgehen, nach Nürnberg zurück — und mußte neue Demütigungen über sich ergehen lassen. Vier Wochen Turmhaft und die Erneuerung des Eides, Urfehde gegen Baner waren die Opfer, mit denen er seine Rückkehr erkaufte. Dazu kam sein finanzieller Zusammenbruch, da Gerichtskosten und Trummerfehde ein ganzes Vermögen verschlungen hatten. In den Jahren 1505/06 kämpft Veit Stoß um seine Existenz. Er treibt Schulden ein, macht dem Rat eine Gegenrechnung auf, erlangt gelegentlichen Urlaub, um auf Messen zu reisen, versucht, überhaupt von dem Eide befreit zu werden. Als er immer wieder auf reservierte Zurückhaltung, meist aber auf Ablehnung stieß, begann er mit Drohungen, er wolle bei dem Kaiser klagen. Man merkt in diesen Jahren die zunehmende Schärfe des Rates, der sich den verbissenen Troß seines Bürgers nicht länger gefallen lassen wird. Am 27. März 1506 wird Veit Stoß aufs neue in das Lochgefängnis geworfen. Der in Form eines Kerbzettels am folgenden Tage im Gefängnis geschriebene Brief ist die Kapitulation Stoßens vor dem Rat; er unterwirft sich mit den kraus und eigenwillig geschriebenen Zeilen dem Spruch der Stadt. Als vorsichtiger Mann schrieb er den Brief doppelt aus; die ausgeschnittenen Kerben der beiden Ausfertigungen mußten genau aneinander passen (Textseite 24).

Indessen scheint es kaum möglich gewesen zu sein, bei den ihm auferlegten Freiheitsbeschränkungen seinen Verpflichtungen nachzukommen. Veit Stoß hat zeitlebens in Nürnberg nicht ein einziges Ehrenamt bekleidet. Die Meister machten die Politik des Rates offenbar mit, zugleich war ein Boykott das erwünschte Mittel, die unbequeme Konkurrenz seiner überlegenen Kunst möglichst auszuschalten. Als nun Veit Stoß zum dritten Male zur Selbsthilfe griff und einen Gnaden- und Rehabilitationsbrief Kaiser Maximilians erwirkte, war der Neid über solche offenkundige Bevorzugung groß. Schmähungen und Tätlichkeiten der Gesellen, die immer noch Stoßens Werkstatt mieden, konnten aber nicht hindern, daß die Gunst des kunstliebenden Kaisers sich 1512 bei einem Nürnberger Besuch dahin auswirkte, daß Veit Stoß zu der gewaltigen Planung des Kaisergrabes in der Hofkirche zu Innsbruck herangezogen wurde.

Der Rat hat anscheinend den kaiserlichen Gnadenbrief vom September 1506, der Veit Stoß die verlorene Ehre wiedergab, als Korrektur seiner eigenen Rechtsprechung aufgefaßt. Er verbot den öffentlichen Anschlag und ließ nur zu, daß Veit privat von der Urkunde Gebrauch machte. Aber einmal im Besitz des kostbaren Pergamentes hat Veit Stoß mit der ihm eigenen Willenskraft die von höchster Stelle geliebene Hilfe voll ausgenutzt. 1507 wird er in Ulm vom Kaiser persönlich empfangen. Das konnte zwar das Mißtrauen des Stadtregentes nicht auslöschen, mußte aber auf die Bürgerschaft tiefen Eindruck machen. Seit 1506 begannen die Aufträge wieder reger zu werden. Der Meister des Krakauer Altares war nicht mehr so auf Verkauf von Dugendware angewiesen, die er auf auswärtigen Messen und auf seinem Stand an der Frauenkirche feilhielt. Er gewann wieder Gelegenheit, sich durch die Größe seiner Kunst das Vertrauen Nürnbergs zurückzuholen. Das ist ihm mit leidenschaftlichem Einsatz seiner Kräfte, vielseitig wie sie waren, in den 27 Jahren, die ihm noch zu leben blieben, vollauf gelungen. Das Vermögen, das er hinterließ, überstieg um ein Vielfaches die Verluste, die ihm Brandmarkung, Schadenersatz und Trummersehde verursacht hatten. Daß aber auch sein späteres Leben von Kampf erfüllt blieb, dafür sorgte schon sein Schwiegersohn, der als Werkzeug des gegen Städte und Pfeffersäcke rebellierenden Adels Mackereien ohne Ende anzettelte und bis zu seinem Tode (vor 1522) keinen Frieden gab. Dafür sorgte aber auch das nicht zur Ruhe gekommene Rechtsbewußtsein des Meisters selbst. Ergreifend zu sehen, wie er noch als alter Mann den Rechtsstreit mit Hans Starckedel auszutragen versuchte, der nach seinem Entweichen aus Nürnberg in Reichenstein in Schlesien ein Bergwerk erschlossen hatte. Allein auch jetzt gelingt es dem Todfeind, gutes Recht zu beugen. 1524 machte Veit Stoß bei den schlesischen Gerichten seine Ansprüche geltend. Aber der gerissene Starckedel hat Stoß in einem vor dem Reichensteiner Berggericht geschlossenen Vertrag nicht als Gläubiger aufgenommen. 1526 reißt der fast Achtzigjährige nach Breslau, um selbst nach dem Rechten zu sehen. Wir kennen den Ausgang der Klage nicht: Veit Stoß muß unverrichteter Sache nach Nürnberg zurückkehren, da ihn in Schlesien die Kunde von dem Tode seiner Frau erreicht.

So schließt sich der Kreis um die Ereignisse von 1503. Echte große Tragik liegt in diesem Kampf um das Recht, der zu einem Lebenskampf wurde. Die klare Scheidung von Straf- und Zivilrecht hat Stoß nie begriffen. Er hatte gegen das Gesetz gefehlt und dafür gebüßt; er hatte darnach um sein Recht gerungen, aber das Recht hatte es ihm verweigert. Selbst der Kaiser hat es ihm nicht unbedingt zurückgeben können. Gegen diesen Zwang hat Veit Stoß in lodernem Zorn, mit allen Mitteln, ungebeugt von Entbehrung und Enttäuschung, bis zum letzten Augenblick angekämpft. Man hat diesen Stoß, den Rebell und Rächer, gefürchtet. Noch 1527 zwingt man ihn zu einem Eide, aus dem das hervorgeht. Die vielen Episoden, die das Kapitel Schuld und Sühne umranken, wurzeln in der Grundhaltung dieses Großen. Immer wieder stehen eigener Wille und Selbsthilfe gegen Allgemeingültiges auf. Die Größe von Leidenschaft, von Kraft und Rücksichtslosigkeit, Zeitgebundenheit und Zeitlosigkeit, der Ausgleich von Entwicklung und Gleichbleibendem — das sind Wesenszüge, die dieses Kapitel unlöslich mit der Kunst des Veit Stoß verschmelzen. Diese Einheit ist eine Konsequenz des Charakters, sie ist Stil der Gesinnung.

Die Kupferstiche und der Altar in M^{ün}nerstadt

Während die Kupferstiche des Veit Stoß Gelegenheitsarbeiten, wohl auch leicht zu verbreitende Vorlagen für die Werkstatt gewesen sein dürften, sind die Tafelgemälde für den Hochaltar in M^{ün}nerstadt in festem Auftrag entstanden. Obwohl die Stech- und Maltätigkeit des Veit Stoß seit Neudörfer überliefert ist, hat sich die Überzeugung, daß Stoß auch gemalt habe, nur sehr allmählich durchgesetzt, zumal eine Nachricht vom Ende des 18. Jahrhunderts leugnet, daß der Meister „ansehnliche Kupferstiche oder Gemälde“ gefertigt habe. Wir besitzen 10 Kupferstiche, die sämtlich die Meistermarke und die Initialen JS tragen. Die sehr seltenen Abdrucke sind stets bekannt gewesen, doch hat sich die Signatur lange der richtigen Deutung entzogen. Es sind überaus malerische Blätter, die sich durch besondere Vorliebe für das Nebeneinander schimmernder Lichter und tiefer, aus kräftigen Kreuzlagen entwickelter Schwärzen auszeichnen, Blätter, die in ihren besten Stücken gleichbedeutend neben Schongauer und dem Meister des Hausbuches stehen. Insbesondere zu dem graphischen Stil des zweiten, unbekanntem Stechers laufen manche Fäden. Kein Stoßisches Blatt ist im Sinne des großen Kolmarer Meisters und auch im Sinne Dürers ein abgeschlossenes, bildmäßiges Kunstwerk, das für den Vertrieb im Großen gearbeitet war. Ihr Reiz liegt in der frischen Lebendigkeit, die gelegentlich an skizzenhafte Niederschrift, ja an Improvisation erinnern kann. Veit Stoß muß außer mit dem Grabstichel noch mit einer Art Kaltnadel gearbeitet haben. Dies und die Verwendung einer weichen Platte — sie bestand sicherlich nicht aus Kupfer, sondern aus einer Legierung — bewirken in erster Linie die Tonigkeit seiner Stiche. Allerdings hat das weiche Material auch seine Nachteile gehabt; die Platten haben Sprünge bekommen, einzelne Ecken sind ausgebrochen. Der sonst so bedächtige Techniker ist hier ziemlich sorglos zu Werke gegangen. Man merkt den Blättern, deren Platten sehr unterschiedlich die Druckschwärze angenommen haben, an, daß sie zum Teil später überarbeitet wurden, wir dürfen wohl annehmen in der Nürnberger Zeit, als Stoß von dem vorhandenen Bestand wieder abzog, um sie an seinem Verkaufsstand vorrätig zu haben. Ein Teil der Blätter ist in zwei Zuständen erhalten. Die Überarbeitungen haben die Stiche durchweg toniger und die Modellierung plastischer werden lassen. Die Erfindungen selbst aber sind noch während der Krakauer Zeit entstanden zu denken, in sich wiederum nicht ganz einheitlich: einer frühen, locker und etwas ungefüge modellierten Gruppe stehen die reifen, in sich ganz geschlossenen Blätter mit gewichtig erzählenden Bildkompositionen und statuarisch klar empfundenen Einzelfiguren gegenüber.

Zwei Blätter, eine Auferweckung des Lazarus und eine Darstellung der Ehebrecherin vor Christus, gewähren, wie schon öfters beobachtet, in die Voraussetzungen zu dem Stil des Veit Stoß Einblick. Beide figurenreichen Kompositionen gehen auf altniederländische Bilderfindungen zurück. Die gleiche, der Auferweckung zugrundeliegende niederländische Vorlage hat in einem Tafelbilde des Geertgen tot Sint Jans einen späten Niederschlag gefunden. Noch manches Unverarbeitete steckt in diesen beiden Blättern, einige der Figuren bleiben Rezept. Aber hat nicht auch der junge Dürer sich des Kupferstiches gerade als Lernender bedient und dieser Technik das Kopieren oberitalienischer Vorlagen vorbehalten? Immerhin dürfen auch in den genannten Blättern die Stoßischen Eigenarten nicht übersehen werden: drastische Gegensätze der Typen, ausfahrende Gebärden, übermäßig zerknitterte Gewänder. Die aus dem plastischen Werk des Meisters bekannte Erziehung der Bewegungen scheint den Zeitgenossen besonderen Eindruck gemacht zu haben. Jedenfalls hat Michael Wolgemut die schwertschwingende Gestalt des Henkers aus dem Stich eines Jakobusmartyriums von Veit Stoß in den Holzschnittschmuck der 1492 erschienenen Hartmann Schedelschen Weltchronik aufgenommen.

Eine unmittelbare Wirkung auf die eigene Werkstatt läßt sich an einem inhaltlich wie formal gleich reizvollen Stich nachweisen, der die Heilige Familie zum Thema hat. Die Erzählung greift eine Idylle aus dem legendenhaft ausgeschmückten Aufenthalt in Ägypten heraus, wie Mutter Maria an dem nahtlosen Kleide für ihr Kind wirkt, das sie auf einen Ständer gespannt hat, während der nackte Jesusknabe mit dem Saum ihres Kleides und mit einem Knäuel spielt. Eine Wand der spätgotischen Kapelle ist offen; im Hofe geht Josef seinem Zimmermannshandwerk nach. Dunkel steht seine Gestalt vor lichtem Grunde, als wäre er vor dem dämmerigen Innenraum von Sonnenlicht umflossen. Überaus kunstvoll ist der Eindruck dieser Lichtgegensätze bereits in der Technik der Strichführung vorbereitet, die hauchzart bei der Modellierung des Fleisches ist, kräftig in Gegensätzen bei der Durchformung der Gewänder und in zügigen Mustern die Felder des Nebengewölbes belebt. Räumlich entspricht das Blatt den „frühen“ Reliefs am Hochaltar in der Krakauer Marienkirche.

Daß die Stiche gelegentlich direkt als Vorlagen für plastische Einzelgestalten gedacht waren und Stofens eigenem plastischen Werk innerlich nahe stehen, das zeigt der schöne Stich der stehenden Muttergottes 44 mit dem Christuskinde, das mit den Locken seiner Mutter spielt und darüber den Apfel zu vergessen scheint, der ihm hingehalten wird. Mit einer heiligen Genovesa ist die „Madonna mit dem Apfel“ das reifste Blatt, das von Stoß auf uns gekommen ist: vor weißem Grund gestellt hat die ungeachtet der breit ausladenden Gebärde schlank aus dem am Boden gestauten Faltenwerk aufsteigende Gestalt das Ansehen und die Gewichtigkeit einer wirklichen Schnitzfigur. Angesichts der großen Gebärde des vor den Leib genommenen Mantelendes, die in merkwürdigem Gegensatz zu der empfindsam-leidigen Zartheit des Kopfes und der spätgotisch gespreizten Hand steht, fühlt man sich an Arbeiten vom Oberrhein erinnert, etwa an die süße Eleganz der schönen Dangolsheimerin im Deutschen Museum zu Berlin. Auf Stofens eigenes Schaffen gesehen ist die großgefaßte, auf alle Kleinliche Unruhe verzichtende Kupferstichmadonna auf dem Wege zu der Muttergottes vom Nürnberger Hause in der Wunderburggasse. Sie ist die Leistung im graphischen Schaffen unseres Meisters, die den Nebenzweig der Graphik gleichberechtigt neben die zünftigen Stecher stellt, deren Herkunft in der Regel nicht die Bildschnitzerei sondern Malerei und Goldschmiedekunst sind. Die besetzte Binnenmodellierung der Hausmadonna ist in der Graphik bereits voll und schön durchgebildet; was dem geschnitzten Holzbildwerk vorbehalten blieb, das ist die organische Lieblichkeit des Körpers, der bei der „Madonna mit dem Apfel“ noch wie ein kaum geahnter Kern von der Schale des Mantels verhängt und umhegt ist.

Die Marienklage, wild in ihrem Schmerz, groß und pathetisch, steht innerlich den Volkamer-Reliefs von 1499 nahe. Dieses gedrängt volle Blatt, dessen aufrauschende Klage über die Grenzen des Kleinformatigen 31 Stiches zur Monumentallösung zu drängen scheint, ist eine letzte malerische und bühnenwirksame Lösung und gleichzeitige Überwindung des mittelalterlich-strengen plastischen Vesperbildes. Wie in der gleichzeitigen Plastik auch liegt der steife Leichnam Christi nicht mehr — wie noch bei Michelangelos marmorner Pietà — auf den Knien seiner trauernden Mutter ausgestreckt, sondern wird von der vor ihm knienden Maria gehalten. Der ganze ewigmenschliche Sammer der Mutter um den Sohn, der vor ihr starb, sammelt sich in einer doppelten Bewegung: dem Aneinanderschmiegen der Köpfe und dem Gegensatz der Bewegung. Diese fraulich zarte Lebenswärme scheint dem geöffneten Mund in dem todesstarrten Gesicht des Leichnams wieder Leben einhauchen zu können, so unerhört eindringlich, so zärtlich wie die tastende Mutterhand weiß Weit Stoß seine Marienklage neu zu dichten. Diesem Eins-Sein antwortet die Fuge der einander ausschließenden Leiber des Beklagten und der beiden Klagenden. Die unvergeßliche, bauschende Gewalt der sich steigenden Ge-

wänder Mariens und des Jüngers wirken erst durch den Gegensatz zu dem Winkel des nackten Leichnams, auf dessen Lage, gebrochene Gestalt der ganze Aufwand von Gebärde und Ausdruck einströmt. Über der schmerzhaften Muttergottes erscheint der starre Blick des einsamen Johannes; über die Begegnung der beiden heiligen Köpfe hält er die Dornenkrone, die — so kraus wie der Kopf des Jüngers selbst — die Zweifamkeit der beiden Heiligenscheine trennt in der Einsamkeit des Todes. Auf der logisch sich ausschließenden „Sonderbarkeit“ dieser Begriffe beruht die mitreißende Kraft der Stoßischen Marienklage, an ihr gerade kann deutlich werden, wie stark das Gefühl die Formen des eben nicht „nur dekorativen“ Faltenwerkes trägt. Gewiß, sicher nicht alle Feinheiten dieser Gewandmusik klingen noch für uns Heutige, gewiß auch steht das gestochene und gemalte Werk von Stoß den meisten von uns ferner als das plastische: aber gerade daß in einem Blatt wie der Marienklage die Zeitgebundenheit der graphischen Mode gegen 1500 übertönt wird von echter künstlerischer Gestaltung, macht die Beschäftigung auch mit diesem Zweig Stoßischer Kunst durchaus lohnend. Allerdings: faul und gleichgültig darf das Auge nicht bleiben, es muß sich — stärker noch als bei der dreidimensionalen Plastik — die Mühe des Nachgehens und Zusammenlesens der zunächst verwirrend reichen Einzelformen nehmen. Erst aus solcher Aufnahmebereitschaft wird dann auch die Welt im Kleinen lebendig, die gerade bei den großen Deutschen immer wieder ihre aus dem Herzen erlebte Daseinsberechtigung findet. Im Werk des Veit Stoß will sie mit Arbeiten wie dem gotischen Kapitäl begriffen sein (Textseite 32). Da rankt und sprießt es um eine architektonisch schlichte Grundform, bornig und distelig, und dennoch klar anschaulich und vor allem vorstellbar: plastisch gedacht in ihrem Aufbau, so daß man wohl richtig annehmen darf, Stoß habe sein Kapitäl als Vorlage gedacht. Eine Sandsteinmadonna aus der Werkstatt des Meisters (München, Germanisches Nationalmuseum) steht denn auch auf einer sehr ähnlich geformten steinernen Schmuckkonsole.

