Künstler-Monographien

Veit Stoß

von

Berthold Daun

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXXI

Veit Stoß

Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

100

Veit Stoß

Von

Berthold Daun

Mit 100 Abbildungen nach Skulpturen, Gemälden und Kupferstichen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

6906 SM

M 73

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

ZBIORY ŚLĄSKIE

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Akc K Nr 61 174 I S

Veit Stoß.

Die Glorie des deutſchen Mittelalters hat nicht aufgehört, dem deutſchen Volke helle Bewunderung abzulocken. Als ſagenumwobene Zeit ſtolzer Ritterlichkeit und Minnedienſtes, zugleich als Spiegel gediegenen Bürgertums tritt ſie vor unſern Geiſt. Verfallene Burgen erwecken flammende Begeiſterung für die deutſche Vergangenheit, und gern bevölkert unſere Phantaſie die maleriſchen Häuſerreihen mittelalterlicher Städte mit bunten Geſtalten. Allein, ohne daß wir es wiſſen und wollen, ſpielt hier moderne Empfindung eine bedeutende Rolle, denn was im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die deutſche Romantik, die ſich mit ſchwärmeriſcher Liebe der mittelalterlichen Kunſt zuwandte und ſich durch deren derbe und kräftige Sprache nicht abſchrecken ließ, vom Mittelalter ſang und dichtete, das beſtimmt auch heute im allgemeinen noch unſere Vorſtellung vom mittelalterlichen Ideal. Übt aber das Fremdartige und Altertümliche, deſſen phantaſtiſcher Reiz die älteren Romantiker der deutſchen Vergangenheit zuführte, auch auf uns noch dieſelbe Wirkung aus? Entſpricht Deutſchlands frühe Kunſt noch unſern modernen äſthetiſchen Anſchauungen? — Ein tieferes Eindringen in das mittelalterliche Kunſtideal lichtet den Schleier romantiſcher Phantaſie und beleuchtet den nüchternen, aber praktiſchen Sinn und den Zug ſchwungloſer Natürlichkeit, der jede Schöpfung des Mittelalters durchdringt. Ja für den Laien bekommt jene gotiſche Kunſtrichtung wegen der proſaiſchen Derbheit ſogar etwas Befremdendes; ſie hat für ihn wenig Einſchmeichelndes.

Ein Gang durch eine mittelalterliche Stadt freilich iſt ſelbſt für den oberflächlich Reiſenden intereſſant. Nürnberg hauptſächlich, wo ein Stück Mittelalter ſo kräftig und unverfälſcht wie nirgends in Deutſchland in die Gegenwart hineinragt, bietet abwechſlungsreiche Eindrücke und maleriſche Anſichten genug. Seine altertümlichen Häuſer mit vor- und zurücktretenden Teilen, offenen Hallen und Terraſſen, ihren ſchlanken Türmchen, reich dekorierten Erkern und abgetreppten Giebeln, ihren gruppenweiſe vereinigten, durch phantaſtiſch behandelte Säulenſchäfte getrennten Fenſtern, die ſich alle zu einem maleriſchen Ganzen zuſammenſchließen, werden ihren höchſt beſtechlichen Reiz wohl nie verlieren. Auch die behaglich eingerichteten Zimmer des altdeutſchen Hauſes mit den lauſchigen Winkeln, die der Strom des Lichtes nicht erreicht, mit den getäfelten Holzwänden, verzierten Wandſchränken, ſchweren Truhen, feſten Tiſchen und ſoliden Stühlen, bei denen allen es weniger auf gute Verhältniſſe als auf ſchöne Einzelheiten ankommt, haben etwas unausſprechlich Anheimelndes für uns. Desgleichen finden auch die kunſtgewerblichen Arbeiten des Mittelalters den Beifall des Laien. Wendet er ſich aber der Betrachtung von altdeutſchen Bildern, Reliefs und holzgeſchnitzten Figuren zu, wird er ſogleich kühler geſtimmt. Da hört bei ihm das Verſtändnis auf für die Art, wie die Menſchen im Mittelalter die Natur naiv ſahen, und weil er ſich nicht bemüht, aus ihren Werken das Künſtleriſche herauszuſuchen, betrachtet er oft die feinſten Kunſtwerke mit Gleichgültigkeit,

wenn nicht gar mit einem überlegenen Lächeln, und bleibt lieber vor äußerlich schönen Kunstwerken stehen: sie erfordern kein tieferes Verständnis.

So wird auch der Titel der vorliegenden Monographie zunächst kein großes Interesse



Abb. 1. Unbekannter Nürnberger Meister aus dem ersten Drittel des 15. Jahrh.: Deokarusaltar in der Lorenzkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 3.)*

beim kunstfreundlichen Publikum erwecken, um so mehr, als Veit Stoß ein eigentümlicher, unter den deutschen Künstlern vielleicht am meisten befremdender Meister ist. Aber was für eine starke künstlerische Erscheinung ist er trotzdem! Wer bei diesem größten Bildschnitzer Nürnbergs nach ansprechender äußerer Formenschönheit sucht, den wird — das soll gleich im voraus, um vor Enttäuschung zu bewahren, gesagt sein — dieser Meister

nicht sonderlich anziehen; wer aber männliche Kraft und reine künstlerische Auffassung, die einem gediegenen, von allem Unnatürlichen und Gekünstelten freien Natursinn Ausdruck gibt, höher anschlägt als altgewordene Schönheit und technische Fertigkeit nicht ganz hinten ansetzt, der wird auch gewiß den Hauptwerken des Veit Stoß seine Bewunderung nicht versagen: er wird in ihm einen Vertreter des damaligen markigen Bürgertums erkennen, der dem religiösen Fühlen und Denken seiner Zeit in künstlerischer Form Ausdruck gab und im Drange, von den Fesseln der überkommenen Kunst frei zu sein, einem vor nichts zurückschreckenden Naturalismus in Form und Empfindung huldigte. Auch zugestanden, daß sich bei Veit Stoß im Grunde verhältnismäßig wenig deutsche Charakterzüge finden, ihm vielmehr bei seiner unruhigen Hast und heißen Erregbarkeit an den Polen gemahnende Züge eigen sind, die uns für den Meister anfangs wenig erwärmen, so werden wir in ihm trotzdem interessante Seiten genug finden. Wohl bei keinem deutschen mittelalterlichen Meister, außer bei Dürer, tritt die Persönlichkeit so scharf hervor und stimmt die zuweilen allerdings befremdliche Merkwürdigkeit seines Stiles mit dem innersten Charakter so sehr überein, als bei Veit Stoß, dem großen Bildschnitzer, der für die Entwicklung der deutschen und polnischen Schnitzkunst seine unumstrittene Bedeutung behalten wird. Durch Veit Stoß empfing die spätgotische Holzschnitzerei ihre Vollendung. Was Donatello fünfzig Jahre früher der italienischen Skulptur brachte, jene sich oft unbändig äußernde Wiedergabe der Wirklichkeit, das hat in ähnlicher Weise Veit Stoß der Nürnberger Plastik eingeimpft; auch sein Stil reizte seine Zeitgenossen zur Nachahmung.



Abb. 2. Unbekannter Nürnberger Meister aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh.: Madonna in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 4.)*

* * *

Die Anfänge der nürnbergischen Holzschnitzkunst liegen wie die der Steinplastik im Dunkeln. Eine Entwicklung läßt sich nur sprungweise an der Hand der geringen Zahl der erhaltenen Werke, deren Meisternamen unbekannt geblieben sind, feststellen. Freilich fehlt es nicht an Künstlernamen, eine Menge von Meistern werden in den Urkunden genannt, aber keiner von ihnen läßt sich mit den erhaltenen Werken in sichern Zusammenhang bringen. Unter ihnen ragt der noch dem ersten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts angehörende und angeblich von dem Patrizier Andreas Vollkamer gestiftete Deokarusaltar in der Lorenzkirche hervor, dessen untersetzte Apostelgestalten mit trefflichem Natürlichkeitssinn geschnitzt sind (Abb. 1). Ihre charaktervollen Köpfe stellen, ähnlich wie in der Steinplastik die wenigstens ein Jahrzehnt älteren Überreste vom Schönen Brunnen, alles in Schatten, was vorher von Nürnberger Schnitzern gearbeitet ist. Es tritt bei beiden Kunstwerken schon das realistische Bestreben auf, das im folgenden

Jahrhundert die Kunst Nürnbergs ganz beherrscht. Etwas jünger ist das dekorativ gehaltene Standbild der geschnitzten Madonna an einem Pfeiler in der Sebalduskirche, die durch den Ausdruck des freudigen Gesichts, besonders aber durch die lebensvolle Darstellung des Kindes überraschend lebendig wirkt (Abb. 2). Beide Werke bestätigen, daß die nürnbergische Plastik als erste in Deutschland von jenem Zuge durchdrungen ist, der die nordische Kunst mit frischem Sinn erfaßte und der Wirklichkeit näherte.

Da hier die Absicht, auf die Geschichte der Nürnberger Holzschnitzkunst vor Veit Stoß näher einzugehen, schon des beschränkten Raumes wegen, nicht vorliegen kann, mag es genügen, nur noch den Schnitzaltar in der Löffelholzkapelle in der Sebalduskirche, der bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden ist, anzuführen (Abb. 3).



Abb. 3. Unbekannter Nürnberger Meister: Altar in der Löffelholzkapelle der Sebalduskirche zu Nürnberg (bald nach der Mitte des 15. Jahrh.). (Zu Seite 4.) *

Altertümlich genug ist zwar noch die Gestalt der hl. Katharina, die gemartert wird. Ihr Körper ist schlank und mit abfallenden Schultern gebildet, aber ein Streben nach charakteristischer Gefühlsäußerung entschädigt für die formalen Mängel. Wie rührend hat der unbekannte Meister das weltentrückte Wesen der Heiligen geschildert! Mit dankerfülltem Antlitz erhebt sie betend die Hände, weil das Rad, das sie rädern sollte, sie unverletzt ließ, dafür aber die beiden Henker ergriff. Von reiner Gottesliebe beseelt, erwartet sie den Todesstreich des Henkers, und leise lächelnd erblickt sie schon den Glanz der Ewigkeit.

Im allgemeinen ist von den Werken dieser Zeit zu sagen, daß neben der realistischen Form auch Wert auf die Äußerung seelischer Affekte gelegt ist. Auf dieser Bahn der rücksichtslosen Nachbildung der Natur mit allen ihren Zufälligkeiten, selbst wenn sie auf Kosten der Schönheit erfolgt, entwickelt sich die Holz- und Steinplastik weiter. Bei diesen jungen Anfängen darf es natürlich nicht befremden, wenn der deutsche Realismus recht oft in herber Schärfe die Grenzen der Schönheit überschritt und dabei jede edle Form und rhythmische Bewegung außer acht ließ. Die einfachen Bürgers- und Bauersleute mit ihren Gebärden, Bewegungen und ihrer oft zur Übertreibung neigenden Gewandung

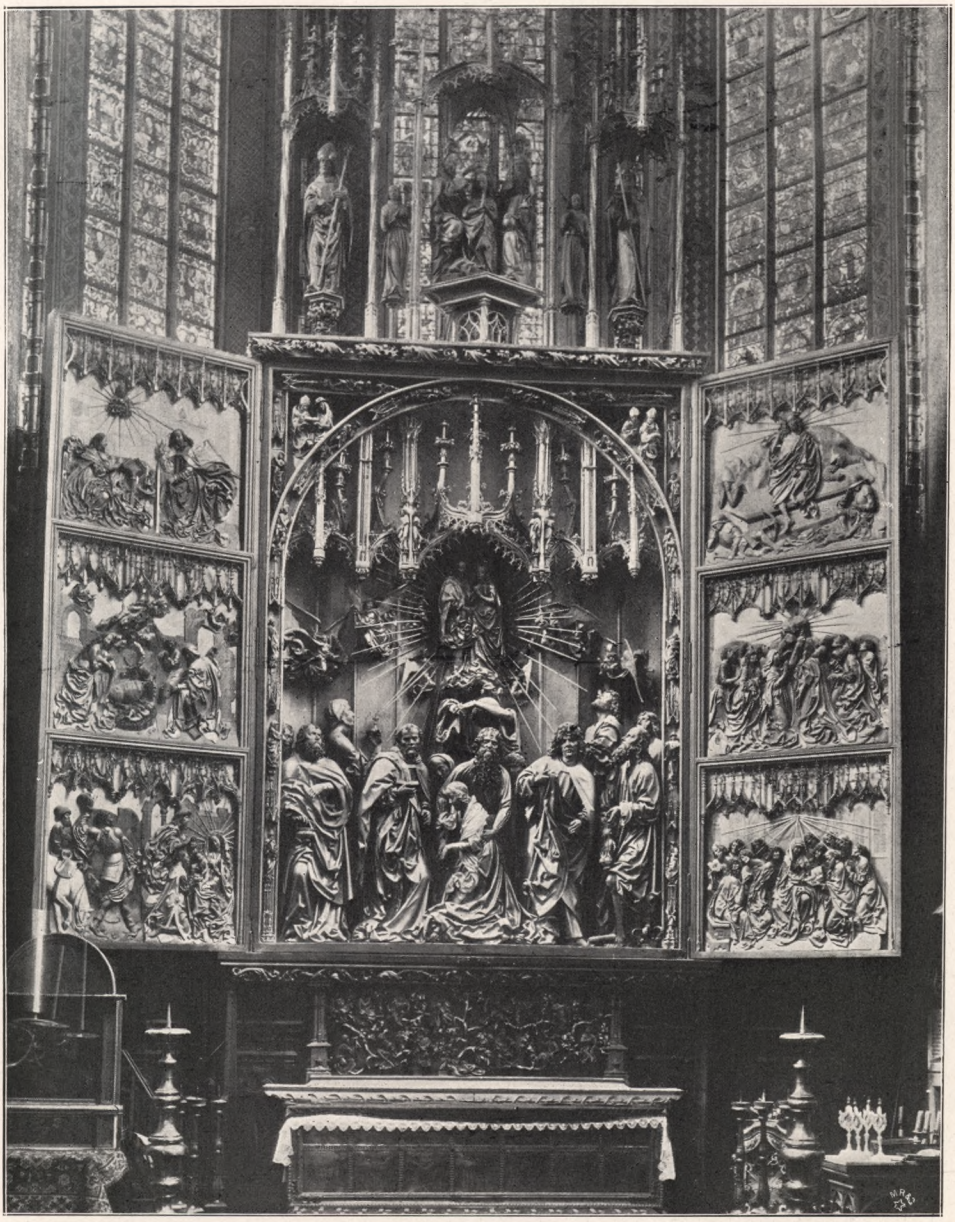


Abb. 4. Marienaltar (geöffnet) in der Marienkirche zu Krakau (1477—1489).
(Zu Seite 13.)