Meister Veits Name wird in Krakauer Urkunden zwischen 1492 und 1496 ausdrücklich als Maler geführt. Das ist ein Beweis dafür, daß er die Beschäftigung mit dem Pinsel durchaus ernst genommen hat und daß wir den Verlust der gemalten Tafelbretter an den Reliefs des Krakauer Altars außerordentlich bedauern müssen. Was immer wieder der Forschung bei Hans Multscher oder Michael Pacher Probleme aufgibt, das ist bei Veit Stoß klar erwiesen: er war in einer Person Bildschnitzer und Maler. So gesehen ist das einzige erhalten

- 42 gebliebene gemalte Altarwerk, die Flügel in der Pfarrkirche zu Männerstadt, keine Überraschung mehr.
- 43 Die seltsam knorrige und in der Zeit vergleichslose Malerei auf diesen Flügeln ist nicht nur Gelegenheitsarbeit gewesen, aus der Not des Augenblicks geboren, sie hat ihre Vorstufen in der Krakauer Zeit gehabt. Sie hat ihre Parallelen in dem Linienstil der Stiche; die Voraussetzungen zu der geschraubten Gewalttätigkeit der gemalten Gestalten und zu der von den Körpern her bestimmten Raumauffassung in Männerstadt aber liegen im plastischen Stil des Veit Stoß. Man hat die Flügelbilder nicht ärger verkennen können, als man vor dieser von der Linie her aufgebauten „Bildhauermalerei“ den Namen Matthias Grünewalds aussprach, dessen von Licht und Farbe getragenes Werk die völlig gegensätzliche Möglichkeit der Zeit um 1500, eben die malerische, repräsentiert.

Im Jahre 1492 hatte Tilman Riemenschneider nach zweijähriger Arbeit seinen in städtischem Auftrage ausgeführten Hochaltar beendet. Er war ein Magdalenenaltar, dessen Programm der Rat der hennebergisch-würzburgischen Stadt Männerstadt dem jungen Würzburger Schnitzer genau aufgesetzt hatte. Im Mittelschrein schwebte die reuige Sünderin gen Himmel, flankiert von den Standfiguren der Heiligen Elisabeth und des Heiligen Kilian. Auf den mit Reliefs geschmückten Innenseiten der Flügel war das Leben der Heiligen Magdalena erzählt, dem Sarg blieben die Kirchenväter, dem Gesprenge eine Gruppe der Heiligen Dreifaltigkeit vorbehalten. Der Organismus dieses Erstlingswerkes von Riemenschneider ist nicht mehr erhalten. 1831

wurde der Altar abgebrochen: seither sind Riemenschneiders M^{ün}nerst^{äd}ter herrliche Arbeiten bis auf Reste, die an dem plumpen neuen Altar weiter verwendet wurden, in alle Winde verstreut, und Weit Stoßens Tafelbilder, beschnitten und lange Zeit kaum gepflegt, nahezu unverständlich geworden.

Wie war der M^{ün}rnberger Plastiker überhaupt zu dem Auftrag gekommen? Wir dürfen wohl annehmen, daß Weit Stoß, als er 1502 von dem Komtur des Deutschen Hauses, dem Pfarrer und der Gemeinde in M^{ün}nerstadt den Auftrag erhielt, „ein tafeln in der Pfarckirchenn auf dem hohen Altare zu vassen, zu malen, vergulden und auszubereiten“, dieser Auftrag auf die Vermittlung seines dort lebenden Schwiegersohnes Jörg Trummer zurückging. Merkwürdig ist jedenfalls, daß schon zehn Jahre nach der Fertigstellung ein anderer Meister mit der Fassung des ursprünglich ohne Bemalung vorgesehenen Altars betraut wurde und daß dieser für seine Arbeit mehr Entgelt als der ausübende Schnitzer erhielt! Offenbar ist man sich über das Besondere dieses nachträglichen Auftrages irgendwie klar gewesen, denn es wurde ausgemacht, daß zwei Würzburger Meister die Arbeit des M^{ün}rnbergers, der hier in das würzburgische Kunstgebiet einbrach, erst zu prüfen hätten, ehe man den vereinbarten Preis zahlte.

Es ist nicht bei der Fassung, Vergoldung und Ausbereitung des Riemenschneiderschen Altars geblieben. Weit Stoß hat die bisher leer gelassenen Rückseiten der Flügel mit Tafelmalereien bedeckt, deren inhaltliches Programm eine nach der Typologie der mittelalterlichen Theologie aufgebaute ergänzende und in ihrer Sinnrichtung verwandte Legende enthält und zwar aus dem Leben des würzburgischen Missionsheiligen, dessen Schnitzfigur bereits im Mittelschrein stand, des Heiligen Kilian. Schwer zu sagen, ob erst der verzweifelt aus M^{ün}rnberg geflohene, nach Arbeit suchende Weit Stoß die Erweiterung des Auftrages von 1502 erreichte, oder ob die ikonographische Bervollständigung von vornherein im Sinne der M^{ün}nerst^{äd}ter lag — feststeht, daß der lockende, wahrscheinlich halbfertig liegengebliebene Auftrag in dem Wohnort des Schwiegersohnes den Gebrandmarkten dazu trieb, wortbrüchig zu werden und die Malerei an Ort und Stelle auszuführen. Vom Jahresbeginn bis September 1504 ist Weit Stoß in M^{ün}nerstadt am Werk.

Die Flügel, die wir uns paarweise übereinander angeordnet zu denken haben, sind zum Teil erheblich verkürzt, wie man an den Rankenabschlüssen und nur zur Hälfte stehengebliebenen Gestalten feststellen kann. Sie schließen sich durch eine eigenartig gedämpfte, stumpfe Farbigkeit zusammen, die aus Rosa, Grün, Gelb und Purpur bestehend, sich durchaus der Plastik der Umrisse und dem zeichnerischen Reiz der Sinnengliederung unterordnet. Zwei ruhig-vorbereitende entsprechen zwei dramatisch-erfüllten Tafeln.

1. Der bischöfliche Frankenapostel sucht die blutschänderische Ehe des fränkischen Herzogs Gozbert mit seiner Schwägerin Gailana zu trennen.

42

2. Gailana dingt den Kastellan und den Koch, die beide schwörend vor ihrem Thron erschienen sind, den unbequemen Heiligen zu ermorden.

3. Der heilige Kilian mit seinen Genossen Kolonan und Lotnan wird von den beiden Mördern umgebracht.

4. Die Mörder richten sich selbst vor dem Thron Herzog Gozberts, während der Teufel Gailana entführt. 43

Diese ebenso romantische wie blutrünstige Legende der Würzburger Diözese war bereits einmal in M^{ün}nerstadt vorhanden, in einem Fenster der herrlichen Glasscheiben aus dem 14. Jahrhundert. Dort hatte der M^{ün}rnberger Glasmaler in strenger Bildsprache berichtet. Weit Stoß macht aus der Abfolge, die ein böses Gegenstück zu der frommen Legende der Bamberger Heiligen Kunigunde ist, ein Drama voll gedrängter Steigerung, voll von atemloser Vergegenwärtigung. Die Mörder, die mit Schwert und Malchus auf die heiligen Sendboten einschlagen, sind in ihrem Tun irdisch-niedrige Widerparte zu dem himmlischen Streiter Michael aus Dürers Apokalypse. Und wie endet diese Tragödie: der Koch beißt sich nach der Lat die Finger ab. Die ganze

Handgreiflichkeit der Legendenerzählung kommt in der Stoßischen Erfindung des schlingenden Turbanträgers zum Ausdruck, während der Kastellan, der sich das Schwert durch den Leib stößt, in seiner tänzelnden Drehung, in der aus Kraft und Zusammensinken eigentümlich unsicheren Schaustellung, bis in jede Gelenkfunktion plastisch durchgedacht ist. Man betrachte daraufhin die Sprache der hageren Hände, die Bahnen der unter halbverhängten Lidern hervorstechenden Blicke — und man wird verstehen, daß diese aus einem aktiv wirkenden plastischen Kern heraus entwickelten Gestalten sich ihren zum Leben nötigen Raum selber schaffen. Daher fluchten die mit Fliesen belegten Innenräume so jäh in die Tiefe, ist die Bühne so schmal, daß man sich drängt und ist die dramatische Wirkung so stark auch auf den Tafeln, wo nur geredet wird. Dieses Verhältnis von Gestalt und Raum — es ist daselbe wie an den Krakauer Reliefs — läßt aber zugleich die Malereien räumlich (nicht plastisch oder in Einzelheiten der Charaktere oder der Gewänder) so altertümlich erscheinen: Stoß hat noch die gleiche raumplastische Vorstellung, wie sie in der Malerei um 1440 üblich gewesen war. Daß er sie noch hat, liegt an der Tatsache, daß er als Plastiker malt, daß seine Gestalten raumhaltig sind und Raum verdrängen, nicht aber sich in einem Raum bewegen, der auch ohne sie da wäre. Die Konsequenz war schon einmal an den Reliefs in Krakau gezogen worden: der gemalte Raum als Folie der Figurenreliefs.

Weit Stoß, der Maler — und ihm eng verbunden der Stecher — ist für uns dreimal greifbar, wo er sich mit dem Pinsel Möglichkeiten plastischen Sehens schafft: als Hintermalung an dem Frühwerk der Mannesjahre, leidenschaftlich getrieben in der Zeit der Achtung an den Flügelbildern in Münsterstadt und noch einmal im Alter, da ihm vielleicht das Schnitzmesser schon zu schwer geworden war. Noch am 17. November 1530 ließ der Rat ein Gemälde des Weit Stoß „obs künstlich sei“ besichtigen.



Kapital. Kupferstich. München, Graphische Sammlung

Die Werke zwischen 1505 und 1515

Die Jahre dieses Zeitraumes sind die Jahre des Kampfes, des Kampfes nicht nur um bürgerliche Ehre, sondern ebenso leidenschaftlich um künstlerische Notwendigkeit. Es sind die Jahre des reifen und des späten Mannesalters. In ihnen schlägt noch immer jugendliche Empfindungskraft und jugendliche Aufnahmebereitschaft. Solche feurige Lebendigkeit paart sich indessen mit reifer Verhaltenseit und der technischen Beherrschung, die aus langer Erfahrung kommt. Nach Art des Werkstoffes unterschieden, abgestimmt auf Absicht und Wesen des Bestellers, unendlich reich in der Abfolge eigenen Ausdruckswillens, weiß Veit Stofß sein Instrument zu spielen, das einzige, das ihm blieb, die Aufnahmebereitschaft seiner Nürnberger Zeitgenossen aufzulockern, ja zu erzwingen.

Der Gekreuzigte aus dem hl. Geistspital in Nürnberg, jetzt im Germanischen Nationalmuseum, ist 35 damals entstanden. Man möchte glauben, bald nach der Rückkehr aus Mürnerstadt, und man ist versucht, die 39 harte menschliche Erfahrung, Not und Lochgefängnis als das am eigenen Leib erlebte Golgatha seines Meisters hinter den Formen dieses ergreifend gestalteten sterbenden Christus zu ahnen. Was diese Formen über das Grauen der beiden früheren Kreuzfixe hinaushebt, das ist der Ausdruck der Läuterung, der Leid und Qual des Körpers adelt. Konnten die gewaltsamen Verrenkungen des gewaltigen Lorenzer Kreuzes an die schreckhaften Visionen der Zerstörung bei Matthias Grünwald erinnern, so ist vor dem klaren anatomischen Aufbau des Spitalkreuzes der Vergleich mit dem toten Christus von Hans Holbein d. J. möglich. Dieser Christus ist einer der ewigen Höhepunkte, die die plastische Kunst der Deutschen erklommen hat. Wie von Grünwald und von Holbein ist auch von Stofß die Nachricht überliefert, er habe nach der Leiche gearbeitet. Aber das Leichenhafte ist überwunden; dieser Leib lebt in der athletischen Spannung der wundervoll modellierten Arme und Hände, der wie Vogensehnen gespannten Beine. Nur einmal hat Stofß einem Gekreuzigten die gewaltige Spannweite gegeben wie hier. Der mächtige Brustkorb atmet noch, während aus dem Haupt voll Blut und Wunden im Aufsteigen des Mundes, im Blick der brechenden Augen letztes Leben schwindet. Wesentlich für die feinen Unterschiede zu dem Lorenzer Kreuz ist die geneigte, aber noch nicht gebrochene Haltung des Hauptes. Dieser Christuskopf ist noch nicht haltlos geworden. Das ist, was ihm die innere Größe verleiht: die Haltung im Angesicht des Todes. Wesentlich im Blick auf die früheren Kreuzfixe ist weiter die ganz neue Wirkung der Seitenansicht, die in ihrer straffen Gespanntheit und herrlichen Durchformung des sehnigen Körpers nahezu gleichberechtigt neben der Hauptansicht steht. Gibt es einen zweiten Kreuzifix in der Kunstgeschichte, der in derartiger „Zweibildigkeit“ schaubar ist? Keinen Augenblick vergißt man vor diesem Werk über der bewundernswürdigen formalen Leistung die ganz innerliche, ganz verhaltene Beseelung, die das Körperliche des an das Kreuz geschlagenen Mannes läutert zum Gefäß religiöser Andacht.

Dem Kreuz hat die Zeit manche Wunde geschlagen. Die Dornenkrone fehlt, die Fassung ist an mehreren Stellen schadhafte. Schlimmeres hatte das 18. und 19. Jahrhundert der Oberfläche angetan: dicke, formzerstörende Übermalungen haben bis 1933 alle Feinheiten verdeckt (auf unserem Bilde zeigt noch das linke Bein eine spätere Fleischfassung).

So lange die beiden dem Spitalkreuz verwandten Kreuzfixe in Sgnissanti in Florenz und im Salzburger Museum nicht abgedeckt werden, kann man ebensowenig über ihre Zugehörigkeit zu den Meisterwerken des Veit Stofß entscheiden, wie das früher bei der Nürnberger Arbeit möglich war.

Ob ursprünglich Maria und Johannes zu dem Kreuz aus dem Heiliggeistspital aufgeblickt haben? Wir können diese Frage heute nicht mehr entscheiden, da im Anschluß an die Säkularisation im Lauf des vorigen

Sahrhunderts unter den Kunstwerken in den Nürnberger Kirchen heillose Verwirrung angerichtet wurde. Im Krisenjahr 1506 vergönnte der Rat dem Meister eine Kinde „zu zwaiien pilden unnder das Creuz zu Unnser lieben Frauen am Markt“. Diese beiden Figuren haben sich in den Assistenzfiguren unter dem
36 ursprünglich nicht zugehörigen, weil später entstandenen Kreuzifixus in der St. Sebalduskirche zu Nürnberg
37 erhalten. Sie werden 1507 fertiggestellt worden sein, da Stoß im April 1508 um die Restzahlung für die Schnitzfiguren einer Maria und eines Johannes Prozeß führte. Wahrscheinlich ist die Gruppe 1663 aus der Sebalduskirche entfernt und einem Barockaltar in der Frauenkirche eingefügt worden. Heute schließen sich die beiden Gestalten an zwei Pfeilern im Chor der Sebalduskirche über dem Hochaltar zu einer überaus wirkungsvollen Gruppe zusammen. Die tief unterhöhlte Plastik ihrer Gewänder steht in zuckenden Lichtern und schweren Schatten vor den ruhigen Flächen der gequaderten Pfeiler.

32 Die Trauernden führen den Stil der Gruppe „Christus erscheint seiner Mutter“ von 1499 weiter. Aber bei dieser Gegenüberstellung von Mann und Frau geht es nicht um eine Erscheinung, sondern beide stehen unter dem körperlichen Eindruck des Sterbenden am Kreuze. Entsprechend sind die Gefühlswellen abgewandelt: wie ein Schrei fassungslosen Schmerzes stürzt der Faltenkatarakt der wahrhaft als „Schmerzensemmutter“ aufgefaßten Maria hernieder. Und nicht minder verzweifelt greifen die Hände ins Leere, blicken die Augen, blind von Tränen. Ihr völliges Gegenstück ist der jugendlich ernste, männlich verhaltene Jünger. Da ist wieder das von Nördlingen und Krakau her bekannte Motiv des zu den Augen emporgeführten Gewandzipfels. Aber was in Krakau wie unter dem Zwang des Entsetzens erstarrt und als Gebärde gegenstandslos wird, das ist hier zu einer Bewegung gelassener Trauer verinnerlicht, die ebenso in der sprechenden Hand wie in dem herb-schönen Kopf sichtbar wird. Diese eigentümliche lyrische Stille ist aber auch in dem großgeführten Gewand selbst da, das der Jünger wie einen Schild vor sich hält. Nicht mehr die aufgewühlte Unruhe der Binnenformen wie in Krakau ist hier formgestaltend, sondern die zusammenbindende Kraft der Umrisse. Auch in dieser Beziehung führen die Assistenzfiguren von 1506 über die Statuen von 1499 hinaus. Die vorgehaltenen Gewandteile sind bis auf eine dem Kern des Stammes aufliegende Stelle frei ausgearbeitet, ihre plastische Kraft ist größer geworden und mit ihr die Kraft und der Reichtum in den Randformen der Figuren selbst. Bezeichnend dafür ist der abgewinkelte, zum ersten Male nicht mehr verhängte rechte Arm des Johannes.

38 Sehr deutlich werden diese Beobachtungen von dem herrlichen Kopf des Johannes bestätigt. Nicht nur, daß der Gefühlsinhalt bestimmter und zugleich weicher, der Blick und der Mund ausdrucksvoller gegenüber dem geheimnisvollen Krakauer Johannes geworden sind. Wesentlich ist, daß hier auf die graphische Durchführung, auf die Modellierung in bucklig sich vorwölbenden Einzelformen verzichtet wurde zugunsten einer in Flächen modellierten, straff gespannten großen Form. Darin kündigt sich Altersstil an — Stoß ist damals fast 60 Jahre alt —, beseht man aber beide Figuren zusammen, so ist noch alles im Werden: die Linie vom Kreuzifixus aus dem Heiliggeistspital über den Johannes führt zur Klassik des Alters, das Pathos der Mutter Maria führt zu dem „barocken“ Stoß.

46 Dieser Begriff stellt sich sozusagen von selber ein vor der zwingenden äußeren und inneren Größe einer Holzstatue des Hl. Andreas in der St. Sebalduskirche. Dieser urväterische Riese mit dem bartumwallten prophetischen Kopf, dem baumgroßen Kreuz und dem Buch in den Händen ist fast 2 Meter hoch und hat einen Durchmesser von 65 cm. Mit dem Format steigert sich gegenüber den kleineren oder zarteren Werken dieser Jahre die Gewalt des Ausdrucks. Die Figur ist wiederum der Chorarchitektur der Sebalduskirche eingepaßt. Der steinerne Sockel trägt das Wappen der Familie Tucher. Vielleicht haben noch mehr der-

artiger Einzelfiguren im Sebaldchor gestanden, wie man aus der Nachzeichnung eines Hl. Paulus annehmen kann. Daß mehr geplant war, geht aus dem Besuch des Meisters hervor, ihm ein Gedächtnisbild an einem Pfeiler der Sebalduskirche zu genehmigen. Der Rat lehnt dem Geächteten am 7. März 1506 sein Begehren ab. In dem Lucherischen Andreas aber konnte Stoß seine Kunst zeigen, zugleich wohl auch, wie er sich sein eigenes Gedächtnisbild gewünscht hätte. Entscheidend ist, daß der Hl. Andreas keine Standfigur mehr ist, sondern eine Schreitfigur, deren körperliche Vorwärtsbewegung all' die geistige und stoffliche Dynamik, die bei dem Riesen in Aufbruch, ja in Aufruhr ist, motivisch sichtbar macht. Es liegt etwas Zwingendes, dem man nicht entgehen kann, in dem Schreiten dieses vorgeschobenen nackten Beines und der bekenmenden Gebärde auf das Buch. Und dazwischen wuchtet der schwer wie das Schicksal selbst zufahrende Gewandwirbel heran. Die Durchhöhlung der Figur stößt fast bis zur Mitte des Lindenstammes vor; das ist weit mehr als bei allen von Stoß bekannt gewordenen Werken! Dennoch — von der Seite her gesehen: die Gestalt steht sicher auf den Beinen, klar und ruhig beobachtet steigt der Kopf über den festen Schultern auf. Es entsteht nicht wie bei anderen Meistern, die den „Stil der Neunziger Jahre“ durchliefen, tänzerische Verschränkung im Sinne der Späten Gotik, sondern ein Bewegungsstil, der aktiv ist und nicht ausgezehrt, eben barock seinem Wesen nach.