Abb. 5. Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 16.)

gaben die Vorbilder ab. Unter allen Umſtänden ſollte der Ausdruck charakteriſtiſch und die äußere Erſcheinung naturgetreu durchgebildet ſein. Dem mittelalterlichen Ideal zufolge mußte Gewandung den Körper einhüllen, was aber an nackten Teilen, an Kopf, Füßen und Händen, ſichtbar wurde, das wurde überraſchend geſchickt mit anatomiſcher Genauigkeit der Natur nachgebildet. Mit Vorliebe wählte man ſchwere, dickgewobene oder wie Linnen hart ſich faltende Stoffe und bildete abſichtlich kontraſtreiche und eckige Faltenmotive nach. Gerade der Holzſchnitzkunſt entſprach techniſch dieſes Suchen nach kühnen, maleriſchen Kontraſten am beſten. Voller Farbenglanz, der allenthalben der Bildnerei gegeben wurde, verſtärkte die maleriſche Wirkung, und beſonderes Gefallen fand man daran, wenn die vielen knittrigen Falten gewiſſe Effekte, ein Schimmern und



Abb. 6. Apoſtel im Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau.
(Zu Seite 16.)*

Blitzen hervorriefen. Aus ſolchen Anſchauungen entwickelte ſich die deutſche Holzſchnitzkunſt, die Veit Stoß in Nürnberg zu ihrer Vollendung führte.

* * *

Über Veits Jugendgeſchichte und Lehrjahre ſind wir nicht unterrichtet; erſt über ſein Mannesalter, die bewegteſte Zeit ſeines Lebens, geben uns die Krakauer und Nürnberger Akten genügenden Aufſchluß. Da fließen die Nachrichten reichlich, aber was wir da erfahren, ſind wenig erfreuliche Dinge, an denen Stoß teilweiſe ſelber ſchuld war. Viel umſtritten war bis vor kurzem die Frage nach der Nationalität des Meiſters. Die ältern deutſchen Schriftſteller nannten Nürnberg als ſeine Vaterſtadt; polniſcherſeits dagegen war man chauviniſtiſch genug, ihn für ſich in Anſpruch zu nehmen und ſeine Geburt nach Krakau zu verlegen. Ebenſo willkürlich waren die Angaben über das Geburtsjahr. Wenn auch heute dieſes noch nicht feſtgelegt iſt, ſo läßt ſich doch wenigſtens das letzte Wort über Veits Herkunft ſprechen: er war wirklich ein Deutſcher und kein



Abb. 7. Apostel im Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau.
(Zu Seite 16.)*

Pole, obwohl ihm so viel polnische Erregbarkeit, die ihm viel Ungelegenheiten bereitete, innewohnte. Zweierlei läßt seine deutsche Abstammung so gut wie sicher erscheinen und uns Nürnberg als seinen Geburtsort bestimmen. In der lateinisch geschriebenen Pergamentsurkunde, die 1533 über dem großen Marienaltar, seinem ersten Hauptwerke in Krakau, aufgefunden wurde, wird Veit „Magister Almanus de Norinberga“ genannt. Diese Herkunft bestätigen die Nürnberger Akten. Im Jahre 1477 hatte Veit Stoß sein Bürgerrecht in Nürnberg unter dem gewöhnlichen Revers, wider die Stadt nichts zu tun, aufgegeben, um nach Krakau überzusiedeln. Da in dem 1478 sorgfältig aufgestellten Verzeichnis der bis dahin in Nürnberg aufgenommenen Neubürger Veit Stoß nicht namhaft gemacht ist, so beweist dieses Fehlen, daß er von Geburt ein Nürnberger ist, und wahrscheinlich war der im Jahre 1415 als Bürger aufgenommene Gürtler Michael Stoß, der erste nachweisliche Träger dieses Namens in Nürnberg, sein Vater. Das Geburtsjahr indessen muß vorläufig strittig bleiben. Die ältere Angabe, Veit Stoß sei 1447 geboren, wird nach Feststellung seines Todesjahres 1533 durch eine Mitteilung Johann Neudörffers, des ältesten Chronisten über Nürnbergs Künstler, hinfällig gemacht. Ist es wahr, daß Veit Stoß ein Alter von 95 Jahren erreicht hat, müßte er schon 1431 geboren sein. Aber vielleicht ist dieses Alter zu hoch bemessen.

Wie dem auch sei, für uns ist das Faktum, daß Stoß einer deutschen Familie entstammte, die Hauptsache. Nichtsdestoweniger aber scheinen polnische Sitte und Lebensformen in früheren Jahren nicht ohne Einfluß geblieben zu sein, und sehr wahrscheinlich ist ein früherer Aufenthalt Veits in Krakau vor seiner Übersiedlung im Jahre 1477 nach dort. Wäre es auch nicht auffallend, daß dem Meister gleich nach seiner Ankunft in der Polenstadt die Arbeit des Hochaltars für die Marienkirche übertragen wurde, ohne daß er dort vorher bekannt gewesen ist? Würde man einem völlig unbekannten Schnitzer zu einer Zeit, wo Zeitungsreklame den Ruhm eines Meisters nicht verbreiten



Abb. 8. Marienaltar (geschlossen) in der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 17.)

konnte, einen so bedeutenden Auftrag übergeben und ihn dadurch allen in Krakau ansässigen Schnitzern, deren es dort nicht wenige gab, vorgezogen haben? Viel glaublicher ist doch, daß Veit Stoß alte Beziehungen in der polnischen Königsstadt hatte, so daß bei den Stadtvätern, als der große Hochaltar errichtet werden sollte, der Wunsch rege wurde, diesen trefflichen Meister wieder zu besitzen! Ein Steinwerk, der Ölberg an der Barbarakirche zu Krakau, der ein frühes Werk Veits sein muß und vermutlich vor 1475 errichtet wurde, bestärkt meine Ansicht, daß er dort vor seiner Niederlassung rühmlichst bekannt war. Aus welchem Grunde auch hätte Stoß seinem ältesten Sohne, den ihm seine Frau Barbara, eine Polin, geboren hatte, den Namen des Schutzpatrons der Stadt, Stanislaus, geben sollen? Und geradezu unverständlich wäre es, daß Stoß seinen Sohn im Jahre 1474 in Krakau zum Goldschmied Woitken in die Lehre gab, anstatt ihn unter seiner Aufsicht von einem Nürnberger Meister ausbilden zu lassen.

Veits Bruder, Mathias Stoß, der auch Goldschmied war, kam 1482 aus dem Orte Harro, der auf dem Wege nach den sächsisch-siebenbürgischen Städten Schäßburg, Medias und Hermannstadt liegt, nach Krakau zugewandert. Weil Veits Söhne ebenfalls nach Siebenbürgen wanderten, ist es nicht unwahrscheinlich, daß wir in dem Ort Harro den Familiensitz der Stoß, die deutschen Ursprungs waren und von denen einige nach Nürnberg und Krakau zogen, zu sehen haben.

Ein fortwährendes Hin- und Herwandern fand damals im fünfzehnten Jahrhundert zwischen Nürnberg und Krakau statt. Seitdem die alte Starostenstadt vom ersten Drittel des vierzehnten Jahrhunderts Krönungs- und Begräbnisstadt der polnischen Könige war, war hier ein dankbares Feld für Kunstbetätigung geschaffen. Kasimir der Große, der mehr als seine Vorgänger Industrie und Wissenschaft förderte, versuchte auch die Kunst in Krakau einzuführen, was ihm mit einigem Erfolge gelang. Unter seinen Nachfolgern bis zu Kasimir IV. erhob sich Krakau zu einer bedeutenden Kunststätte, wovon heute noch trotz Schicksalen aller Art, Eroberung und Plünderung der Polenfeste die hervorragenden Bauwerke und Denkmäler zeugen. Freilich kam dieser Aufschwung in der Kunst-



Abb. 9. Darstellung im Tempel am Außenflügel des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 17.)*

betätigung keinesfalls durch polnische Meister zustande und kann von einer nationalen Kunst im fünfzehnten und anfangs des sechzehnten Jahrhunderts nicht die Rede sein. Die erhaltenen Denkmale haben den ausgesprochenen Charakter der deutschen Schule. Mit Vorliebe zog Polen deutsche Künstler weit her aus Berlin, Magdeburg, besonders aus der ersten Kunststadt Deutschlands, aus Nürnberg, ins Land, und weil die aus Deutschland kommenden Meister tüchtiger als die einheimischen waren, erhielten sie in Krakau die Oberhand. Außerdem wurden Werke deutscher Künstler importiert. Daher prägt sich auch in den damals entstandenen Werken polnischer und der aus Ungarn und Siebenbürgen zugewanderten Meister der Charakter der deutschen Schule deutlich aus. Überhaupt hatte deutsche Kultur auf Polen während des Mittelalters bis in das erste Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts einen allumfassenden Einfluß ausgeübt, der selbst zur Zeit der Renaissance trotz aller nationalen Reaktionen gegen das Deutschtum nicht sofort abstarb, weil doch noch das polnische Königshaus, wenn es auch vor allem die Aufnahme



Abb. 10. Predella vom Marienaltar der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 17.)



Abb. 11. Triptychon in Lusina in der Akademie zu Krakau. (Zu Seite 17.)

der Renaiſſance betrieb, im erſten Jahrzehnt an deutſcher Art feſthielt. Deutſche Werkmeiſter bemühte man ſich auch dann noch ins Land zu ziehen, als polniſche Meiſter ſich bereits ſelbſtändig betätigten.

Gleich nach ſeiner Niederlaſſung in Krakau im Jahre 1477 begann Veit Stoß ſeine Tätigkeit am Hochaltar für den Chor der Marienkirche. Er iſt die erſte große Arbeit des Meiſters, vielleicht gar ſein Hauptwerk, das heute zwar gründlich reſtauriert und neu bemalt, aber doch in allen ſeinen Teilen gut erhalten iſt (Abb. 4).



Abb. 12. Maria ſtrickt das ungenähte Kleid, Kupferſtich. P. 4. (Zu Seite 17.)*

Außer der Vertragsurkunde, der zufolge Stoß die damals große Summe von 2802 Gulden, die nur durch kleine Beiträge zuſammengebracht war, erhalten hatte, iſt der Altar durch Veits Meiſterzeichen ⸸ auf dem Sarkophag des Grablegungsreliefs am rechten Außenflügel beglaubigt. Andere Aufträge gingen nebenher, und ſchon im Jahre 1481 konnte ſich der damals nicht mehr unvermögende Meiſter in der Poſſelskagaſſe ein Haus kaufen. Dort richtete er ſich ſeine Werkſtatt ein, und dort führte ſie ſpäter ſein Sohn Stanislaus weiter. Auch alle bürgerlichen Ehren wurden Stoß zuteil, indem er 1484 Meiſter ſeiner Zunft war. In demſelben Jahre hatten die Stadtväter bei einer Beſichtigung der fertigen Teile für den Altar ihrer vollen Zufriedenheit Ausdruck gegeben und den



Abb. 13. Grabtafel des Erzbischofs Johannes V. Gruszczynski im Dom zu Gnesen. (Zu Seite 20 u. 22.)

Künstler zur Belohnung zeitlebens von den Stadtsteuern entbunden. So werden also, als Stoß „in nötigen Geschäften" nach Nürnberg zog — man hatte früher an eine Konkurrenz für das Sebaldusgrab gedacht und ihm den heute als Vischers Arbeit erkannten Entwurf von 1488 zugewiesen — die wichtigsten Schnitzereien des Altars vollendet gewesen sein. Nach kurzem Aufenthalt von drei Jahren in Nürnberg, wo die in München befindliche noch altertümlichere Gedächtnistafel für den 1486 verstorbenen Konrad Imhoff und seine Gemahlin mit der Krönung Mariä entstanden sein mag, war Stoß 1489 in Krakau wieder ansässig, so daß unter seiner Leitung schnell die Aufstellung des Altars betrieben werden konnte.

Dieser Altar, der Maria geweiht, besteht aus einem hohen Mittelschrein und aus einem drehbaren und einem feststehenden Flügelpaar. Die Hauptszene im Schrein verbildlicht in überlebensgroßen Rundfiguren das Zusammensinken der sterbenden Maria in Gegenwart der Apostel und ihre Ankunft im Himmel, wo Christus sie empfangen hat und Engel sie umflattern. Die zwölf quadratischen Flügelreliefs des geschlossenen Altars schildern Begebenheiten aus dem Leben Mariä und Christi von dem Augenblick an, wo der alte Joachim die Botschaft