Die Figur ist unbemalt, nur Augen und Mund sind getönt. Dafür ist die Haut der naturhölzernen Oberfläche 48 von reichem graphischen Leben erfüllt. Tiefe Quersalten zerschneiden die Stirne; aus beschatteten Höhlen blicken feurig-zornige Augen, um die sich die Haut bis auf die kühn auspringende Nase wie zerknittertes Pergament faltet. Der zum Sprechen geöffnete Mund ist tief eingebettet in das strähnige Gewoge des Patriarchenbartes. Und was für Hände sind das! Hände, wie sie nur noch einer in Deutschland gleich stark im 47 Ausdruck zeichnen konnte: Dürer. Auch die Greisenhände des Hl. Andreas wirken in ihrer lederartigen Hagerkeit, den tief eingegrabenen Falten, dem hart herausspringenden Geäder wie eine in das Bollrunde übertragene Zeichnung. Ausdrucksmäßig fällt die Leichtigkeit auf, mit der sie zugreifen, gleichsam als teilte sich der seelische Ausdruck, der aus Gesicht und Gewand strömt, den Fingerspitzen mit, um im Wort des aufgeschlagenen Buches abzuklingen.

Aus dem Hl. Andreas spricht der Meister, der es wagen konnte, vor seinen Kaiser zu treten und um Gnade zu bitten, spricht der große Stil, dem nichts in der Nürnberger Plastik der Zeit — und nicht nur da! — an die Seite gestellt werden kann. Wir wissen, daß gerade in diesen Jahren, da Stoß alles auf eine Karte setzt, Argwohn und Neid ihn schlimmer denn je bewachen. Wir kennen keine gesicherten Werke aus den Jahren 1507 bis 1513. Es hat aber natürlich dergleichen gegeben. 1509 klagt Veit um eine Schuld auf ein von ihm gefertigtes Sakramentshaus, 1511 prozessiert er aufs neue. 1512 übermittlelt der Historiograph Johann Stabius dem Holzschnitzer und Steinbildhauer den Auftrag, für Kaiser Maximilian „etliche Bilder zu gießen“. Stoß wird wie Peter Vischer für das Grabmal des Kaisers in der Hofkirche zu Innsbruck herangezogen. Ob je ein Guß fertig wurde, ist unbekannt. Die Rotgießer rebellieren gegen den Eingriff in ihre Rechte. Einem einstweiligen Gußverbot des Rates folgt eine einmalige Genehmigung, aber da sind dem Meister die Formen eingeborrt. Bis 1514 zieht sich der Streit hin, denn mit Veit Stoß ist wieder einmal nicht gut Kirshen essen, er klagt auf Schadenersatz. „Merckliche Beschwerd und Mißfallen“ hatte ein hoher Rat in dieser Angelegenheit. Wenn auch kein Bronzeweck von Veit Stoß auf uns gekommen ist, soviel ist doch sicher, daß dem guten Bürger die Verbindung zum Kaiser Eindruck machte. Seit 1513 häufen sich die Aufträge.

Um diese Zeit könnte die im Gebet zum Himmel fahrende Maria entstanden sein, die sich im Germanischen Nationalmuseum befindet und aus Heilsbronn in Mittelfranken stammen soll. Ein Werk, das

verschieden beurteilt worden ist, aber in der Gesamtform, der Innigkeit der Empfindung und dem großen Wurf, wie die auf den Wolken kniende Gestalt wirklich zu schweben scheint, doch ausgesprochen Stosfische Züge trägt. Am schönsten ist der doppelte Schwung des Mantels, der wie die Wolken Auftrieb und schwereloses Schweben vergegenwärtigt. Das Motiv kehrt recht verwandt bei der Marienfigur auf einem kleinen Sandsteinrelief der Verkündigung wieder, das leider schlecht erhalten und an ungünstigem Platz in der Pfarrkirche zu Langenzenn in Mittelfranken eingemauert ist. Diese überaus reizvolle Arbeit wurde 1513 von einer Frau von Wildenfels gestiftet.

49 Dasselbe Datum trägt die Sandsteinstatue des Hl. Paulus in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg, die der Propst Dr. Anton Krefz in seinem Todesjahre — sein von Peter Wischer d. J. gegossenes Grabmal befindet sich am gleichen Pfeiler — aufstellen ließ. Der sehr ruhig aufgefaßte, unter dem Zwang des Blockes etwas lendenlahm wirkende Apostel mit Schwert und Buch ist unter wesentlicher Beteiligung von zwei Steinmeßern entstanden und hat nicht die Feinheit des Langenzenner Reliefs. Wohl nur der versonnen blickende, edle Kopf darf dem Meister selbst zugesprochen werden. In seiner Stille ist er das gerade Gegenteil zu dem Feuerkopf des Hl. Andreas, an den er in Haar- und Oberflächenbehandlung gleichwohl erinnert. Man wird die Schwächen, die die Statue zeigt, gewiß nicht verkennen — Weit Stoß erhielt ganze 17 Gulden dafür —, aber die Klassik, die von dem Werk ausströmt, bedarf doch der Erklärung. In Haltung und Ausdruck stimmt die Plastik weitgehend mit einer Studie überein, die Albrecht Dürer zu einem 1514 datierten Kupferstich des Hl. Paulus anfertigte (Florenz, Uffizien). Die Wurzel dieser Motivzusammenhänge ist der Paulus der in Kupfer gestochenen Apostelfolge Schongauers. Hat sich Weit Stoß aus eigenem Geses zu dieser inneren Verwandtschaft mit Dürer entwickelt oder nach der Dürerschen Erfindung wie nach einer Vorlage gegriffen? Es fehlt um diese Zeit jede Bestätigung in irgendeinem anderen Werk für solche Vermutung. Ausschlaggebend scheint vielmehr die Persönlichkeit des Auftraggebers gewesen zu sein, der in allen seinen Kunstausträgen Formen- und Motivgut zur Entfaltung kommen ließ, das seiner humanistischen Weltanschauung entsprach. So mögen die Köpfe des Hl. Andreas und des Hl. Paulus nicht nur für zwei verschiedene Temperamente sprechen, deren Spiegel sie sind, sondern auch für die Gesinnung ihrer Meister, die einmal stark und kämpferisch, ganz aus sich selbst da ist, zum anderen durch den Willen des Bestellers hineinprojiziert ist in eine Klassik, die erst zehn Jahre später eigene Notwendigkeit werden sollte.

Die Wichtigkeit des Auftraggebers rückt in dem Augenblick wieder in den Vordergrund, da abermals ein 51 Italiener den Weg des Weit Stoß kreuzt. Das ist der Fall bei der Raphael-Tobias-Gruppe im Germanischen Nationalmuseum, die der Seidenhändler Raphael Torrigiani (Turisani) im Jahre 1516 in der Nürnberger Dominikanerkirche errichten ließ. Dieser Mann, wohl ein Wetter des Bildhauers Pietro Torrigiani, ist für die Jahre 1516—18 in Nürnberg verbürgt. Fern seiner Heimat Florenz errichtete er seinem Namenspatron ein Gedächtnisbild, das nun auch inhaltlich nur aus der italienischen Denkweise zu erklären ist. Die Raphael-Tobias-Gruppe ist bis 1516 in der deutschen Kunst so gut wie unbekannt. Sie ist eine Lieblingserfindung der italienischen Frührenaissancemalerei und findet ihre inhaltliche Erklärung darin, daß man diese Bilder als Dank für wiedererlangte Gesundheit und zu Ehren des Reisespatrons Raphael für junge, im Ausland befindliche oder von dort zurückgekehrte Kaufmannsöhne aufstellte.

Das apokryphe Buch Tobias erzählt, daß der blinde Vater Tobias seinen Sohn nach Rages in Medien entsendet. „Da ging der junge Tobias hinaus und fand einen feinen jungen Gefellen stehen, der hatte sich angezogen und bereitet zu wandern; und wußte nicht, daß es ein Engel Gottes war, grüßte ihn und sprach: Von wannen bist Du, guter Gesell?“ — Der Engel Raphael geleitet den jungen Wanderer sicher zum Ziel.

Unterwegs fangen sie einen Fisch, dessen Leber dem Tobias auf wunderbare Weise ein Weib gewinnt und dessen Galle dem Vater die Blindheit nimmt. Veit Stoß stellt den Engel und den Erdenmenschen nebeneinander: den „feinen jungen Gesellen“ antikisch gewandt, um dessen hochgegürtetes Gewand der Mantel wie ein Wirbelwind brandet. Die Linke greift zierlich einen Saum, während die Rechte die nicht mehr erhaltene Büchse mit Leber und Galle balancierte. Den jungen Tobias als modischen Stutzer, hurtig ausschreitend; in der einen Hand hielt er an einer Tragschnur den Fisch, die andere griff offenbar nach dem Engel. So haben auch die italienischen Maler das Paar aufgefaßt, Einzelheiten, wie das geraffte Gewand, wie der mit Hermelin besetzte Mantelkragen finden von Stalien her ihre Erklärung. Selbst bei einem so spätgotischen Meister wie Michael Wolgemut in Nürnberg wurde eine Entlehnung nach einer italienischen Spielfarte nachgewiesen, auf der eine Elio in sehr ähnlicher Drapierung wie der Erzengel erscheint. Aber während nun Wolgemut das hausfiche Wehen des Gewandes in brüchige Linien verflacht, behält Stoß nicht nur die flatternden Gewänder bei, sondern steigert und erhigt ihren Schwung. Er verlegt die Dynamik der rasch schreitenden italienischen Gestalten in die ausdrucksgehadene Binnenform der Gewänder. Der über den rechten Arm des Engels fallende, um einen schraubenartig gewundenen Kern geführte Zipfel rührt an die äußersten technischen Möglichkeiten der Durchhöhlung und schnitzergischen Isolierung, denn dieses wie ein Gebirge zerklüftete Gebilde liegt nur an einer einzigen Stelle dem Oberschenkel der Figur auf, im übrigen ist es Freiplastik! Hier ist ein Grundton der deutschen Kunst ganz stark zum Schwingen gebracht: die unfigürliche Form gleich stark wie Kopf und Hand zum Ausdrucks- und Bewegungsträger zu machen, ja sie überzubetonen. Das ist hier der Fall. Die schönheitliche Harmonie der Köpfe tritt vergleichsweise zurück. Das ist sehr unklassisch gedacht. Das hat der deutschen Kunst oft den Vorwurf der Formlosigkeit, aber doch auch oft ehrliche Bewunderung eingetragen. Zu solchen Bewunderern hat offenbar Raphael Torrigiani gehört. Er hätte sicher klassischer aufgefaßte Figuren in dem Nürnberg des Jahres 1516 auf-treiben können, dem gleichem Jahre, da das Sebaldusgrab von der Familie Bischer beendet wurde. Daß er die aus dem gefügigen ungefaßten Lindenholz geschnitzte Kunst des Veit Stoß dem Bronzeguß vorgezogen hat, ist nur aus der Anziehung zu erklären, die die wesensfremde Ausdruckskraft in den nordischen Gewand-ornamenten Stoßischer Gestalten auf den Südländer ausgeübt hat.

Wahrscheinlich hat Veit Stoß das fertige Werk als „italienisch“, der Italiener aber das Gedächtnisbild, das er im Norden zurückließ, als hervorragend deutsch empfunden. Raphael Torrigiani hat anscheinend bald nach seiner Rückkunft in die Heimat der Welt den Rücken gekehrt. 1527 und 1531 wird er als Priester in Florenz erwähnt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß abermals Torrigiani bei Stoß ein Werk bestellte und nun sogar für eine Florentiner Kirche: die vielgerühmte Einzelfigur des Hl. Rochus in der Capella 45 Guadagni der Sma. Annunziata zu Florenz. Man hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Deutschen seit 1488 in der Annunziata eine eigene Kapelle besaßen und daß ein Deutscher die schöne Figur eingeführt haben könnte. Uns scheint auffälliger, daß der Stil des Rochus aufs engste mit der Raphael-Tobias-Gruppe zusammengeht, viel enger als mit dem Hl. Andreas, dessen Aufbau hier nun, in kleinere Maßstäbe überseht, geschliffener und wirklich aufgebrochen, um nämlich die Pestbeule am Oberschenkel sichtbar zu machen, erscheint! So nahe eine „Kokette Zierlichkeit“ den Rochus an die Nürnberger Torrigianistiftung heranrückt, so weit trennt ihn die Eleganz und kleinteilige Virtuosität von dem großartig barocken Andreas. Was die Italiener an dem Meisterwerk erfreute, läßt sich in diesem Falle einwandfrei belegen. Kein Geringerer als der Kunstgeschichtschreiber der italienischen Renaissance, Giorgio Vasari, erwähnt die Figur in dem technischen Teil seiner Lebensläufe, rühmt ihre Natürlichkeit, den wohlgeordneten

Faltenwurf und die wunderbar feine Schnigarbeit. „Miracolo di legno“ — man kann den Zauber der Figur nicht schöner in Worte fassen als durch dieses beredte Lob aus dem Munde eines Italieners der Renaissance. Nicht wie die Italiener die Pestheiligen darzustellen wußten — als Jüngling mit schön erblühtem Körper —, sondern als Greis, der mühsam und in angestrengter Sammlung seine Seuche dem Gebet der Gläubigen empfiehlt, hat Veit Stofß den Patron der Pest vorgestellt, die in jenen Jahren häufig in Nürnberg gewütet hat. Der greise Heilige ist ganz erfüllt von der Gebärde des Deutens. Der Mantel ist zurückgenommen von dem schwärenden Wein. Die deutende Linke klemmt ihn fest, während er rechts am Stab entlang, nur lose gehalten, in Bindungen abwärts stürzt. Glatt und prall bietet sich allein das franke Wein dar; kraus und stachlig ist es eingebettet. Durch diese Gegensätzlichkeit kommt die unvergeßliche Eindringlichkeit zustande, die in dem verhängten Blick und der weisenden Hand gipfelt.

Als dritte Arbeit fügt sich zu den italienisch bedingten Werken des Veit Stofß die Buchsbaumstatuette der 50 Maria mit dem Kinde im Victoria- und Albert-Museum zu London. Das nur 21,75 cm hohe Figürchen lebt aus dem Gegensatz zwischen dem Faltenstrudel und den puppenhaften Gesichtern, deren Häßlichkeit zweifellos gewollt ist. Die warme Mütterlichkeit der Hausmadonna sucht man hier vergebens zugunsten nun wirklich als künstlerischen Selbstzweck zur Schau gestellter Formenreize. In diesem Sinne geht die Statuette über kleine spätgotische Schnitzwerke hinaus; sie ist eine deutsche Renaissancekleinplastik. Veit Stofß scheint diesen von Italien her gewiesenen Weg nicht weiter verfolgt zu haben. Jedenfalls hat diese Figur nichts gemein mit der Kleinplastischen Dugendware, die Stofß an seinem Stand feilhielt und der manche der Arbeiten zuzuzählen sein mögen, die immer wieder von Zeit zu Zeit auftauchen. Im Gegenteil: mit den drei eben besprochenen Werken hat Veit Stofß gezeigt, was er unter Eigenhändigkeit verstand. Solche Arbeiten ließ er sich nicht mit 17 Gulden ablohnen. Solche Kabinettstücke waren mit aller Liebe für Kenner gearbeitet, nicht anders als wenn Dürer seine Kupferstiche nur dem geübten, verständnisvollen Auge zumuten wollte. Kein Zufall darum, daß die drei Arbeiten ungefaßt sind, ein Umstand, den Vasari für den Rochus eigens erwähnt. Nichts sollte unter deckender Farbschicht von der Feinheit der Schnitzerei dem Betrachter entgehen. Was Stofß hier bringt, ist die reine Form, so wie er sie auffaßte.

Der Englische Gruß

Der Englische Gruß im Chor der St. Lorenzkirche zu Nürnberg ist das einzige zur Vollendung gelangte Monumentalwerk des Veit Stofß auf deutschem Boden. Nur ein Jahr nach der Torrigianistiftung in Angriff genommen, verkörpert es kultisch, formal und farbig eine andere Welt als das Gedächtnisbild des Italieners.

52 Der Englische Gruß ist zunächst eine architektonische Leistung. Wenig früher war das Sakramentshaus des Adam Kraft vollendet worden, das wie ein zu organischem Leben erweckter Pfeiler sich in das Gewölbe des Chores emporrankt. Veit Stofßens unsterbliches Werk schwebt wie eine überirdische Erscheinung, umflossen von dem weichen Licht der glutenden Glasfenster, frei in der Chormitte herab. Das wohligh sich dehnende Oval seines Rosenkranzes begreift gleichsam die kreisende Raumbewegung, die malerische Vielbildigkeit der damals vierzig Jahre stehenden Halle des Lorenzer Chores in sich, wie Adam Kraft die zwingende Kraft der aufschießenden Pfeiler in seinem Werk versinnbildlicht. Im Sinne der malerischen Wirkung des architektonischen Raumbildes, von dem im Lorenzerchor mit tiefem Recht gesprochen werden darf, ist auch die Rückseite des Englischen Grußes bedeutsam, die vollrund durchgearbeitet und damit in allseitigem Umschreiten schaubar gemacht ist. Durch die unübertreffliche Einfühlung in die Bauidee sind das Sakraments-

haus und der Englische Grufz nicht nur untrennbar von der sie umgebenden Architektur, sie sind selbst plastisch-malerische Ausdrucksformen des Raumes.