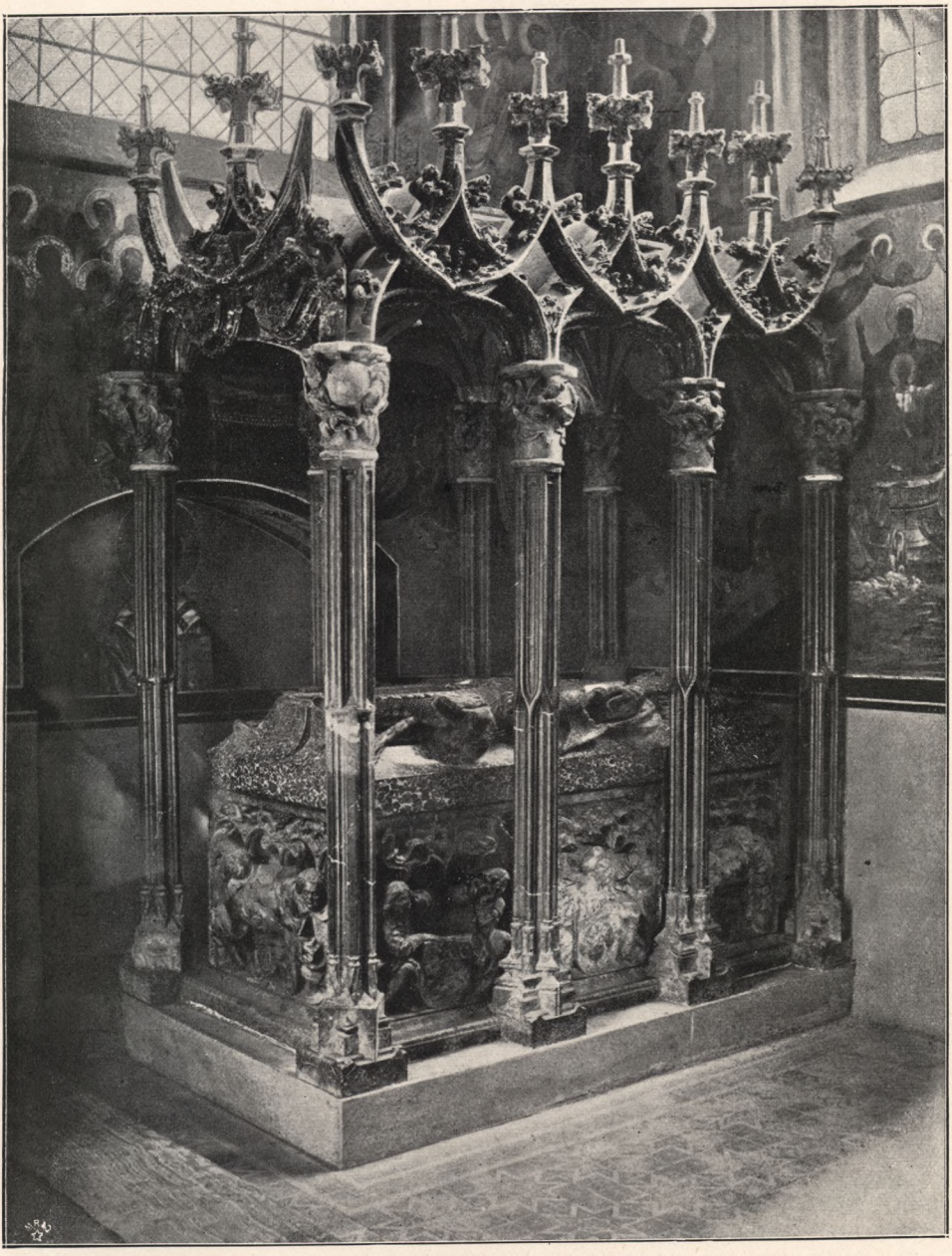


Abb. 14. Grabmal des Königs Kasimir Jagello im Dom zu Krakau (1492).
(Zu Seite 20 u. 22.)



Abb. 15. Relief vom Grabmal des Königs Kasimir Jagello. (Zu Seite 22.)*

empfängt bis zur Erscheinung Christi vor Magdalena. Die in höherem Relief geschnitzten Innenflügel tragen sechs Szenen aus dem Leben Mariä und Christi von der Verkündigung an bis zur Ausgießung des heiligen Geistes. Die Predella ziert der Stammbaum, und über dem Schrein geht die Krönung unter einem Baldachin vor sich. Zwei Engel stehen zur Seite, und die beiden Schutzpatrone der Stadt Krakau nehmen den Platz unter den Seitenbaldachinen ein.

Der Anblick des geöffneten Altars ruft einen berauschenden Eindruck hervor (Abb. 5). In der mächtigen Wirkung übertrifft er wohl alle Altäre deutscher Schnitzkunst, selbst das große Jugendwerk des Würzburger Meisters Tilman Riemenschneider, den Creglinger Altar, dem er nur in der poetischen Zartheit der Schilderung der Marienlegende nachsteht. Und dennoch, gleich bei diesem ersten Werke des ausgereiften Stiles treten nebeneinander alle Vorzüge und Schwächen des Meisters hervor. Allzu nachdrücklich hat Stoß in den überlebensgroßen Apostelfiguren des Mittelschreines, die in ihren gewundenen Stellungen mit Barockfiguren wetteifern, auf überraschend dekorative Wirkung gearbeitet, die allerdings, was zugunsten Veits gesagt sein muß, von keinem anderen spätgotischen Meister erreicht ist. Daß Thorwaldsen den leichten Faltenwurf der Apostel lobte, verwundert uns, denn in dieser reichgebauschten Gewandung mit ihrer teilweise unmotivierten Faltengebung, die nichts weniger als Thorwaldsens hellenischer Gewandbehandlung entspricht, vermissen wir gerade die einfache Linienführung. Allein nur nach unserem Geschmacke urteilen, hieße dem Meister unrecht tun. Die Vorliebe für das Überladene dicker Wollenstoffe und die knittrige Fältelung gesteifter Linnen lag im Geschmacke der damaligen Modetracht. Für die erstaunliche sichere Durchbildung von Köpfen, Füßen und Händen erntet Veit Stoß gewiß unser volles Lob. Vermochte er aber auch die erschreckend natürlichen Figuren zu einer zusammenhängenden Komposition zu vereinen oder ein zum Herzen sprechendes Gefühl zum Ausdruck zu bringen? (Abb. 6 u. 7). Wohl nicht, denn die fertigen Figuren sind mehr oder weniger geschickt in den Schrein hineingestellt und könnten beliebig umgestellt werden, ohne daß das Aussehen der Szene wesentlich verändert würde. Der Marientypus ist lieblich, aber



Abb. 16. Relief von Grabmal des Königs Kasimir Jagello. (Zu Seite 22.)*

der Ausdruck doch etwas ſtarr, was auch bei den noch empfindungsloſeren Apoſteln zu bemängeln iſt. Aber jede Figur durchzuckt eine eigentümliche ſich ſtürmiſch äußernde künſtleriſche Kraft und trägt uns Deutſchen zwar fremde, dem unruhigen, leicht erregbaren Polen aber eigene Züge zur Schau. Die Flügelreliefs wiederholen das Unruhige in Bewegung und Kompoſition und laſſen die Abſicht merken, durch gedrehte Falten, die hart und ſteif in der Luft ſtehen, die leeren Stellen auszufüllen (Abb. 8 u. 9). Die Technik jedoch iſt in jeder Hinſicht meiſterhaft und kühn, beſonders in den freibewegten dürren Fingern der Rundfiguren (Abb. 6 u. 7). Weniger ſorgfältig iſt die Durchbildung der kleinen Figuren am Stammbaum in der Predella, dafür zeugt indeſſen die Dekoration des krauſen Blattwerkes von kühnſter Meiſterſchaft, die in den luſtig flatternden muſizierenden Engeln ihren Höhepunkt erreicht (Abb. 10).



Abb. 17. Phantaſtiſche Maske, Kupferſtich, P. 12. (Zu Seite 23.)*

In die Zeit der Arbeit am Altar fällt auch die Herſtellung von 147 Chorſtühlen für die Marienkirche, die vor Veits Reiſe nach Nürnberg 1486 vollendet waren, heute aber nicht mehr erhalten ſind. Auf uns gekommen aber iſt aus dieſer frühen Krakauer Zeit das aus Luſina ſtammende Triptychon, das ſich heute im Sitzungsſaale der Akademie zu Krakau befindet (Abb. 11). Das Mittelſtück des Altars ſtellt nach dem Poem Walther von Reinaus die Mutter Maria dar, wie ſie während des Aufenthaltes in Ägypten das ungenähte Kleid für ihr Kind ſtrickt. Wegen der ſorgfältigen Durchführung und der vielen Analogien, die Veits frühe Kupferſtiche und die Flügelreliefs des Marienaltars bieten, muß es als ſeine eigenhändige Arbeit gelten. Beſondere Ähnlichkeit beſteht mit der gleichen Darſtellung auf dem von Paſſavant unter Nr. 4 beſchriebenen Kupferſtiche, der mit dem Stoßzeichen verſehen iſt und ſich ungefähr um dieſelbe Zeit datieren läßt (Abb. 12). Zweifelhaft bleibt nur, ob er als Vorbild für den Altar diente oder ob er erſt ſpäter nach dem Schnitzwerk geſtochen worden iſt.