Für Veit Stofz mußte der stolze Auftrag wie eine freudige Erlösung kommen. Wie lange war es her gewesen, daß er zum letzten Male nach den höchsten Ehren des mittelalterlichen Bildschnitzers hatte greifen dürfen, dem Altar! In der Persönlichkeit Anton Tuchers, der bis zu seinem Tode 1529 die höchste Würde bekleidete, die der Rat der Stadt Nürnberg zu vergeben hatte, trat einer der führenden Männer an Stofz heran, für die bedeutendste Nürnberger Raumgestaltung eine festliche Simmitte zu schnitzen. Über den Auftrag gibt uns das Haushaltsbuch Tuchers Auskunft, in dem der Patrizier über seine Ausgaben sorgfältig mit eigener Hand Buch führte. 1517 bekam Linhart Pömer als Amtmann des Sebalder Waldes die Weisung, dem Veit Stofz eine Linde, „czu einem Mariapild“ zu fällen. Nach überraschend kurzer Zeit, schon am 17. Juli 1518 wurde der Englische Grufz in St. Lorenz aufgehängt. Das war wenige Jahre vor der Einführung der Reformation in Nürnberg, für die Tucher lebhaft eingetreten ist, wie aus einem reichen Briefwechsel mit Kurfürst Friedrich dem Weisen hervorgeht. Dem steht seine Mildtätigkeit für die Klöster ebenso entgegen wie seine Stiftung des Englischen Grufzes als Hohes Lied auf die Jungfrau Maria. Noch war die religiöse Frage unentschieden; als sie endlich entschieden war, sollte ein protestantischer Prediger von der St. Lorenzer Kanzel herab wider die Jungfrau Maria des Englischen Grufzes als der „Guldenen Grasmagd“ eifern.

Ein hohes Lied auf die Jungfrau Maria sah der Auftrag Anton Tuchers vor, die Lösung, die Veit Stofz diesem Auftrag brachte, ist nicht nur ein Lied zu Ehren der Gottesmutter, der Englische Grufz schwebt wie eine ganze himmlische Festmusik zwischen Himmel und Erde. Stofzens Werk steht am Ende einer langen Kette bedeutender Plastiken, die zumal in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in allen deutschen Landschaften aus der Verehrung der Jungfrau Maria gestiftet und geschnitzt worden waren. Die Marienandacht steht in der katholischen Kirche in engster Beziehung zu dem Gebetsbrauch des Rosenkranzes. Entsprechend ist das Thema des Rosenkranzes in Verbindung mit Maria in der deutschen Kunst um 1500 in allen Landschaften bevorzugt, und es gibt etwa in Lübeck, in Westfalen, am Rhein, aber auch in Mainfranken sehr vollendete Lösungen in der Plastik und der Malerei, die das Bild Mariens in der Strahlenglorie von dem Rosenkranz umgeben sein lassen. Der Begriff der Strahlenglorie ist dabei ganz wörtlich zu fassen: es sind zumeist Marienleuchter, die von den Gewölben der Kirchen herabhängen, also charakteristisch mittelalterliche Verbindungen von ausschließlich anschaulicher Kunst und liturgischen Zwecken dienendem Gerät. Mannigfaltige Typen haben sich im Laufe des 15. Jahrhunderts herausgebildet.

Der Vergleich mit den kunstgewerblichen Marienleuchtern zeigt schlagend die meisterhafte Lösung des Veit Stofz, der das Gerät von der Plastik trennt, trotzdem und dadurch ein Gesamtkunstwerk im sakralen Sinne des Mittelalters gestaltend, wie es erst später wieder im Barock zu Ehren kam.

Veit Stofz hat auch Leuchter angefertigt, die sich mit jenen allgemein üblichen Marienleuchtern vergleichen lassen. In Krakau hat er für die Schneiderzunft nicht weniger als 14 Leuchter geliefert, und im Germanischen Nationalmuseum befindet sich ein Drachenleuchter aus der Regimentsstube des Nürnberger Rathauses, ⁷² dessen phantastische Zusammenfügung aus vielköpfigen und -geschwänzten Drachenleibern mit einem riesigen Renntiergeweih derart genial ist, daß die Verbindung des Werkes mit Stofzens Namen auf einer gelegentlich Dürer zugeschriebenen Vorzeichnung zu dem Leuchter zum mindesten möglich erscheint.

Der Marienleuchter nun, der inhaltlich in organischem Verband mit dem Englischen Grufz steht und für dessen Anfertigung Anton Tucher dem Schlosser Jacob Pülmann 45 Gulden zahlte, schwebt noch heute an einem eigenen „Gehend“, wenige Schritte von dem Stofzischen Bildwerk entfernt, vom Gewölbe herab.

Erst mit den brennenden Kerzen war die ikonographische Vorschrift voll erfüllt: wie über Sternen schwebt Maria als Himmelskönigin dahin. In dem Eintrag Luchers über 426 Gulden, die Meister Zeit von ihm erhielt, heißt es ausdrücklich, daß sich seine Leistung darauf bezog, den Rosenkranz „czu schneiden, czu fassen, allerding czu vergulden, des gleichen den eysnen leuchter czu vergulden“. Ursprünglich war der Auftrag noch umfangreicher gewesen: die Gruppe bekrönte bis zum Beginn des vorigen Jahrhunderts eine schön geschwungene schmiedeeiserne Krone, die außerdem dazu diente, ein holzgeschnitztes Gestell zu tragen, das eigens noch 1519 bei Stoß bezahlt wurde. Von hier konnte eine Umhüllung herabgelassen werden, für die 11 Ellen Genfer Tuch benötigt wurden. Für gewöhnlich war also die Gruppe dem Blick der Besucher entzogen und gegen Staub geschützt, und nur bei besonderen Gelegenheiten — ähnlich wie die Feiertagsseite der Altäre — erstrahlte sie in festlichem Glanze.

53 Allein die äußeren Maße, den Mäßen des Chores Rechnung tragend, sind überwältigend. Der Rosenkranz ist rund 3,70 m hoch und 3,20 m breit. Die Hauptfiguren haben eine Höhe von fast 2,20 Metern. Weit Stoß greift den dramatischsten Augenblick, den er schon am Krakauer Altar seine ganze Liebe zugewandt hatte, aus den sieben Freuden Mariens heraus: die Verkündigung der Geburt Christi an die Magd des Herrn, den „Englischen Gruß“. Er umrahmt dieses festliche Ereignis mit einem Oval aus 50 Rosen des Rosenkranzes und einer Paternosterschnur mit 60 Perlen, wie sie das kirchliche Gebet vorgeschrieben hat. Auf Rundscheiben sind begleitend Geschehnisse der freudreichen und der glorreichen Geheimnisse des Rosenkranzes erzählt, alles Vorgänge aus dem Marienleben, die der Väter des Rosenkranzes bei dem Absprechen der Gebete in seine Andacht einschließen soll. Die Folge beginnt mit der Geburt des Christkinds und schließt mit dem Tode und der Krönung Mariens bzw. mit der Auferstehung des Herrn. Gottvater erscheint segnend mit der Weltkugel über dem Ganzen. Zuunterst krümmt sich die Schlange des Paradieses, als Symbol der Verführung Evas und als Sinnbild des Bösen, das durch die Verkündigung der Geburt des Herrn überwunden ist.

54 Der Erzengel Gabriel nähert sich grüßend, in halbes Profil gestellt, der Jungfrau. Er ist ein Jünglingsengel, mit unvergeßlichem seherischen Ausdruck der Augen und des Mundes in dem herrlich freien, demütig-stolzen Antlitz. Ein Bild selbstvergessener Hingabe an sein gottbefohlenen Amt. Die sehr geschlossene Gestalt des Körpers wird von bewegten Außenformen des schwingenden gold- und silberleuchtenden Diakonengewandes umwogt. Mächtige Pfauenfederflügel fassen rahmend die Umrisse der Figur zusammen. Mit dem Ernst des Schwörens hat der Engel die adlige Hand zum Gruß erhoben, wie ein König trägt er das Spruchzepter.

55 In holdem Erschrecken begegnet Maria dem göttlichen Voten, ihre Rechte greift an die Brust, das Gebetbuch, in dem sie las, entfällt der geöffneten Linken. Auf dem demütig gesenkten Haupt hat sich die Taube des heiligen Geistes niedergelassen. Wie stimmen die offenen Flechten zu dem feinen Oval des empfindsamen Gesichtes; wie hält hier menschliches Verstummen Zwiegespräch mit dem Überirdischen, dessen Vot als gespannter Willensträger naht, aus dessen kantigem Gesicht, den sprühenden Locken, dem geöffneten Mund beredtes, drängendes Sprechen, Verheißung und Forderung laut werden.

56 Engel machen die Musik dazu. Zwei Lockenköpfe, die sich geschmeidig wiegen und wie Vagen die Gewandenden der beiden heiligen Gestalten halten, läuten mit Schellen die frohe Begegnung ein, ja, die beiden riesigen Gestalten selbst stehen — wie schon die Krönungsgruppe im Krakauer Schrein — auf den ausgebreiteten Flügeln eines Engels, der als überirdisches Geschöpf die Bürde nicht spürt und mit lachendem Gesicht in beiden Händen Schellen schwingt. Vier kleine gefiederte Engel schwirren über den Köpfen, außerhalb des

Rahmens spielen zwei weitere Engelskinder die Laute, und auch dem würdigen Gottvater erweisen zwei ganz winzige Wesen Reverenz.

Das alles ist liebenswert und herzlich vorgebracht, so daß es nicht wunder nimmt, daß der Englische Gruf das volkstümlichste Werk von Veit Stofß geworden ist. Ihm haftet jene Liebe des Volkes an, wie sie Volksliedern und ganz großen Werken, hinter denen der Name ihres Meisters oftmals verblaßt, zugetan ist. Allein, mit der architektonischen und ikonographischen Leistung, mit seiner Volkstümlichkeit ist die Bedeutung des Englischen Grufes noch nicht umrissen. Sieht man genauer zu, so lebt sein Stil aus dem Ausgleich von Bildhaftigkeit, die durch die Rahmung und die freigestellten Umriffe der Figuren in diesem Rahmen erreicht ist, und von plastischen Werten, die die Figuren als vollrund geschnitzte Leiber verkörpern. Die körperliche Wichtigkeit der Verkündigungsgruppe lebt aus der raumfüllenden Kraft ihres plastischen Kerns, nicht aus der Bewegung wie der Hl. Andreas und nicht aus der virtuoson Durchhöhlung der Oberflächen wie die Torrigianistiftung. Maria und Engel tragen eine strenge Statik in sich, sie stehen bolzengerade, und der bewegte Reichtum, der trotzdem von ihnen ausgeht, ist ein Reichtum der Randformen an den Gewändern. Gerade die Rückenansicht der Gruppe veranschaulicht das sehr eindringlich. Dadurch, daß beide Gestalten trotz ihrer vollrunden Ausarbeitung einfach im Grundriß, großzügig im Aufriß und bewegt nur in den Randformen sind, entsteht die eigentümliche Bindung an die Fläche, jener bildhafte Eindruck, der im Heranschreiten den Besucher der Kirche den Englischen Gruf auf der Folie des Chorinneren wie ein Bild im Bilde erleben läßt.

Ansätze, die bereits in der Bühnenwirkung des Krakauer Marienaltars da waren, sind im Englischen Gruf im Sinne des heraufziehenden „malerischen“ Zeitalters zu Ende gedacht. Krakauer Altar und Englischer Gruf stehen in enger Verbindung zueinander. Wiederum ist, vierzig Jahre nach Krakau, in St. Lorenz der aus Stilisierung und Abbild gewonnene farbige Ausdruck angestrebt. Könnte man sich den Englischen Gruf ungefaßt vorstellen? Wie Anton Tucher schreibt: Veit Stofß hat ihn eigenhändig gefaßt. Die dünn vertriebene Farbe auf den festen Gesichtern, die lebhaften Augen, das strahlende Gold: das sind dieselben unverkennbaren Kennzeichen der Faßmalerei wie am Krakauer Altar, eben der Stofßischen. Daß der Meister damals durchaus nicht alle aus seiner Werkstatt kommenden Arbeiten selbst bemalte, zeigt etwa eine dem Englischen Gruf verwandte Gruppe der Hl. Anna Selbdritt in der St. Jakobskirche zu Nürnberg, die bei aller farbigen Schönheit neben dem Englischen Gruf konventionell wirkt. Fraglich übrigens auch, ob die Rundmedaillons am Rosenkranz diese meisterliche Fassung trugen; sie fügen sich zwar dem Gesamtbilde dienend ein, sind aber nur recht derbe Werkstattarbeiten.

Fassen wir alle diese Beobachtungen zusammen, so beziehen sie sich auf Dinge, die im letzten dem großen und schönen Pathos dienen, der aus dem Werk spricht. Religiös und künstlerisch ist der Englische Gruf durchaus spätgotisch, und selbst das eingewurzelte „barocke“ Temperament Stofßens erscheint gebändigt. Gegenüber den scharf umrissenen Krakauer Charakteren wirkt der Englische Gruf als Typus, seine Gestalten als Repräsentanten des Überirdischen. Damit ist an das Geheimnis seiner Wirkung gerührt; sie ist wie eine Vision.

Klassik des Alters

Bei einer Wiederherstellung im Jahre 1904 fand man in dem Rücken des Gekreuzigten in der St. Sebalduskirche zu Nürnberg einen alten Zettel mit folgender Inschrift: „Ihs Maria / Abi 27 Julii 1520 jar / ist diser Got auff gericht durch Niclas Wickel zw / Nurnberg mit hilff Aug(ustin) . . . und ist gemacht / von Veit Stoß zw Nurnberg / kostet . . .“ Dieses aus der Entstehungszeit des Kreuzes stammende Beglaubigungsschreiben sichert nicht nur die Autorschaft des Veit Stoß, sondern gibt Auskunft darüber, daß er abermals eine schöpferische Wandlung noch im höchsten Alter durchlebte. Mit dem sogenannten Bamberger Altar, der im gleichen Jahre 1520 begonnen wurde, ist der Wickelsche Kreuzifixus nun wirklich Altersstil; die unruhvolle, so wandlungsfähige Kunst des Veit Stoß klingt in einer Klassik aus, deren tiefstes Erlebnis die Harmonie und ein bisher selten gestalteter Seelenfrieden ist.

Der Gekreuzigte, den der Genannte des Größeren Rates Niclas Wickel ursprünglich in die Frauenkirche
36 gestiftet hat, stellt sich mit einem neuen Ethos neben die früheren Stofsischen Kreuze. Außerordentlich gestreckt hängt, fast möchte man sagen schwebt der schlanke Leib am Kreuz. Nur die durchgebogenen Arme zeugen von der Schwere des Körpers, dessen Einzelformen edel und prall durchgebildet sind. Noch einmal ist gegenüber dem Spitalkreuz vom Anfang des Jahrhunderts die Neigung des dornengekrönten Hauptes gesänftigt, so als blicke der Sterbende auf die Zeugen seines Todes herab und spräche die bekannten Worte des Abschiedes an sie. Das Grauen des Karfreitages ist in diesem Alterswerk bereits überschimmert von der Gewißheit der Auferstehung. Ihm ist der Ausdruck der Erlösung aufgeprägt in dem Sinne, wie sie die junge Reformation predigte und in dem Sinne, wie Dürer ihr in seiner Christusauffassung Ausdruck gab. In diesem letzten Gekreuzigten hat das heroische Leiden schlechthin Gestalt gefunden, gleichgültig, ob man nun annimmt, daß Dürer hinter den Formen des Stofsischen Kreuzes steht, oder der Meister aus eigenem Erleben zu einem neuen Stil kam. Manches spricht für das zweite, so der dem Alter eigene Abstand von den Dingen, die weise Einsicht, die nicht mehr in der Welt steht, sondern schon überwunden hat und ebenso, daß die Einzelheiten ganz Stofsisch bleiben, kein Einfluß von außen die Formen bedingt. Man betrachte
40 daraufhin Hände und Füße, mit welcher unvergleichlichen Überlegenheit Struktur und Oberfläche gleicher-
41 weise durchgestaltet sind. Die Feinheiten der Oberfläche waren nicht für Fassung, wie bei den anderen Kreuzen, höchstens für leichte Lösung berechnet. Das Atmen der Haut, mit dem Pulsen der angeschwollenen Adern und ihrem glatten Schmelz hat Stoß noch nie derart vergegenwärtigt wie am Wickelschen Christus. Der Idealismus im Geistigen und die abbildhafte Naturnähe im Körperlichen schließen sich hier nicht mehr aus. Sie bewirken aber gemeinsam, daß am Ende des Stofsischen Werkes ein Gekreuzigter steht, der seinem Wesen nach unkirchlich ist und ein starkes Bekenntnis zu der Formwürdigkeit und Eigengeltung des schönen menschlichen Leibes ist. Wir wissen, daß Veit Stoß zeitlebens altgläubig geblieben ist. Daß die Gesinnung seines Christus von 1520 aber eher zu der neuen Lehre hinneigt, seine körperliche Erscheinung aus einer Anschauung wuchs, die im letzten Grunde Renaissance ist, wird niemand leugnen. Und was das Wesentliche ist: dieses neue Weltgefühl ist nicht in äußerlichem Beiwerk verarbeitet, sondern seinem Wesen nach da, nicht übernommen, sondern erlebt. Dieser letzte Stil ist eine ganz persönlich, ganz unmittelbar erlebte Wiedergeburt. Sie haucht der Stofsischen Klassik des Alters eine Jugendlichkeit ein, die nur wenigen Begnadeten geschenkt ist.

Wenn Alterswerke großer Meister in vielem Erfüllung dessen bringen, was zu verschiedenen Zeiten in dem zurückliegenden Lebenswerk angeklungen war, dann ist dies an einer Arbeit auch bei Veit Stoß deutlich:
70 dem Mittelstück eines Marienbildes, der Besig des Vereins Haus Wettin ist. Eine Gruppe von fünf

Jüngern, die sich um die sterbende Maria bemühen. Wie in Krakau hat der Tod die jugendlich-schöne Gottesmutter in die Kniee gezwungen. Gestützt von einem Greis greift sie, während die Augen bereits brechen, nach der Sterbekerze, die ihr der Jüngling Johannes reicht. Ein prachtvoller bartloser Alter schwingt das Räucherfaß, die beiden Värtigen dahinter treten mehr zurück. Aber auch ihre Köpfe lösen sich in wunderbarer Greifbarkeit von der Folie der ganz flach angedeuteten kargen Rundbogenarchitektur.

Auf diesem Marienod begegnet wieder, nun noch verfeinert, die sensible Oberflächenbehandlung wie an den „italienischen“ Werken, aber sie ist gepaart mit dem Liebreiz der Hausmadonna und der Ausdruckskraft des Andreas. Jener Alte in der Mitte mit dem traurig lächelnden Mund kommt schon auf einem Relief des Krakauer Altars als Modell vor, und der Patriarch mit dem wallenden Bart erinnert an die Züge des Tuchersehen Andreas in der St. Sebalduskirche. Aber die Monumentalität dieser Riesen ist hier nun in die intime Stille einer Kleinplastik abgewandelt. Vor dieser Feinarbeit kann man noch einmal den Sinn der unbemalten Holzplastik ganz ermessen. Dem deutschen Lieblingswerkstoff, dem Holz, sind hier alle Möglichkeiten, plastische, malerische und graphische, entlockt. Wie greift hier das Spiel der Hände in den beschatteten Hohlraum hinein, durch den die Kerze als Achse der ganzen Komposition gelegt ist. Wie ist diese ineinander verflochtene Bewegung des knieenden Jüngers und der knieenden Sterbenden aufgenommen in den Gewändern, in den zügigen Bahnen des Männerkleides, in dem feinen Knistern des Kopftuches von Maria, und wie wird das Hinundhergleiten gefaßt in der einen Gebärde der Greisenhand, die sich auf den Arm Mariens legt. Bei allem Reichtum der inneren und innerlichen Bewegung: wie ruhig geführt sind die Umrisse, wie selbstverständlich, wie gebaut fügen sich die vier Köpfe der Stehenden den Rundbögen ein.

Schwer zu sagen, wie die Komposition ursprünglich ausgesehen hat. Wahrscheinlich war an jeder Seite eine weitere Gruppe von Aposteln angeschlossen. Oder ist der Marienod nie fertig geworden, wie der Bamberger Altar, mit dem Veit Stoß Abschied nahm von der Kunst und vom Leben?

Der Anlaß zu diesem groß geplanten letzten Werk Meister Stoßens war bedeutsam genug. Am Karmeliterkloster in Nürnberg war Anfang 1520 die Stelle des Priors neu zu besetzen. Der Rat wünschte, daß „ein tapferer verständiger Mann“ gewählt würde, „der in geistlichen und weltlichen Dingen dem Kloster wohl vorstehen möge“. Die Wahl fiel auf den gelehrten Prior von Budapest, den Doktor des kanonischen Rechtes Andreas Stoß, Meister Veits ältesten Sohn. Nur zu verständlich, daß Vater und Sohn alsbald nach einer würdigen Gelegenheit suchten, dem Andenken ihrer Familie in der St. Salvatorskirche des Klosters, das mit dem Schicksal des Jahres 1503 so eng verbunden war, ein Denkmal zu errichten, das die Schatten der Vergangenheit vollends auflichten sollte. Vom 13. Juli 1520 ist der Vertrag datiert, in dem Andreas mit dem Konvent seines Klosters einen Altar für den Chor der Kirche bei Veit Stoß bestellte. Das Werk sollte ganz aus Holz bestehen, Schrein, Auszug und Fuß des Altars mit Schnitzwerk geschmückt werden. Veit verpflichtete sich zur Lieferung in drei Jahren und hat tatsächlich, wie die Jahreszahl 1523 an dem Werk ausweist, diese Frist eingehalten. Er hat die Plastiken eigenhändig ausgeführt, denn er bemerkt selbst: „wann es ist mit ein Werk, das in ainem Jar hat kinnen gemacht werden durch ain ainzige Hand.“ Als Entgelt für die reine Schnitzarbeit wurden 400 Gulden vereinbart, zahlbar in jährlichen Raten zu 50 Gulden. Vater und Sohn bestimmten, daß der Altar stets ungefaßt bleiben sollte, er nur an bestimmten Festtagen geöffnet werden dürfte und daß nur zwei Kerzen an dem Altar brennen sollten. Aus all diesen Anordnungen geht hervor, mit welcher Sorgfalt die Vorbereitungen getroffen wurden und wie pflegerisch auch für die Zukunft des fertigen Werkes vorgesorgt wurde.

Ein Originalriß zu dem Altar hat sich im Archäologischen Institut der Universität Krakau erhalten, gleich-

gütig, ob man ihn nun 1520 datiert oder wegen seiner Abweichungen von der Ausführung früher ansetzt. 58 Als Zeichnung ist er einer der lebendigsten Altarrisse, die wir aus dem 16. Jahrhundert besitzen, frisch, klar und bereits etwas von dem plastischen Leben der Ausführung vorwegnehmend, nichts verhärtet oder schematisch, wie sonst häufig Werkzeichnungen erscheinen. Man fühlt sich vor den sicher umreißen Linien des Entwurfes an die Münnerstädter Altarflügel erinnert. Zwei Skizzen auf der Rückseite eines Briefkonzeptes im Nationalmuseum in Budapest (um 1510) und eine weitere Zeichnung in der Sammlung Ehlers-Göttingen ergänzen unsere Vorstellung von dem Zeichner Veit Stofß (Textseite 5).

In Budapest ist beide Male das Thema der Hl. Anna Selbtritt behandelt. Anders als die Gruppe in der St. Jakobskirche in Nürnberg, anders auch als eine nicht eigenhändige, aber von Stofß beeinflusste Plastik desselben Themas im Wiener Diözesanmuseum sind die beiden Frauen Anna und Maria auseinandergerückt; sie sitzen getrennt auf zwei Stühlen, der dralle Christusknabe strampelt, von beiden Seiten gehalten, zwischen ihnen. So hatte schon Nikolaus Gerhaert in seiner schönen Hl. Anna Selbtritt im Berliner Museum die Familienidylle ausgedeutet. Mit nervös zufahrenden, kurvig geführten Bahnen und krügeligen Faltennestern legt sich Stofß in den Budapester Zeichnungen das Thema zurecht. Aus der allgemein skizzierten Situation entwickelt sich allmählich die plastische Form. Aber noch ist alles im Werden, noch alles erste Niederschrift. So von der Gesamtheit der vorgestellten Komposition her, wie hier etwa die Gesichter ausgedeutet sind, hat Albrecht Dürer 18 Jahre später den letzten von ihm bekannten Kompositionsentwurf zu einer Marienverehrung gezeichnet.

Der Altarriß erscheint demgegenüber ausgereift. Er verliert sich zwar nicht in Einzelheiten, aber er ist zu Ende gedacht, auch wenn zwei Aufsatzfiguren nur erst in Umrissen angegeben sind. Wieder verherrlicht dieser Altar die Jungfrau Maria, mit dem Weihnachtsbilde der Verehrung des Kindes im Mittelschrein, mit den Reliefs der Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel auf den Flügeln. Die Himmelfahrt Mariens und die Aufnahme in den Himmel sieht der dreipaßförmige Aufsatz vor, den Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes bekrönt. Die seitlichen Rundbögen füllen die Speisung des Propheten Elias durch einen Engel und die Ruhe auf der Flucht, während im Altarfuß die Paradiesesgeschichte erzählt ist.

In dieser Vollständigkeit ist der Altar niemals zu Ende gebracht worden. Die Paradieszenen fehlen ebenso wie die Ruhe auf der Flucht und wesentliche Teile des mittleren Aufzuges. Mit der „Ausbereitung“ des Altars scheint überhaupt nicht mehr begonnen worden zu sein. Aber, was wesentlicher ist, es hat eine Planänderung stattgefunden. An dem Bamberger Altar, wie er heute erhalten ist, kommen nur das Anbetungs- und das Darbringungsrelief der Angabe des Risses nach. Statt der beiden dort vorgesehenen Reliefs erscheinen nun die Darstellungen der Geburt Mariens und der Flucht nach Ägypten, und zwar als Flachreliefs, die offensichtlich für die Außenseiten bestimmt waren, über die uns der Riß im Unklaren läßt. Vielleicht waren noch die Begegnung an der Goldenen Pforte und der Tempelgang der kleinen Maria den Außenseiten vorbehalten. Gleichviel: ein Hauptreiz des Originals liegt in der Staffellung, in den verschieden wirkfamen Graden der plastischen Tiefe, wie sie in den nahezu vollrunden Gestalten des Schreins, den mächtig sich vorwölbenden Hochreliefs, den zarten Übergängen der Flachreliefs und den erregten Formen der Aufsatzgruppen verkörpert sind.

59 Die Verehrung im Stall von Bethlehem ist ungewöhnlich reizvoll gestaltet. Sie lebt, obwohl gegenüber dem Entwurf durch den zu kleinen Schrein einige Störungen entstanden sind, aus der räumlichen Ausgestaltung in zwei Zonen und der eigenen Ausmalung des Vorganges, die Engel und Hirten

musizierend und verehrend vor das Kind treten läßt. Die freistehende Säule bringt eine sehr überlegte Spannung in die Komposition, da sie aus der Mitte gerückt ist, und nun die Haltung der Köpfe, die Blickrichtung und die Gebärden die Führung des Betrachters übernehmen, hin zu dem Kinde, das in seiner Winzigkeit am Boden liegend der eigentliche Mittelpunkt des Ganzen ist. (Leider ist das Christkind nicht mehr original, sondern eine derbe barocke Ergänzung.) In dem Kinde treffen sich die Achsen, die man von dem geneigten Kopf Josephs über die verehrende Maria und von dem rechts heranschreitenden Engel über den knieenden Diakonenengel legen kann. Die beiden Engel an der Säule geben eine Art Gegenbewegung; die zurückhaltenden Hirten vermitteln.

Maria ist eine voll erblühte junge Frau mit runden Schultern und lastendem Körper. Ihrer Schwere 60 Blütigkeit entspricht die gehaltene Schwermut des Gesichtes. Der von rechts heraneilende große Engel, die herrlichste Gestalt des ganzen Altars, ist ihr Widerpart, eine ähnliche Zwiesprache zwischen Irdisch und Überirdisch wie der Englische Gruß. Doch dieser Himmelsbote ist aus einem neuen jungen Geschlecht, 61 groß und frei; wohl ausgewogen der vorwärtsdrängende Schritt, dem die Neigung des Kopfes folgt, den die Bewegung der Hände kontrastiert. Die glaubhafte plastische Kraft der Bewegung, die von ihm ausstrahlt, züngelt nicht mehr wie Feuer in den Klüften des Gewandes, sondern ist geballt in der Wölbung des Körpers, der sich wahrnehmbar durch die Umhüllung abzeichnet. Diese neue Plastizität, die die Formen prall, wie in einer gespannten Haut, die nirgends Falten wirft, durchblutet, ist besonders greifbar in den Köpfen. Bei dem in schönem Pathos erglühenden Engelskopf hat man die Empfindung, als müßte er sich 62 kühl und glatt wie Bronze anfassen. Der dunkle Ton wirkt wie Metall, die kugeligen Wölbungen der Stirn und der Wangen scheinen eher von innen nach außen getrieben als mit dem Messer aus dem Holz geschnitten. Dieser ganz neuartige Eindruck wird durch den Stimmungsgehalt nur verstärkt, der wie noch nie bei Stoß auf feierliche Würde, auf Größe im Sinne der klaren Form abgestellt ist. Das sind Züge, die wir als Renaissance bezeichnen, aber es ist nicht die Renaissance Italiens, sondern Stoßische, so wie der Greis sie durch die jüngere Generation, deren Sprecher Dürer war, sah und verarbeitete. Der alte Stoß ist nicht akademisch geworden. Was den Bamberger Altar so wunderbar lebensvoll macht, das ist die treuherzige Volkstümlichkeit, ist der Humor, der trotz dem „großen Stil“ in ihm Platz hat. Der mit fröhlichem Schmunzeln dem Christuskinde vorspielende Lautenengel an der Säule und sein draller Bruder sind die 61 heitersten Geschöpfe, die es von Weit Stoß gibt. Der Beter mit den Schelmengrübchen und den fröhlichen Augen und der lustig wie eine Winsenhaube aufgestülpten Haarperrücke scheint nur schwer das Lachen zu verbeißen in der ernstesten Gesellschaft, in die er geraten ist. Das gefiederte kleine Engelsvolk oben in der Rundung hat es da schon leichter: das lacht wie am Krakauer Altar und am Englischen Gruß. Blickt man dann aber auf die Landschaft, so ist wieder der Abstand deutlich. Die Felsen und Türme sind raumhaltiger — wenn auch noch nicht im Sinne der Linearperspektive — geworden, so daß Platz ist für die Herde auf dem Felsen und einen Hirten, der nur zur Hälfte in einer Senke sichtbar wird und für die reizende Gruppe zweier Frauen, die sich gegenseitig über einen beschwerlichen Zaun helfen, um ja rechtzeitig nach Bethlehäm zu kommen.

Die Geburt Mariens gipfelt in der Darstellung des Mutterglückes, wie Mutter Anna voll inniger Behutsamkeit das Neugeborene aus der Hand der Amme entgegennimmt, und die uralte Behmutter Becher und Brote für die leibliche Stärkung der Wöchnerin bereit hält. Ein Mädchen — ihre dichten 64 Flechten stecken noch nicht unter der Frauenhaube — wäscht inzwischen Windeln. Ihre Rückenansicht mit dem reizenden verlorenen Profil ist ähnlich verkürzt wiedergegeben wie das übrige Mobilier und Gerät

in der Wochenstube. Durch diese Verkürzungen ist die Vorstellung räumlicher Tiefe im wesentlichen bedingt.

- 65 Das Relief der Anbetung der Könige hält sich an eine Komposition, die bei Dürer und in seinem Schülerkreise geläufig ist. Der alte König kniet vor dem Kinde, das munter nach den Goldstücken greift, die er ihm darbringt; der Bärtige, dessen Typ wir nun schon kennen, steht grüßend dahinter, während der Mohr von rechts herantritt. Dieser wie ein Geck hergerichtete Märchenprinz ist die auffallendste Gestalt auf dem Relief. Überartikuliert in den Gelenken, scheint Stoß seine ganz besondere Freude an dem Kostümlichen, dem Schmuck und den Waffen gehabt zu haben. Mit wahren Fanatismus der Sachlichkeit ist jeder Beschlag, jedes Ornament eingetragen, ohne daß indessen solche Nachsicht der Wirkung im Großen Abbruch täte.
- 66 Noch reicher durch die Doppelbewegung der Darreichung des Kindes an den Hohenpriester, der Taube an seinen Gehilfen wirkt die Darbringung im Tempel. Maria mit dem Kinde ist wie eingeborgen in den Halbkreis der fünf Köpfe über ihr. Besonders schön die Rückenfigur rechts, die auf dem Riß noch nicht so geplant war. Die Komposition fängt ein derartig bewegtes Licht- und Schattenspiel ein, daß die Wirkung fast einer Freiplastik gleichkommt.

Die beiden Flachreliefs sind idyllischer und gemahnen an die heitere Stimmung des Dürerschen Marienlebens.

- 67 Die Erzählung von der Flucht nach Ägypten — in enger Anlehnung an Dürers Szene aus dem Marienleben — hat ihren besonderen Reiz durch die Einbettung der Figuren in die felsig-romantische Landschaft. Da ist einmal die ganze Erzählerfreude des graphischen Stils in eine plastische Lösung umgegossen. Während eben das Götzenbild am Boden zerschellt, führt Joseph seelenruhig Ochsen und Esel aus dem Stall von Bethlehem über eine Dachbrücke und nimmt dabei einen tiefen Schluck aus seiner Pilgerflasche, während Maria ganz versonnen ihr Wickelkind im trottsenden Schritt des Esels schaukelt. Ein Blick zurück auf den „großen“ Engel im Schrein desselben Altars, und man wird sich der Möglichkeiten bewußt, die noch einmal als die Ernte aus zwei reich durchlebten Menschenaltern Gestalt gefunden haben. In dieser Begegnung von klassischer Größe und volksliebhafter, herzlicher Schlichtheit liegt das Geheimnis, weswegen für Nürnberg im Jahre 1523 der letzte wirklich zu der Gemeinde des Volkes sprechende Altar entstand.

Diese Möglichkeiten sind besonders glücklich in den kleinen Figurengruppen erfüllt, die für den Aufsatz des

- 68 Altars bestimmt waren. Da sind zunächst die Apostel zu der Himmelfahrt Mariens, zwei Dreiergruppen
69 und zwei Einzelfiguren. Einzigartig verschmelzen sie Inbrunst des Erlebens mit feierlicher Gebärde zu einer Intensität der Form und des Ausdrucks, die sich in der Hingabe an das Wunder des Entschwebens erschöpft. Man glaubt diesen Männern, die es förmlich emporreißt, ihr Schauen, auch wenn das Geschaute nicht sichtbar ist. Verzücktes Emporblicken, versunkene Andacht, selbstvergessene Benommenheit — all diese Phasen durchleben die Apostel. Hier ist wieder ganz an das Werk gebundene Sammlung wie in dem Relief des Marientodes, hier ist Eigenhändigkeit selbst für die dem Blick hoch entrückten Figuren im Altaraufsatz.
- 71 Der wachen Gespanntheit der Apostel steht die still erzählende Wundergeschichte gegenüber, wie ein Engel dem in der Wüste schlafenden greisen Propheten Elias Brot herbeibringt. Ein Bild heiteren Friedens, wie der müde Prophet unter dem durchbrochenen Gestämm des Baumes ruht, und der Engel es eilig hat, diese Ruhe aufzuschrecken. Meisterhaft ist die Kurve des Gehölzes und der Umriß des Engels dem vorgeesehenen Rundabschluß eingefügt.