Einige Abweichungen beſtehen jedoch zwiſchen Altarſchrein und Kupferſtich. Auf dem Stich hantiert Joſeph im Vorhof mit einem großen Bohrer, während er im Triptychon kräftig mit der Axt zum Schlage ausholt. Dieſe Bewegung iſt beſonders gut gelungen. Auch iſt hier die dort gotiſch gewölbte Kloſterſtube verändert und der Vorhof fortgelaſſen. Das Kind mit der ſtarken Unterleibsbildung, das auf dem Stich in den knittrigen Mantelfalten der Mutter Verſtecken ſpielt, iſt auf dem Schnitzwerke etwas höher geſetzt, aber beidemal iſt das Motiv des Knäuels, womit das Kind ſpielt, beibehalten. Maria kehrt in gleicher Haltung wieder, ihr Antlitz mit der hochgewölbten Stirn, der langen, geraden und dünnen Naſe, unter der ſich die fleiſchige Unterlippe des kleinen Mundes etwas nach vorn drängt, iſt der Typus der Stoßſchen Frauenfiguren aus der Frühzeit (Abb. 8). Die im Relief gearbeiteten Flügel ſind gleichfalls als eigenhändige Arbeiten des Meiſters anzuſehen, denn ſie weiſen manche Reminiszenzen an den Marienaltar auf. Den aus dem Marienleben entnommenen Hauptſzenen, Verkündigung, Anbetung und Tod iſt als vierte ſonſt weniger vorkommende Darſtellung beigefügt, wie



Abb. 18. Grabplatte des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen (um 1493).
(Zu Seite 24.)

Maria dem ſterbenden Theophilus von Adana erſcheint. Wie ſie als Heilsmutter ihre Gnade keinem Sünder verſagt, ſo iſt ſie vor den ſterbenden Theophilus, jenen Fauſt des Mittelalters, herangetreten und bringt ihm Vergebung. In jener naiven Auffaſſung, die dem damaligen Volksglauben ſo recht zuſagte, legt ſie ihm die unterſiegelte Ablaßurkunde auf die Bruſt, indem ſie ihn mitleidsvoll und gnädig anblickt. Ihre ſchnelle



Abb. 19. Steinrelief des Ölbergs nahe der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 25.)

Armbewegung zeichnet ſich durch reizende Friſche aus, und ähnlich bekundet Marias Handhaltung auf der Verkündigung Veits reine Naturwiedergabe. Eine feine Wiederholung dieſer Darſtellung, in der Werkſtatt des Meiſters ausgeführt, befindet ſich als Reſt von einem Altar in einer Kapelle des Dorfes Czatkowice. Der weniger friſche und innige Ausdruck ſtempelt das Schnitzwerk zur Schülerarbeit.

Von der ruhmvollen Ehrung, die Veit Stoß gleich nach ſeiner Überſiedelung durch die Beſtellung des Altars erwieſen wurde, mußte auch Kunde zu den Ohren des Königs

Kaſimir, des Jagellonen, dringen. Sobald ſich Gelegenheit bot, den tüchtigen Meiſter zu beſchäftigen, war es natürlich, daß ſich der König an Veit wandte. Es währte auch nicht lange, daß königliche Aufträge an ihn ergingen. Achtundſechzigjährig war 1473 der Gneſener Erzbiſchof Johannes V., Gruszczynski, eine treue Stütze des Königs, plötzlich am Schlage geſtorben. In dieſem Alter iſt der Verſtorbene in einer im Gneſener Dom befindlichen ſteinernen Grabtafel, die an der Rückſeite des barocken St. Adalbertsaltars eingemauert war und 1896 an dem benachbarten Pfeiler aufgeſtellt wurde, verewigt (Abb. 13). Als ein Zeugnis königlicher Dankbarkeit und als ein wichtiges Denkmal des geſchichtlichen



Abb. 20. Grabplatte des Callimachus († 1496) in der Dominikanerkirche zu Krakau, um 1506. Entwurf von Veit Stoß, Guß von Peter Viſcher. (Zu Seite 26.)

Kampfes, das die Geiſtlichkeit zur Königstreue ermahnen ſollte, ſcheint es ihm vom König Kaſimir geſetzt zu ſein. Die Geiſtlichkeit, auf deren Seite der Erzbiſchof nicht geſtanden hatte, hat ihm dieſe Ehrung gewiß nicht erwieſen; hatte ſie doch auf ihn im Kampfe gegen das Königshaus nicht rechnen können. Wohl aber hatte Gruszczynski für den König allein ſeine ganze Kraft und Energie ſelbſt gegen die Geiſtlichkeit eingeſetzt, und dafür wird ihm König Kaſimir dieſes ſchöne Grabmal errichtet haben. An wen anders aber konnte ſich der Herrſcher mit einem ſo bedeutenden Auftrage damals wenden als an Veit Stoß? Bei ihm auch beſtellte er ſpäter ſein eigenes Grabmal, das in dem gleichen Material des weiß und rot gefleckten Marmors ausgeführt wurde (Abb. 14). Abgeſehen von der hohen künſtleriſchen Qualität des erzbiſchöflichen Grabmals führen ſtiliſtiſche Merkmale genug zu der Behauptung, daß Veit Stoß der Meiſter geweſen iſt. Der unruhige Charakter des Reliefs, die gebrochenen Falten, die Füllung des Hintergrundes mit

fliegenden und flatternden Bändern, der rücksichtslose Realismus im Antlitz, das nach einer Totenmaske modelliert zu sein scheint, weisen auf Stoß sicher hin. Weitere untrügliche Kennzeichen, die vom Marienaltar her bekannt sind, drängen sich hervor. In jenen Aposteln mußte trotz der erschreckend natürlichen Nachbildung der Köpfe und Hände ihre steife, gezwungene Stellung bemängelt werden; wie auf einmal erstarrt und leblos erscheinen die meisten (Abb. 6). Herausfordernd stolz hält Johannes den Kopf, und ähn-



Abb. 21. Peter Vischer: Grabtafel Peter Salomons († 1506) in der Marienkirche zu Krakau.
(Zu Seite 28.)

lich ist dies bei dem klagenden Johannes unter dem Kreuze in St. Sebald zu Nürnberg, einem der späten Werke des Meisters, übertrieben (Abb. 92). Gezwungener Stolz und zurückhaltendes Wesen drücken die Züge des Antlitzes und der steif eingezogene Hals dieses affektiert aufgerichteten Jüngers aus. Ähnlich erscheint dies in der Gestalt des Erzbischofs Gruszczynski wieder, ähnlich äußert sich das Gespreizte in der Armhaltung (vergl. auch Abb. 42). Wenn auch solche vornehme Zurückhaltung mit dem Charakter des Verstorbenen übereinstimmt, so ist doch diese treffende Charakterisierung zunächst aus Veits eigenem Wesen zu erklären, denn er selbst besaß diesen stolzen Charakter. Die Durchführung dieser ausgezeichneten Stoßarbeit zeigt den Meister auf der ganzen Höhe seiner Kunst, und

Preußischer Kulturbesitz Berlin

neben dem Marienaltar existiert aus der Frühzeit kein ebenso charakteristisches Werk für Veit Stoß. Stilistisch gehört es in das Ende der siebziger Jahre, also bevor der Marienaltar beendet war, so daß wir in diesem Gnesener Monument vermutlich die erste große, uns heute bekannte Arbeit des Meisters zu erblicken haben, die schon alle Vorzüge und Schwächen desselben, jene Energie im Ausdruck und jenen dramatischen Puls, der mit polnischer Leidenschaft schlägt, aber auch jenen rücksichtslosen, harten Realismus, jene unruhige Auffassung und regungslose Körperhaltung aufweist.