Der liebevollen Durchgestaltung bis in die Kleinformen, der sorgfältigen Planung des Gehäuses in einer Formensprache, die Renaissancewörter in spätgotischer Grammatik verwendet, merkt man an, wie ernst Veit Stoß seinen letzten Großauftrag genommen hat. Seiner inneren Harmonie sieht man die Mühe nicht

an, die die Arbeit dem alten Meister gemacht haben muß, auch nicht die traurigen Begleitumstände, die dazu führten, daß er nie zu Ende gebracht, daß er nie in der Karmeliterkirche aufgestellt werden konnte. Schon bei der ersten Ratenzahlung nach der Ablieferung kam es zu gewissen Schwierigkeiten. Es gab eine Opposition im Konvent gegen den Prior, Opposition auch gegen den Altarauftrag. Andreas Stoß war in dem der Reformation geöffneten Nürnberg der Sprecher der Reaktion geworden. Ein öffentliches Religionsgespräch auf dem Rathaus 1525 schied die Fronten endgültig: der so ehrenvoll berufene Prior mußte wegen seiner papistischen Gesinnung Nürnberg verlassen. Das Kloster ging an die Stadt Nürnberg über. Diese verwies die Forderungen für den Altar an den Konvent, der Konvent an den Prior, dieser wiederum an die Stadt. Ein unleidliches Feilschen begann. Weit Stoß ging es um den Altar und um das Recht, sein Werk in der dafür bestimmten Kirche aufzustellen, dem Rat darum, die Schuld so billig wie möglich abzuwälzen. So erklärte man den Vertrag kurzerhand für ungültig. Weit Stoß war zu alt geworden, die Welt wollte sein Werk nicht mehr. Im Jahre 1527 hören wir zum letzten Male von dem Streit, soweit er den Meister selbst anging. Erst 1543, nach dem Tode des Sohnes Andreas, kam er zu einem gewissen Abschluß. Die Erben konnten den Altar an die Obere Pfarrkirche in Bamberg, wo Dr. Andreas als Karmelitenprovinzial gestorben war, verkaufen. Von dort gelangte der „Bamberger Altar“ 1937 als Leihgabe in den Dom. Mit der Verbannung des Sohnes und der Ablehnung seines Werkes brach die letzte Hoffnung, die letzte Freude für den einsam gewordenen Meister zusammen. Enttäuscht und müde hat er 1533 die blinden Augen geschlossen. Auf dem Johannisfriedhof hat man ihn beigelegt. Er hat seinen Kindern ein bedeutendes Vermögen hinterlassen. Der „unruhige heillose Bürger, der einem ehrbaren Rat und gemeiner Stadt viel Unruhe gemacht hat“, war er bis zu seinem Ende geblieben. Als der große kämpferische Schnitzer und Steinbildhauer, als Ingenieur und Bauberater, Rotgießer, Stecher, Maler und Zeichner lebt er in seinem Werk unsterblich fort. Er verließ gegen das Gesetz; er kämpfte um das Recht, weil er daran glaubte. Er blieb altgläubig, aber er blieb künstlerisch jung, er glaubte an die Zukunft. Er kam, unbekannt aus welcher Werkstatt, aus der Spätgotik; er führte sie zu einer Vervollendung, die, weil sie deutsch war, sich auswirken konnte zu europäischer Bedeutung. Und endlich: Weit Stoß schuf in der Klassik seines Altersstils, unter dem Eindruck Dürers, der damals vor seiner Niederländischen Reise stand, abermals eine Formenwelt, die europäisch war, weil sie der südländischen Renaissance innerlich entsprach. Mit allgemeinen Stilbegriffen wird man Weit Stoß nicht gerecht. Sein Werk ist einmalig wie die Persönlichkeit, die es schuf. Oder, um es mit den Worten auszu-

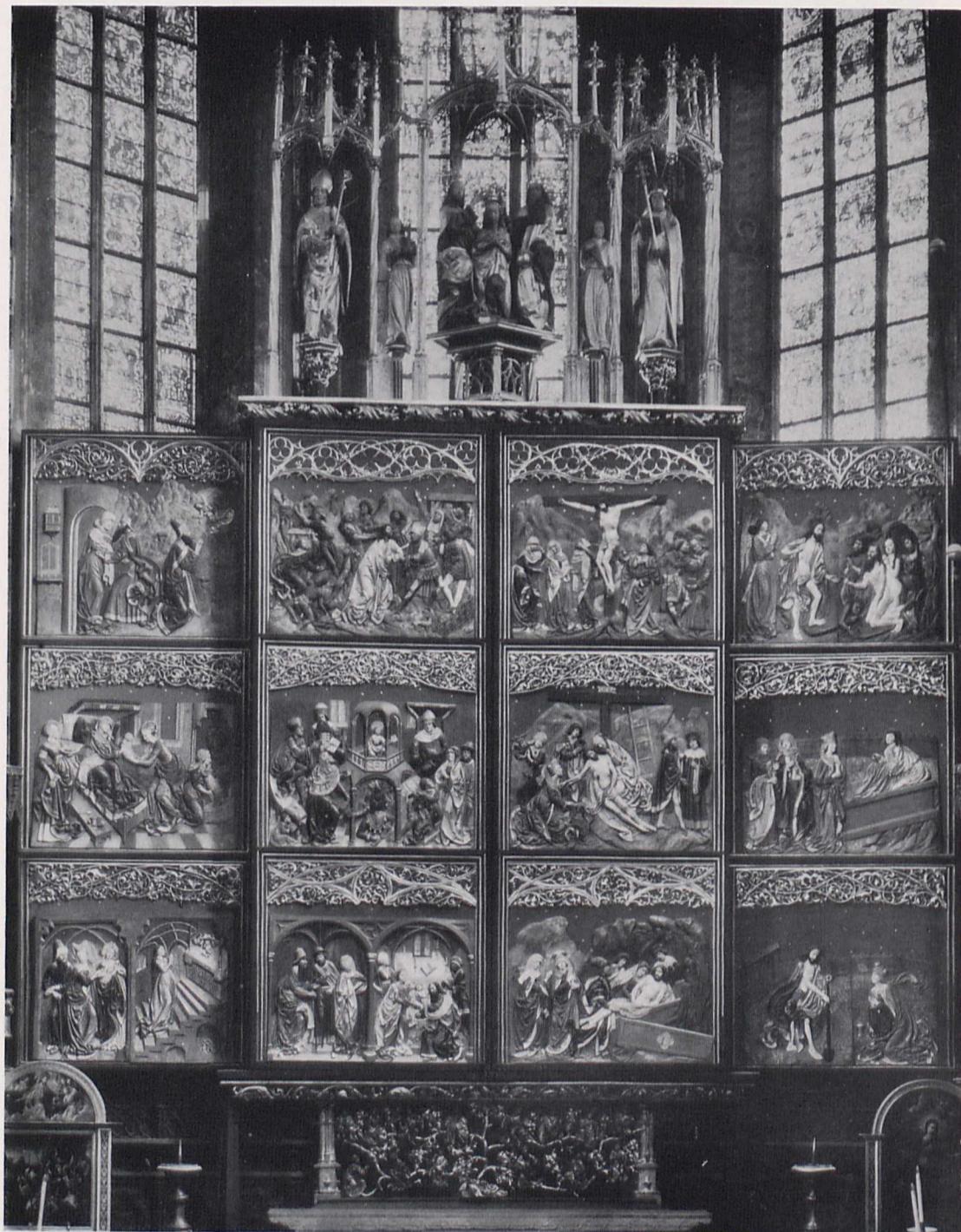
drücken, die Weit Stoß seinem letzten Werk als Empfehlung mitgab:

„Es lobt sych und schend sich selbs.“

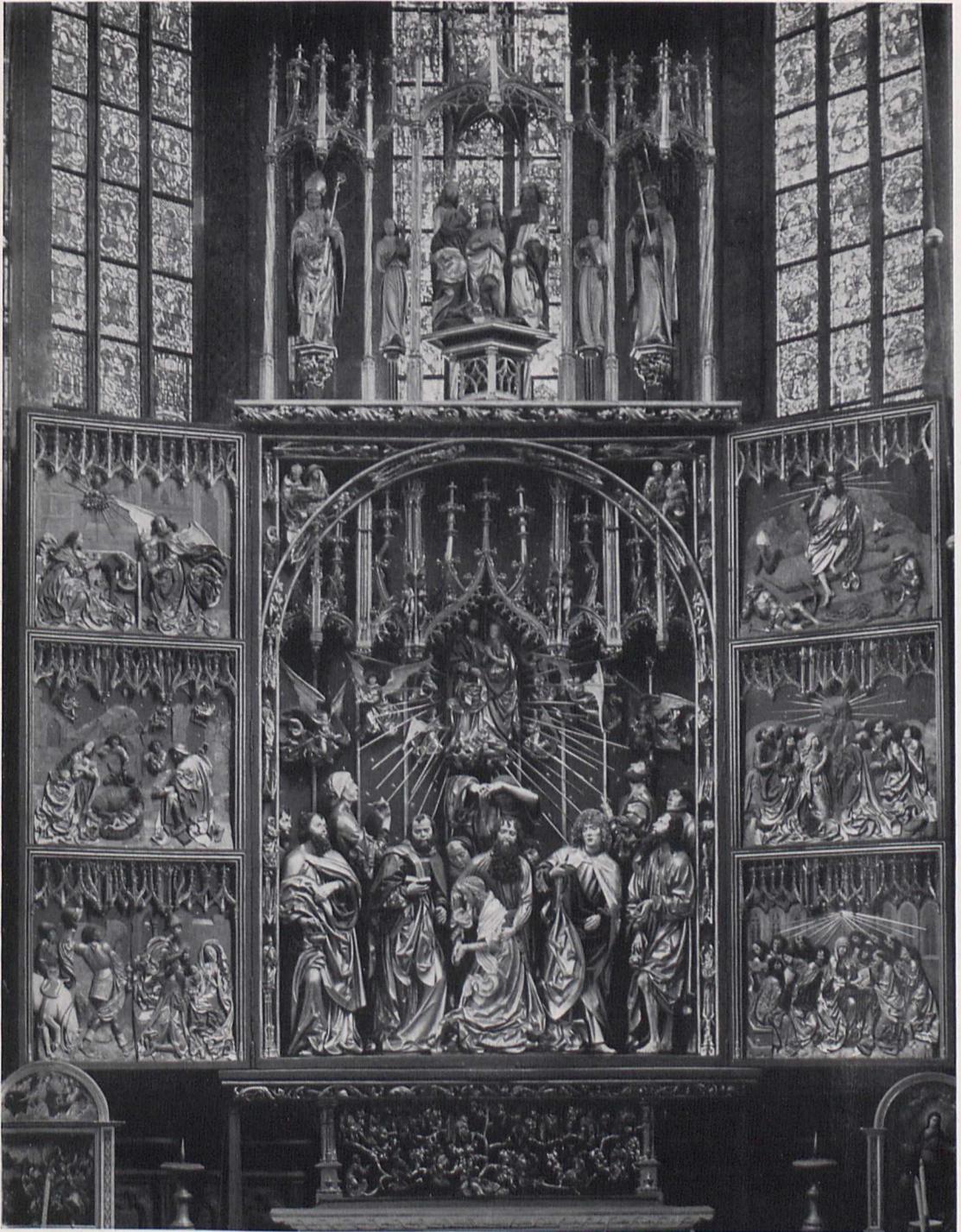
DIE BILDER



1. Krakau. Marienkirche. Blick in den Chor (S. 10)



2. Krakau. Marienkirche. Der Hochaltar, Werktagsseite: Die „sieben Schmerzen“ der Maria (S. 11)



3. Krakau. Marienkirche. Der Hochaltar, Feiertagsseite: Die „sieben Freuden“ der Maria (S. 11)



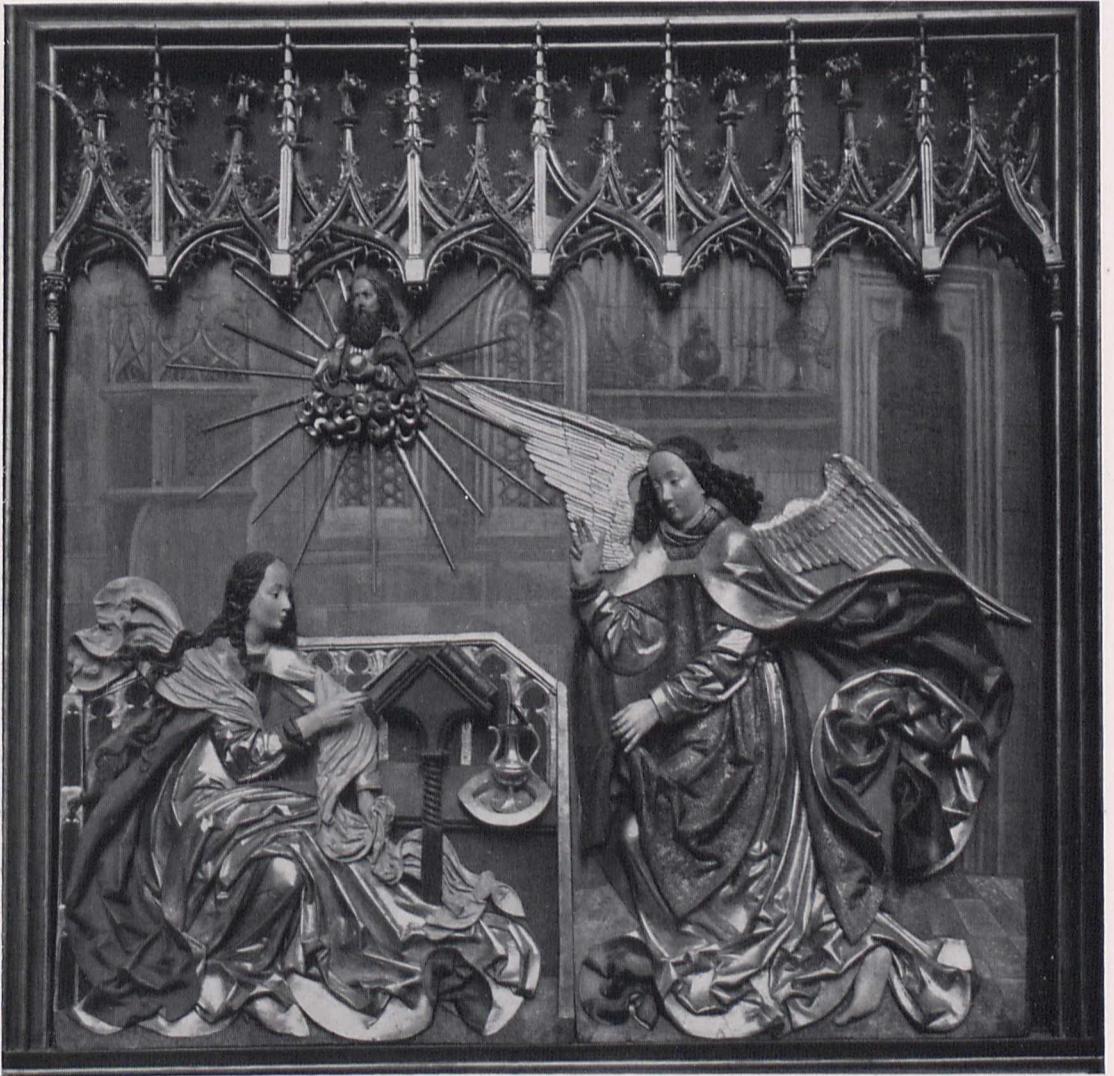
4. Krakau. Marienaltar. Die Frauen am Grabe.
Auschnitt aus dem Relief der Werktagsseite (S. 14)



5. Krakau. Marienaltar. Die Kreuzigung. Relief von der Werktagsseite. Lindenholz, bemalt (S. 11)



6. Krakau. Marienaltar. Kanne und Schüssel neben dem Betpult aus dem Verkündigungserlief (S. 12)



7. Krakau. Marienaltar. Die Verkündigung. Relief von der Feiertagsseite. Lindenholz, bemalt (S. 12)



8. Krakau. Marienaltar. Anbetung der hl. drei Könige. Relief von der Feiertagsseite.
Lindenholz, bemalt (S. 12)



9. Krakau. Marienaltar. Pfingstfest. Relief von der Feiertagsseite. Lindenholz, bemalt (S. 12)



10. Krakau. Marienaltar. Der Engel mit der Handorgel aus dem Mittelschrein (S. 13)



11. Krakau. Marienaltar. Der Schrein (S. 13)



12. Krakau. Marienaltar. Marientod aus dem Mittelschrein des Hochaltars (S. 13)



13. Krakau. Marienaltar. Der Apostel Johannes aus dem Mittelschrein (S. 13)



14. Krakau. Marienaltar. Die Hände der Maria aus dem Mittelschrein (S. 14)



15. Krakau. Marienaltar. Kopf der Maria aus dem Mittelfchrein (S. 14)



16. Krakau. Marienaltar. Gruppe der Apostel (S. 14)



17. Krakau. Marienaltar. Kopf des Apostels Johannes (S. 14)



18. Krakau. Marienaltar. Kopf des Apostels Petrus aus dem Mittelfchrein (S. 14)



19. Krakau. Marienaltar. Kopf des Kirchenvaters Hieronymus aus dem Zwickel des Mittelschreines (S. 14)



20. Krakau. Nationalmuseum. Oelberg. Sandsteinrelief (S. 15)



21. Krakau. Kathedrale auf dem Wawel.
Baldachingrab des Königs Kasimir IV. Jagiello von Polen, + 1492 (S. 16)



22. Krakau. Kathedrale auf dem Wawel.
Rotmarmorplatte von dem Grabmal des Königs Kasimir IV. Jagiello (Nach Gipsabguß) (S. 17)



23. Krakau. Kathedrale auf dem Wawel. Kopf des Königs Kasimir IV. Jagiello (S. 17)



24. Krakau. Dominikanerkirche. Grabmal des Filippo Buonaccorsi, genannt Callimachus, + 1496.
 (Bronze) (S. 20)



25. Gnesen. Dom. Grabmal des Zbigniew Oleśnicki, Erzbischof von Gnesen, 1493 (Bronze) (S. 18)



26. Krakau. Kathedrale auf dem Wawel. Jörg Huber: Der Kampf des hl. Michael.
Kapitäl vom Baldachingrab des Königs Kasimir IV. Jagiello (S. 18)



27. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Gedächtnisstiftung des Paul Volckamer, + 1499: Drei Sandsteinreliefs mit Passionszenen und die hölzernen Standfiguren „Christus erscheint seiner Mutter“ (S. 21)



28. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Das hl. Abendmahl (S. 21)



29. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Das Gebet am Oelberg (S. 21)



30. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Die Gefangennahme Christi (S. 22)



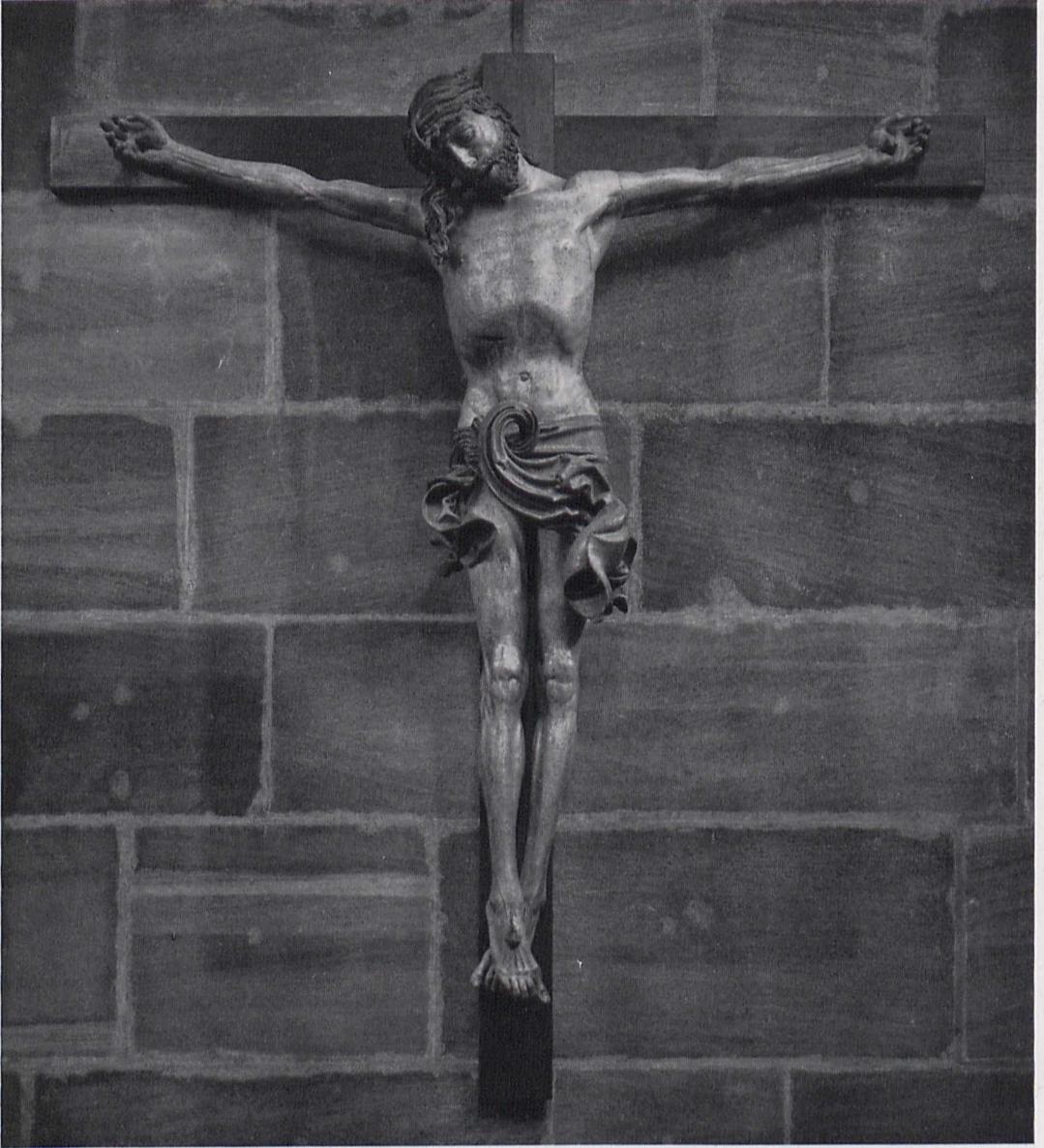
31. Marienklage. Kupferstich. München, Graphische Sammlung (S. 29)



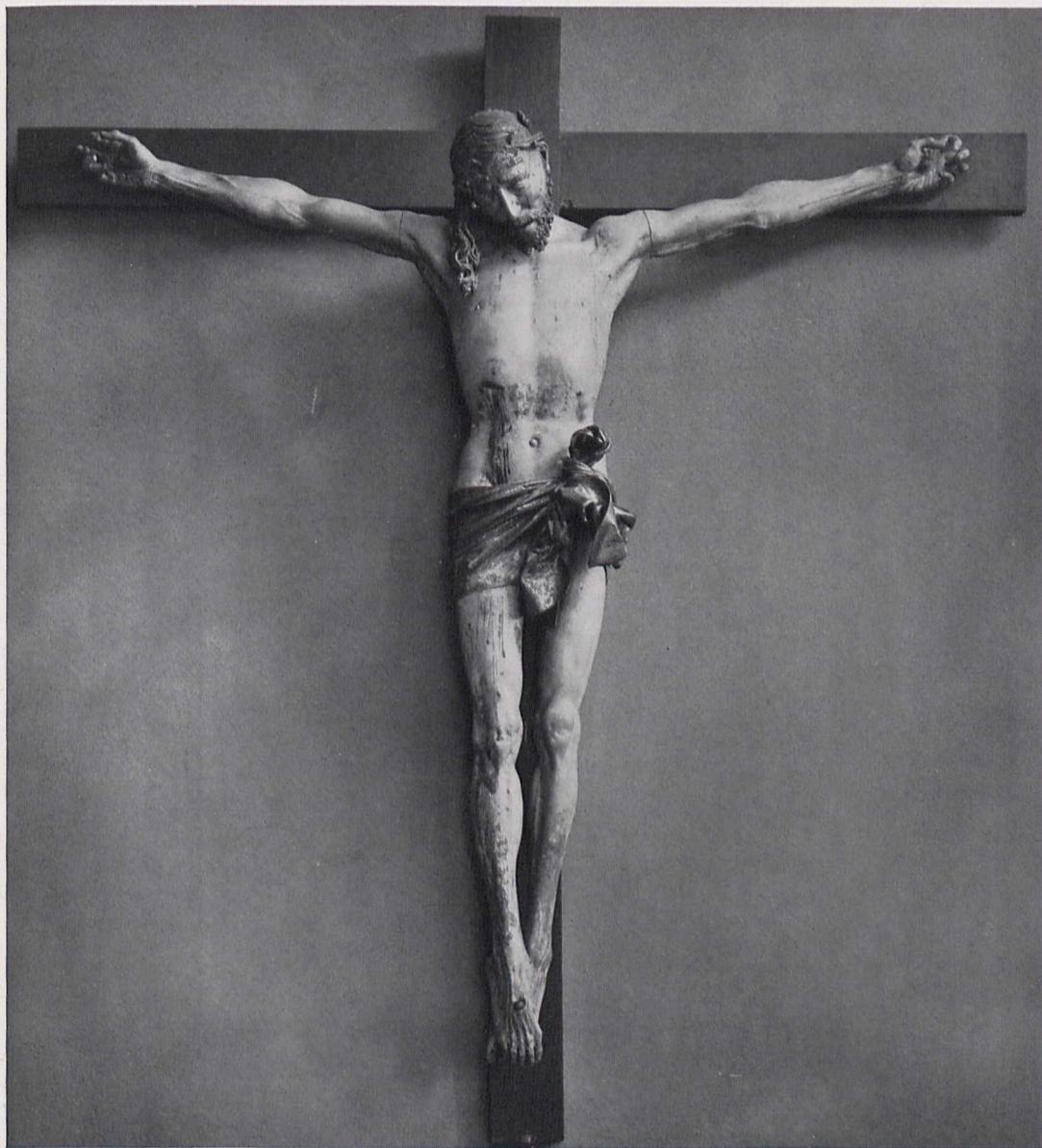
32. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Christus erscheint seiner Mutter. Eichenholz, unbemalt (S. 23)



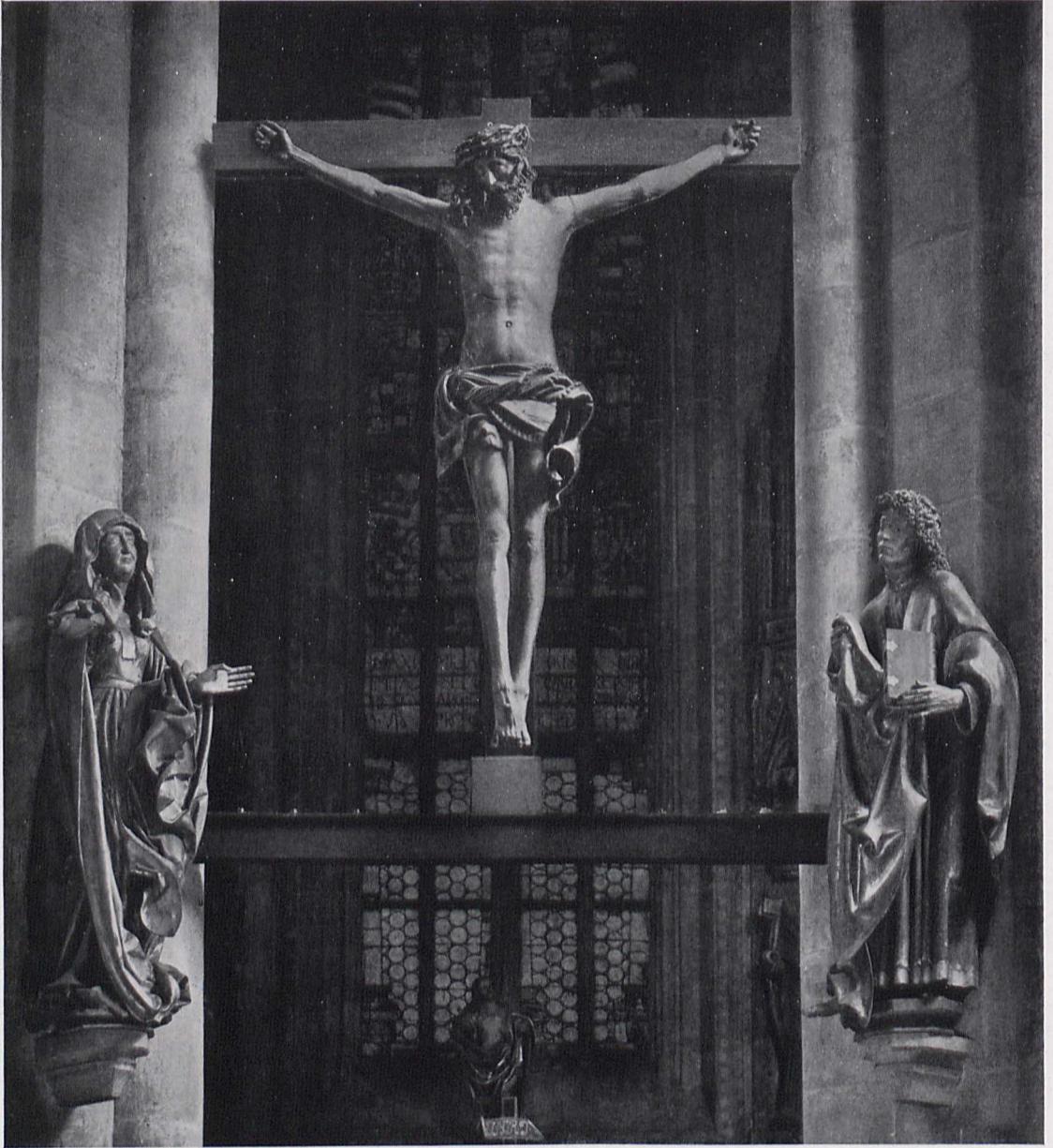
33. Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum. Muttergottes vom Haufe des Veit Stoß.
Lindenholz, abgelaugt (S. 23)



34. Nürnberg. St. Lorenzkirche. Christus am Kreuz. Lindenholz, bemalt (S. 23)



35. Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum. Christus am Kreuz.
Aus dem Heiliggeistspital zu Nürnberg. Lindenholz, bemalt (S. 33)



36. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.
Das Kreuz stand 1937/38 an anderer Stelle in der Kirche. Die Gruppe gehört ursprünglich nicht zusammen (S. 34, 42)



37. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Maria und Johannes unter dem Kreuz (S. 34)



38. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Kopf des Evangelisten Johannes (S. 34)



39. Das Haupt Christi vom Kruzifixus aus dem Heiliggeistspital zu Nürnberg.
Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum. (S. 33)



40. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Die Füße des Gekreuzigten (S. 42)



41. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Hand des Gekreuzigten (S. 42)



42. Münsterstadt. Pfarrkirche. Der hl. Kilian vor dem Herzog Gozbert und Gailana.
Altarflügelbild (S. 30 f.)



43. Männerstadt. Pfarrkirche. Das Strafgericht über die Mörder des hl. Kilian.
Altarflügelbild (S. 30 f.)



44. Muttergottes mit dem Christuskinde. Kupferstich. München, Graphische Sammlung (S. 29)



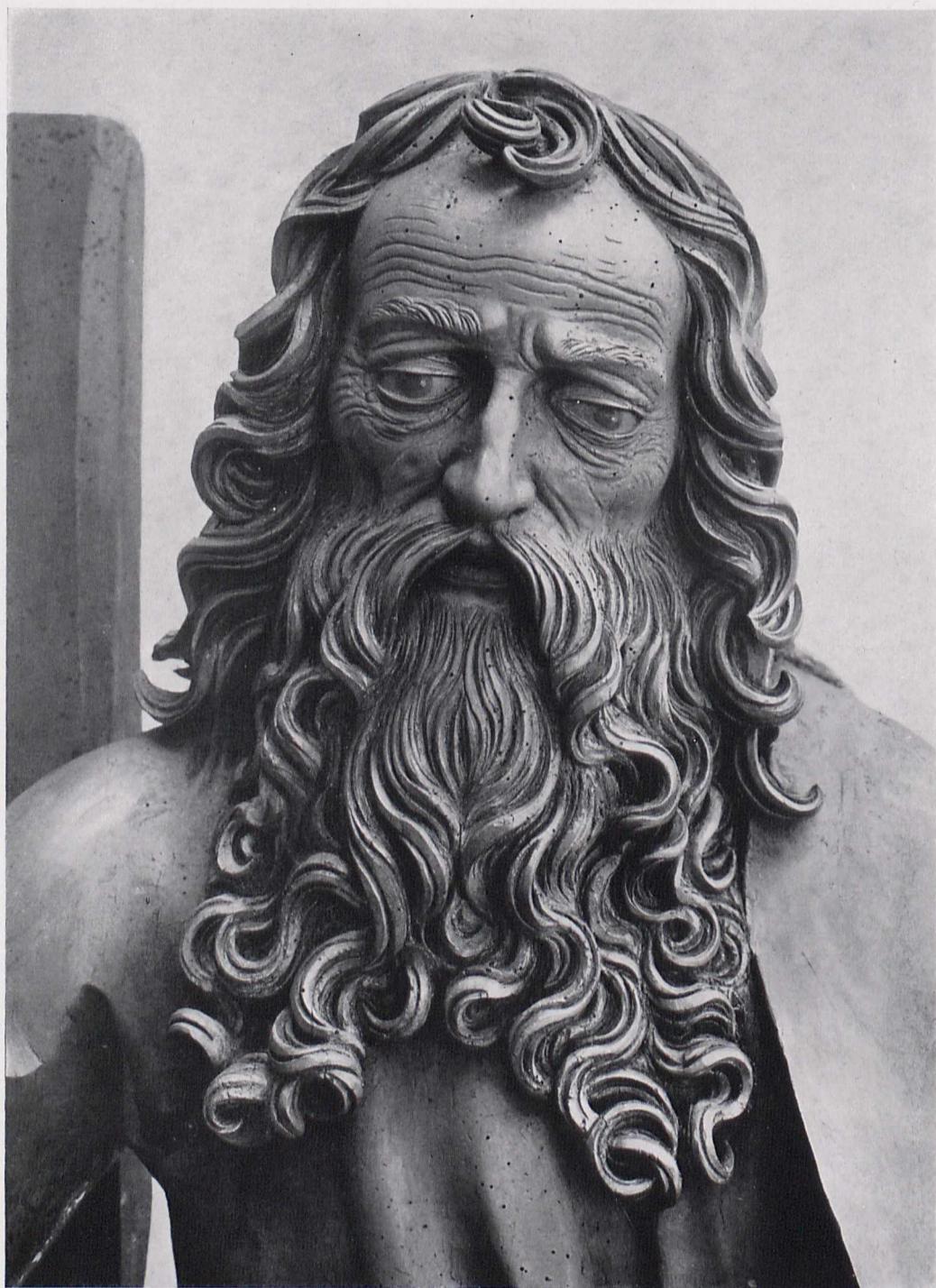
45. Florenz. Sma. Annunziata. Der hl. Rochus. Lindenholz, unbemalt (S. 37)



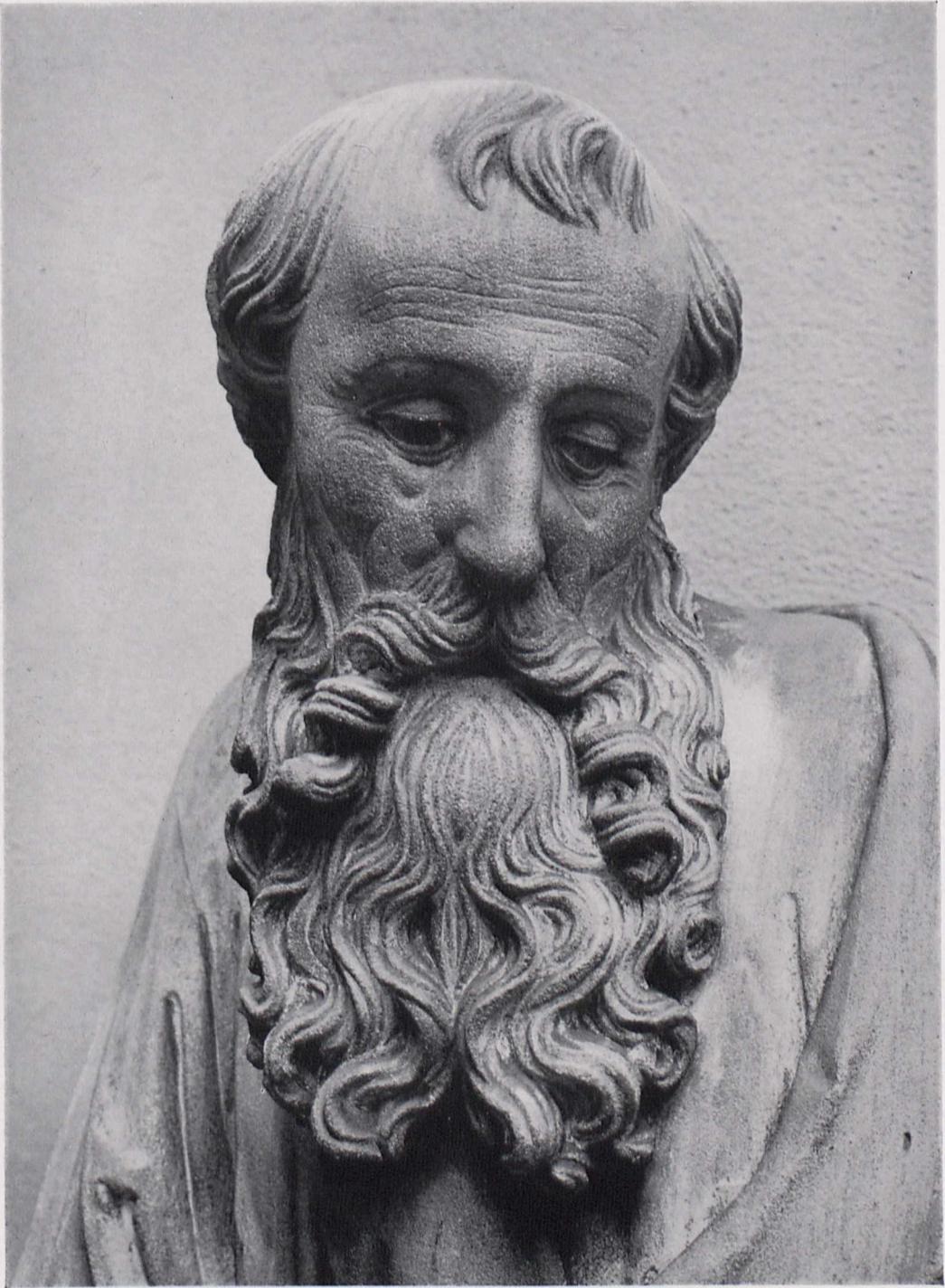
46. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Der Apostel Andreas. Lindenholz, unbemalt (S. 34)



47. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Hand des Apostels Andreas (S. 35)