Gewiß erntete Stoß für dieses Meisterwerk auch des Königs Beifall. So viel ist sicher, daß der Jagellone, als er sich sein eigenes Grabmal schon zu Lebzeiten errichten lassen wollte, Veit Stoß nochmals beauftragte (Abb. 14). Laut Inschrift, die unter Veits Meisterzeichen und seinem Namen eingehauen ist, war das ebenfalls aus rot und weiß geflecktem Marmor gemeißelte Königsgrab im Jahre 1492 vollendet. In der 1473 von des Königs Gemahlin Elisabeth, der Tochter Kaiser Albrechts, erbauten heiligen Kreuz- oder Jagellonenkapelle in der Domkirche auf dem Wawel, dem Königsschlosse, wurde es aufgestellt und konnte bald die Gebeine des Königs, nachdem er plötzlich in Grodno in Litauen am 7. Juni des Vollendungsjahres gestorben war, aufnehmen.

Auf der Tumba liegt König Kasimir in vollem Ornat, in der Rechten den Reichsapfel, in der Linken das Zepter haltend. Auf der einen Seite trägt ein Löwe mit gekröntem Visier das Königsschwert, ein zweiter auf der anderen Seite sein Schild mit polnischem Adler. Der mit Edelsteinen besetzte Mantel ist in einer breiten von scharfkantigen Faltenbrüchen durchzogenen Fläche geschwungen, über dem Arm der Linken jedoch hochgenommen, so daß hier wie in den Partien an den Füßen gedrehte Falten entstehen. Über der Brust hält ihn eine Agraffe zusammen, die eine gebärende Frau als Sinnbild der Unsterblichkeit schmückt. Symbolisch sind auch die übrigen Skulpturen. Das Relief der vorderen Schmalseite zeigt als Allegorie der leidvollen Sorge, die der König für sein Land trug, zwei Männer mit dem Wappen Polens; die drei Reliefs der Längsseite verkörpern in verzweifelten und laut klagenden Männern, die die Wappenschilde von Litauen, Dobrzyń und Leczyca halten, die Klage der Provinzen um den Tod des Königs (Abb. 15 u. 16). So kraftvoll und in so drastischer Bewegung ist in diesen knieenden und sich windenden Männern der Schmerz ausgedrückt, als säße er mehr im Körper als in der Seele. Umschlossen wird das Grabmal



Abb. 22. Peter Vischer: Grabtafel Kmitas († 1505) in der Domkirche auf dem Wawel zu Krakau. (Zu Seite 28.)

von acht Säulen, die an der Basis scharfkantige Auswüchse und aus Bündeln kleiner Säulen bestehende Ansätze haben und einen gotischen Baldachin mit noch barockeren Zutaten tragen. Fast schwammartig sind die Akanthusblätter zusammengekrümmt, und die Kreuzblumen sind in schlanke Spitzkegel verändert. Des Zeitgenossen Miechowitas Bericht zufolge waren auf diesen Spitzen Tiere und phantastische Masken gesteckt, die aus Holz geschnitzt waren und durch roten Anstrich mit dem roten Marmor harmonierten. Von ihnen könnte die immer unter Veits Kupferstichen angeführte Maske, selbst wenn sie vom Meister nicht eigenhändig gestochen wäre, einen Begriff geben (Abb. 17). Die ungewöhnliche Zusammenstellung von Holz und Marmor mag aus technischen Gründen, um für die schlanken Säulen die Last zu vermindern, vorgezogen sein. Überhaupt überrascht, mit welcher kühnen Energie der ganze Bau wie aus Holz geschnitten zu sein scheint, der doch bis zur Spiegelglätte poliert ist.



Abb. 23. Peter Vischer: Grabplatte eines unbekannten Gliedes der Familie Salomon in der Marienkirche zu Krakau, um 1504/5. (Zu Seite 28.)

Die schnelle Errichtung des Grabmals erklärt den Arbeitsanteil eines Passauer Meisters Jörg Huber, dessen Name durch die Inschrift am zweiten Kapitäl der Längsseite vom Eingang der Kapelle her zum erstenmal bekannt wird und der bis 1494, von welcher Zeit an er sich seine eigene Werkstatt hielt, bei Stoß arbeitete. Weil das Grabmal in Marmor ausgeführt ist, führte Hubers Inschrift zu dem unberechtigten Schlusse, daß dieser das Monument nach einem Holzmodelle des Veit Stoß in Stein ausgeführt habe. Hauptsächlich zwar als Bildschnitzer bekannt, war diesem vielseitigen als Kupferstecher, Maler und Ingenieur tätigen Meister doch auch die Technik der Bildhauerkunst wohl vertraut, wie er denn urkundlich auch „stainhauer" oder „pildschnitzer" genannt wird. Noch andere sichere Steinwerke seiner Hand werden sich später anführen lassen. Jörg Huber wird am Königsmonument den architektonischen Aufbau des Baldachins und die Skulpturen an den Säulenkapitälen, die des Königs Liebhaberei für die Jagd und religiöse Szenen darstellen, gearbeitet haben, weil er an einem derselben seinen Namen einmeißeln durfte. Die ruhende Königsfigur mit den harten Porträtzügen und den freigestellten Fingern aber ist vom Meister, der den Kopf nach dem Leben modelliert hat, selbst gehauen. Der König ähnelte seinem Vater Ladislaus Jagello, und die Beschreibung Miechowitas, der ihn als einen Mann von großer Gestalt, mit langem und magerm Antlitze, mit kahlem Haupte schildert, stimmt mit dem Porträt, das Stoß der Königsfigur gab, überein.

Wegen derselben harten Marmorbehandlung setzt die folgende durch Veits Meisterzeichen (vergl. S. 13) am Ende der Grabschrift beglaubigte Arbeit, die Grabplatte des 1493 verstorbenen Erzbischofs Zbigniew Olesnicki im Dome zu Gnesen, die fast gleichzeitig mit dem Krakauer Königsgrab entstanden, mit diesem auch das Material des weiß und rot



Abb. 24. Hieronymus und Ambroſius in der Domkirche zu Krakau. (Zu Seite 29.)*

gefleckten Marmors gemein hat, eigenhändigen Anteil des Meiſters an der Ausführung voraus (Abb. 18). Das Antlitz der in flacherem Reliefſtil gearbeiteten Porträtfigur des Verſtorbenen zeigt wie beim Gruszczynski- und Kaſimirgrabmal die harten Züge und tiefen Furchen, die einigermaßen in dem zur Porträtbildung unvorteilhaften gefleckten Marmor ihre Erklärung finden. Wie für das dunkle Erz der Bildhauer den Ton kräftiger als für den weißen Marmor modellieren muß, machte dieſer bunte Stein ſchärfere Behandlung ſelbſt bei den tief eingegrabenen Falten des Gewandes als bei einfarbigem Material notwendig. Aber nicht infolge des für die genannten Grabdenkmäler verwendeten Materials allein ſind die Geſichtszüge ſo hart herausgearbeitet; es entſprach dies auch ganz der Art des Meiſters, wenn er in Stein arbeitete, wie ſpäter in Sandſtein gehauene Werke noch zeigen werden. Deutlich ſind auch die zarter in den Marmor hinein gearbeiteten Ornamente auf den Säumen des Pontifikalgewandes zu erkennen. Die gezwungene Haltung der rechten Hand, die das Buch an den Leib drückt und ähnlich zweimal bei den Engeln wiederkehrt, die hinter dem Erzbiſchof das Tuch ausſpannen, es aber nicht eigentlich halten, ſondern nur gegen ſich drücken, wird für ſpätere Werke des Meiſters typiſch.