48. Nürnberg. St. Sebalduskirche. Kopf des Apostels Andreas (S. 35)



49. Nürnberg. St. Lorenzkirche. Der Apostel Paulus, 1513. Sandstein (S. 36)



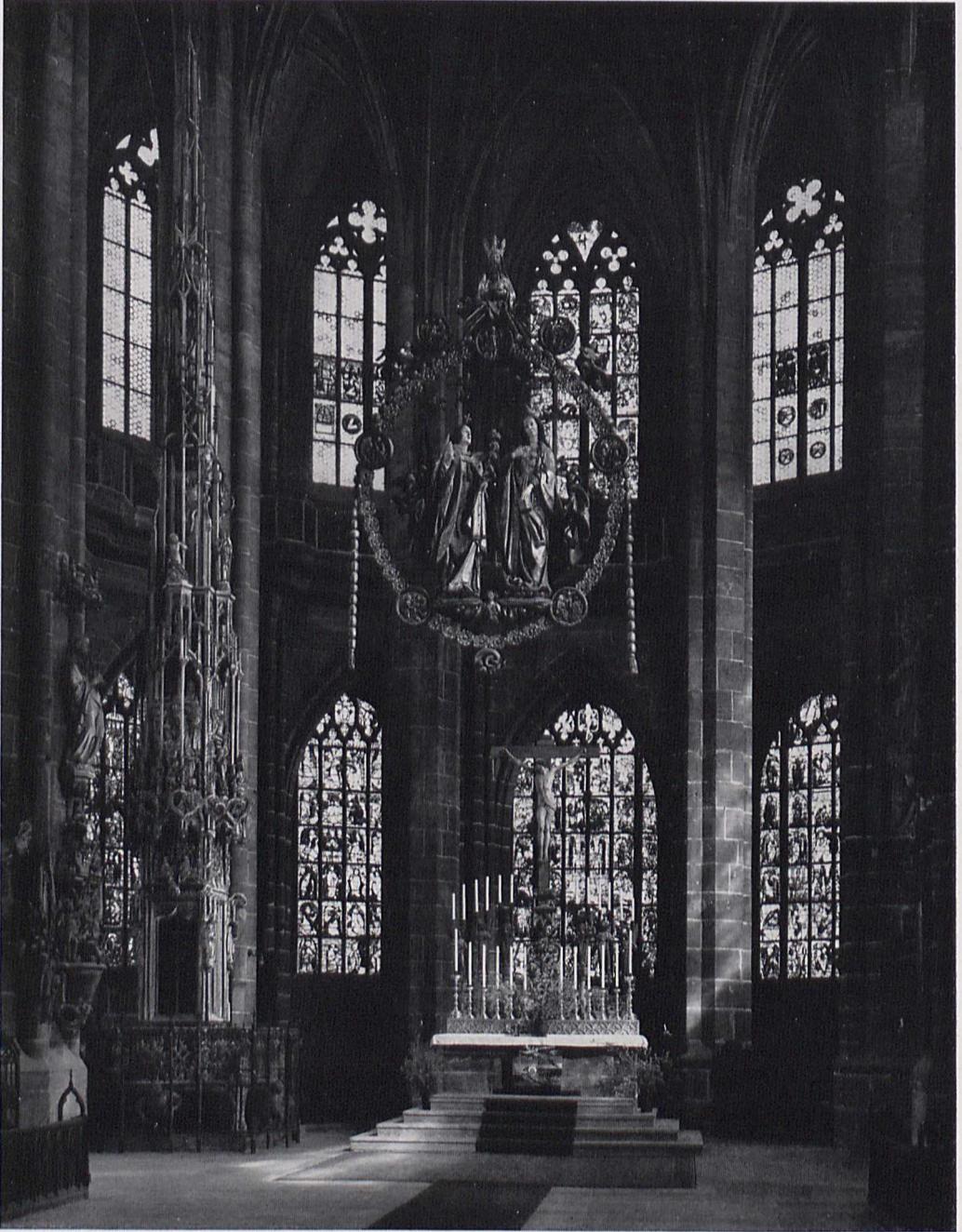
50. Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum.
Maria. Aus einer Himmelfahrt Mariens.
Lindenholz, abgelaugt (S. 35)



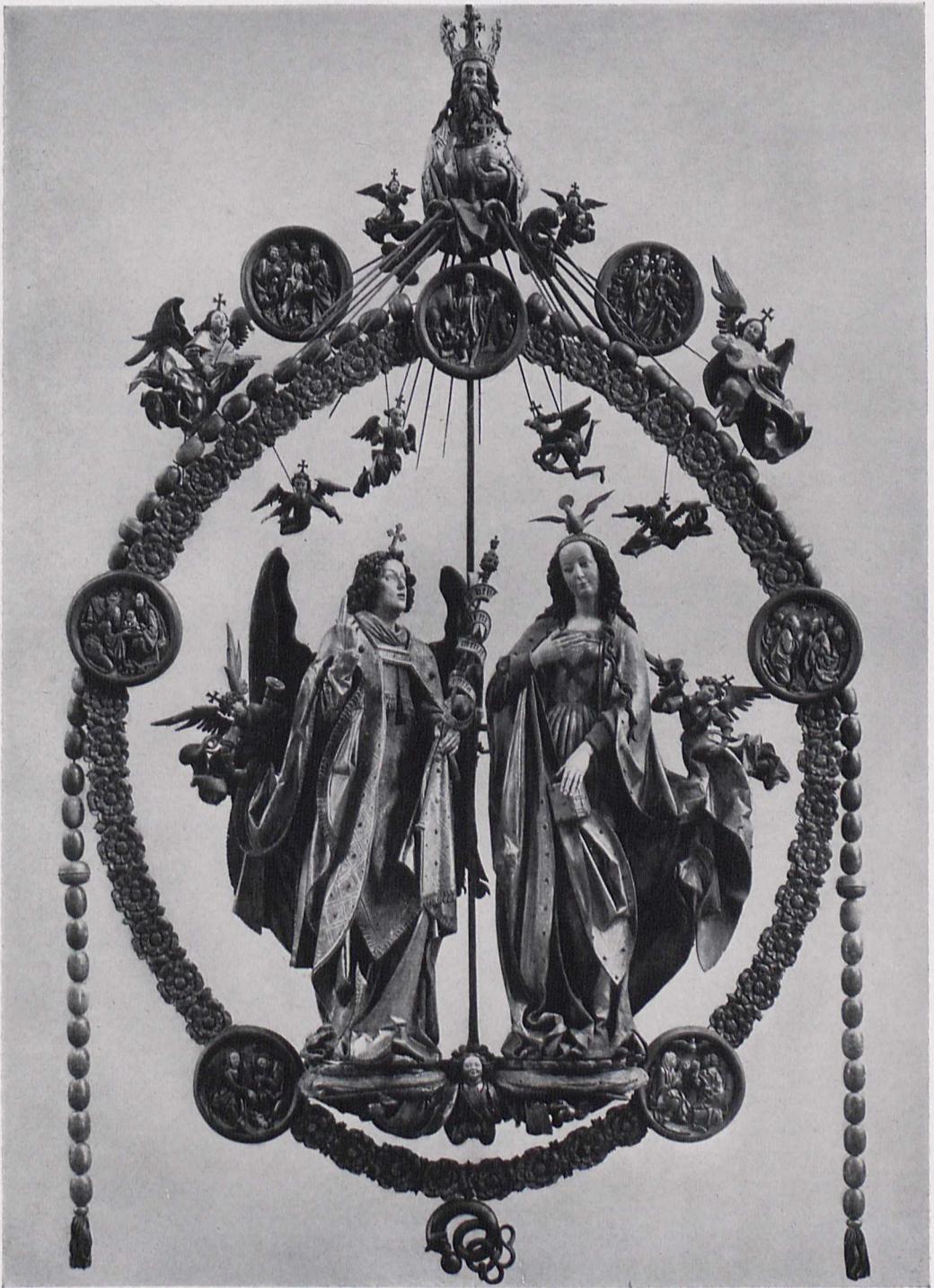
London. Victoria- und Albert-Museum.
Muttergottes mit dem Kinde.
Buchsbaum (S. 38)



51. Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum. Der Erzengel Raphael und Tobias, 1516.
Lindenholz, unbemalt (S. 36)



52. Nürnberg. St. Lorenzkirche. Blick in den Hallenchor mit dem Sakramentshaus von Adam Kraft und dem Englischen Gruß (S. 38)



53. Nürnberg. St. Lorenzkirche. Der Englische Gruß. Lindenholz, bemalt (S. 40)



54. Nürnberg. St. Lorenzkirche. Erzengel Gabriel aus dem Englischen Gruß (S. 40)



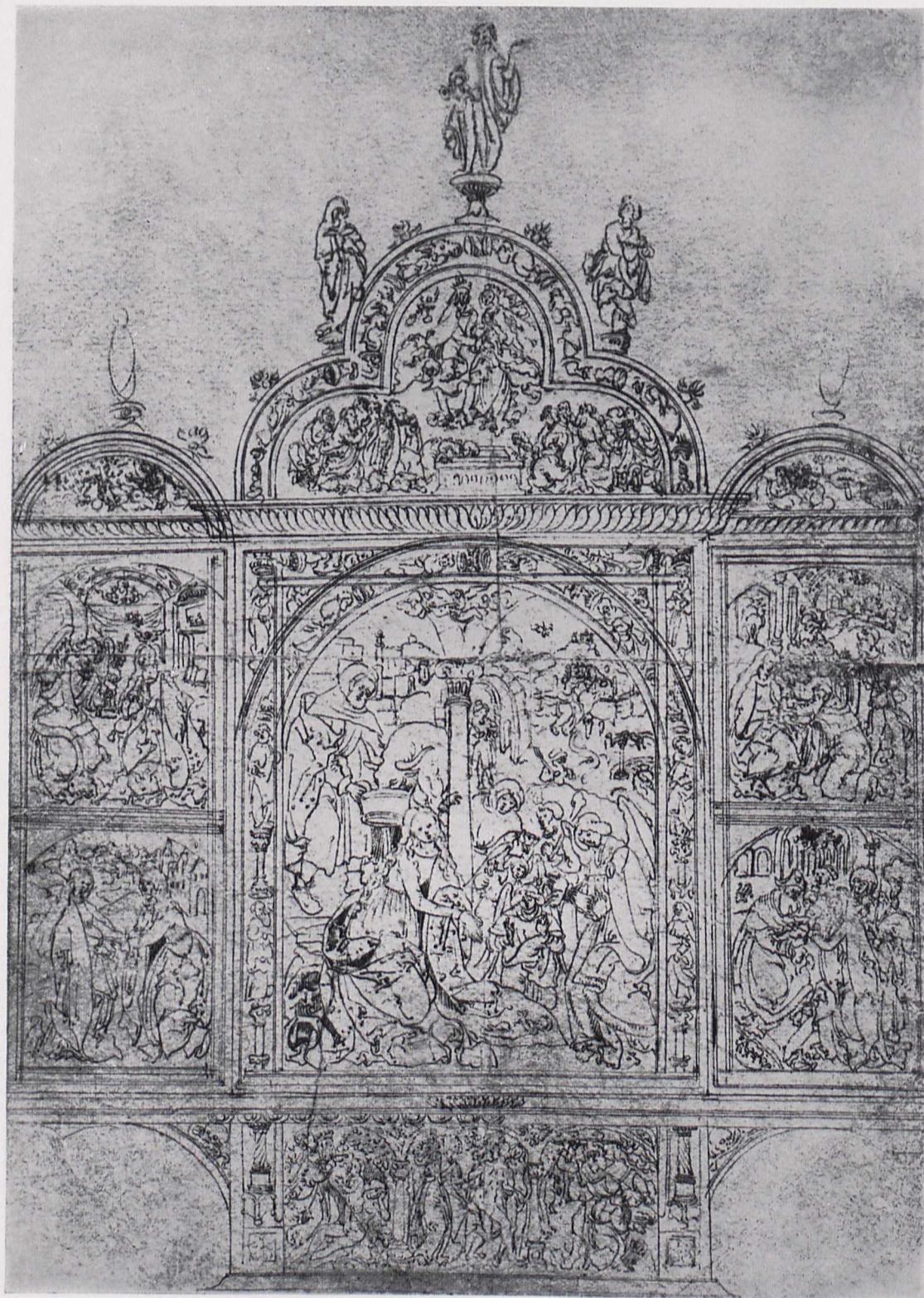
55. Nürnberg. St. Lorenzkirche. Maria aus dem Englischen Gruß (S. 40)



56. Nürnberg. St. Lorenzkirche. Schellenengel vom Englischen Gruß (S. 40)



57. Nürnberg. St. Lorenzkirche. Schellenengel vom Englischen Gruß (S. 40)



58. Krakau. Archäologisches Institut der Universität. Riß zu dem Bamberger Altar. Federzeichnung (S. 44 f.)



59. Bamberg. Dom. Die Verehrung des Kindes. Mittelschrein des Bamberger Altars.
Lindenholz, unbemalt (S. 44)



60. Bamberg. Dom. Maria aus dem Mittelschrein des Bamberger Altars (S. 45)



61. Bamberg. Dom. Die Verehrung des Kindes.
Ausschnitt aus dem Mittelschrein des Bamberger Altars (S. 45)



62. Bamberg. Dom. Engel aus dem Mittelfchrein des Bamberger Altars (S. 45)



63. Bamberg. Dom. Engel aus dem Mittelfchrein des Bamberger Altars (S. 45)



64. Bamberg. Dom. Die Geburt Mariens. Relief vom Bamberger Altar (S. 45)



65. Bamberg. Dom. Die Anbetung der hl. drei Könige. Relief vom Bamberger Altar (S. 46)



66. Bamberg. Dom. Die Darbringung im Tempel. Relief vom Bamberger Altar (S. 46)



67. Bamberg. Dom. Die Flucht nach Ägypten. Relief vom Bamberger Altar (S. 46)



68. Bamberg. Dom. Apostel aus dem Aufsatz des Bamberger Altars (S. 46)



69. Bamberg. Dom. Apostel aus dem Aufsatz des Bamberger Altars (S. 46)



70. Verein Haus Wettin. Marien Tod. Lindenholz, unbemalt (S. 42)



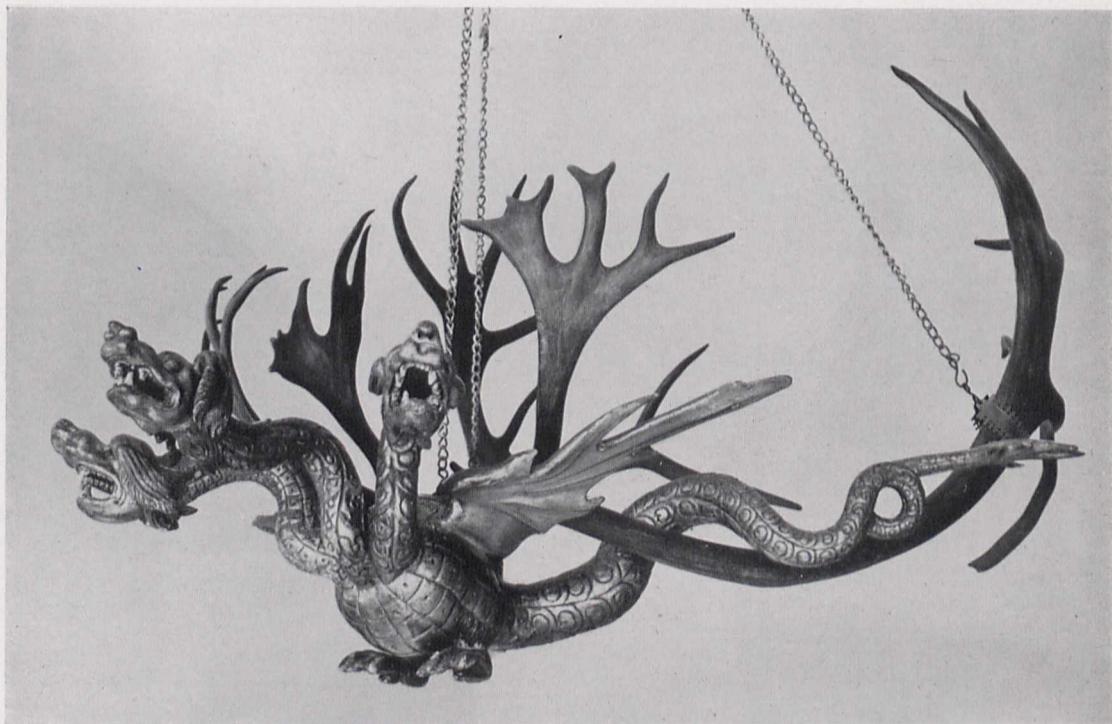
71. Bamberg. Dom. Die Speisung des Propheten Elias, aus dem Aufsatz des Bamberger Altars (S. 46)

Schrifttum

Das Schrifttum über Kunst und Persönlichkeit des Veit Stoß wurde auf eine neue Grundlage gestellt durch die weit ausgreifende Erstlingsarbeit des 1914 im Kriege gefallenen Max Loßnitzer, *Veit Stoß, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben* (1912). Berthold Daun, *Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen* (1916) erweitert die Loßnitzerischen Ergebnisse. 1933 hat Reinhold Schaffner ein „Lebensbild“ veröffentlicht, das ausschließlich die Biographie bringt.

Mit Einzelfragen haben sich in jüngster Zeit folgende wichtigeren Arbeiten beschäftigt: Karl Dinklage und E. Theodor Müller, *Veit Stoß, Beiträge zu seiner Lebensgeschichte und zu seinem Werk*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F., Bd. X, 1933; Alfred Stange, *Bemerkungen zur Kunst des Veit Stoß*, Festschrift zum 70. Geburtstag von Heinrich Wölfflin 1935; Eberhard Luge, *Katalog der Veit Stoß-Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg* 1933; derselbe, die „italienischen“ Werke des Veit Stoß. Pantheon, Bd. XIX, 1937. Die polnische Forschung hat eine Reihe wesentlicher Beiträge zum Schrifttum über Stoß geliefert. Aus den zahlreichen Buch- und Zeitschriftentiteln heben wir hervor: Feliks Koppera, *Wit Stwos* (1907); die große amtliche Tafelveröffentlichung von Thadée Szybiowski, *Le Retable de Notre Dame à Cracovie* (1935) und die ergiebige Arbeit von Szezesny Dettloff, *Die Quellen der Kunst des Veit Stoß* (1935).

Einen Nachweis über alle erschienenen Arbeiten wird der Artikel von E. Th. Müller in Thieme-Beckers *Allgemeinem Lexikon der Bildenden Künste* bringen.



72. Drachenleuchter. Aus der Regimentsstube des Nürnberger Rathauses.
 Nach Joh. Neudörfer d. J. aus der Werkstatt von Stoß nach Entwurf Dürers (S. 39)
 Nürnberg. Germanisches Nationalmuseum.



Bildernachweis

Staatl. Bildstelle, Berlin 27—30, 32—37, 39, 46, 52—55, Germ. Nationalmuseum, Nürnberg 38, 40—43, 47—49, 50a, 51, 56, 57, 64, 65, 67—72, Textbilder S. 5, 24, Graphische Sammlung, München 31, 44, Textbild S. 41, Theodor Müller, München 26, H. H. Wiedemann, Hildesheim 59—63, 66, Muzeum Przemysłowe, Krakau 1—23, Archäolog. Institut, Krakau 58, Kunstgeschichtl. Institut, Posen 24, R. S. Ulatowski, Posen 25, Victoria and Albert Museum, London 50b, Giacomo Brogi, Florenz 45.

Es lieferten: Das Papier Scheufelen, Oberlenningen; die Druckstöcke Karl Lemke, Graphische Kunstanstalt; den Druck Felgentreff & Co.; den Einband Biblos, alle in Berlin. Den Einband schmückt das Meisterzeichen von Veit Stoß.

11065
FILE IN
25/3