In den letzten Jahren des Krakauer Aufenthaltes führte Veit Stoß noch ein viertes ihm unverkennbar angehörendes Grabmal aus für Pietro Bnina, Biſchof in Wlolawek, heute einer kleinen zum polniſch-ruſſiſchen Gouvernementgebiete Warſchaus gehörigen Kreisſtadt an der Weichſel. Mit ſeinem baldachinartigen Überbau erinnert es an das vor einem Jahre vollendete Königsmonument in der Jagellonenkapelle. Der Grabſchrift zufolge hatte der berühmte Florentiner Humaniſt Filippo Buonaccorſi, gewöhnlich Callimachus genannt, im Jahre 1493 das Denkmal für den Erzbiſchof errichten laſſen, und zweifellos wird er ſich nur an den tüchtigſten Krakauer Meiſter gewandt haben. Callimachus verſah unter König Kaſimir und deſſen Sohn Johann Albert die Stelle des königlichen Sekretärs, und dieſem letzten, ſeinem intimen Freunde, widmete er ſein Werk über die Niederlage des Königs Ladislaus bei Varna. Auch Stoß muß mit dieſem Callimachus näher bekannt geweſen ſein. Als der Meiſter damals auf einige Jahre nach Nürnberg ging, übernahm ſein Freund, der Stadtſchreiber Johannes Heydek de Damnis (aus dem Städtchen Damm), die Überwachung der zurückgelaſſenen Frau und Kinder. Dieſer Heydek wurde ſpäter Presbyter der Marienkirche und gehörte dem humaniſtiſchen Kreiſe des Callimachus an. Solche Beziehungen Veits rechtfertigen, ab-

geſehen vom Stil des Grabmals, nur unſere Behauptung, daß ſich Callimachus mit ſeinem Auftrage an keinen andern als an Stoß gewandt habe. Auf Anregung des Italieners könnte Veit die beiden wie Chorknaben gekleideten Figuren, die die Inſchrifttafel halten, nach dem Muſter Florentiner Renaiſſancegrabmäler auf die Vorderſeite der Tumba gebracht haben.

Außer dieſen Grabmälern geben in Krakau noch zwei Darſtellungen des Ölberges diesmal in grauem Sandſtein ausgeführt, von Veits Vertrautheit mit der Bildhauerkunſt beredte Proben. Gehört der an der Barbarakirche befindliche und in Rundfiguren gemeißelte Ölberg, ähnlich wie vermutlich auch das Relief des Todes Mariä in der Steitſchen Sammlung zu Kiſſingen, in die früheſte Zeit vor 1477, alſo ehe ſich Stoß in Krakau feſt niedergelaſſen hatte, ſo fällt die Entſtehung des zweiten im Relief ausgeführten Steinwerkes, das heute in die Faſſade eines Hauſes der Marienkirche gegenüber eingemauert iſt, in die Zeit der Arbeit an den Königsgrabmälern (Abb. 19). Früher befand es ſich auf dem alten Begräbnisplatze, der die Marienkirche umgab und bildete die Mitte eines Triptychons, deſſen bemalte Innenflügel Hölle und Fegefeuer, deſſen Außenflügel die Schutzpatrone Krakaus und Polens verbildlichten. Vermutlich ſchmückte es das große Grab, wo hinein man im Winter vorläufig die Leichen legte, ehe ſie im Frühling anderswo beerdigt wurden. Trotz der Ausführung in Stein hat ſich die Stilweiſe der Stoßſchen Schnitzkunſt nicht verändert. Das Meſſer des routinierten Holzſchnitzers kann mit Leichtigkeit rundgewundene Falten in einem Zuge aus dem Holze herausholen, wobei allerdings die Gefahr naheliegt, zu übertreiben, wie dies bei der Stoßſchen Gewandbehandlung ſo oft der Fall iſt. Der Bildhauer verfällt weniger leicht auf ſolche



Abb. 25 Enthauptung Jakobi, Kupferſtich, P. 8. (Zu Seite 31.)*

spielerige Manier, weil ihm das Steinmaterial gewisse Schranken setzt. Dessenungeachtet hat Stoß die Holzschnitttechnik auch auf den Stein übertragen, um, sichtlich mühsam experimentierend, dieselbe Wirkung der rundgedrehten Falten mit den weiten Vertiefungen, als seien sie in Holz geschnitzt, zu erreichen. Ja, als Stoß einmal einen Entwurf für den Erzguß machte, fiel es ihm nicht ein, von seinen künstlerischen Gewohnheiten zu lassen.

Dies trifft zu bei der in der Dominikanerkirche zu Krakau befindlichen erzenen Grabtafel des Callimachus, der im November des Jahres 1496 gestorben war (Abb. 20). Ein hervorragendes Grabmal dem verdienstvollen Sekretär des Königs zu setzen, war eine Pflicht. Wie damals König Kasimir wegen der Errichtung des Gnesener Gruszczynski-Monuments sich an Veit Stoß, den Meister der Krakauer Bildhauerschule, gewandt hatte, so wird auch hier für den Guß der Grabplatte nur der erfahrenste Künstler im Erzguß in Betracht gekommen sein. Krakau besaß keine größere Gießhütte, wohl aber fand man in Nürnberg in Peter Vischer, dessen Erzgüsse von den deutschen Fürsten besonders hochgeschätzt wurden, den geeignetsten Meister. Und dennoch, wer wäre berufener gewesen, die Porträtzüge des Florentiner Humanisten zu modellieren, als jemand, der mit diesem in persönlicher Beziehung gestanden hatte? War das als Künstler nicht Veit Stoß, der für Callimachus das Bninagrab ausgeführt hatte? Obwohl Veit im Jahre 1496 Krakau verlassen und sich in Nürnberg wieder niedergelassen hatte, wird man den nur ungern fortgelassenen Meister beauftragt haben, aus der Erinnerung eine charakteristische Porträtfigur von Callimachus zu skizzieren, und gewiß hätte man ihm am liebsten auch die Ausführung des Erzgusses übertragen, wenn dem die Nürnberger Zunftregeln nicht im Wege gestanden hätten. Denn daß der vielseitige Stoß auch mit der Kunst des Erzgusses vollkommen vertraut war, bezeugt am besten jener kaiserliche Auftrag, einige Figuren zu gießen, zu denen er 1514 ein Modell in Arbeit hatte. Die eigenhändige Ausführung des Gusses bedeutet jedoch einen Verstoß gegen die Zunftordnung, und deshalb führten die Rotgießer in demselben Jahr berechtigte Klage gegen Stoß. Nur aus Rücksicht, daß Kaiser Maximilian den Guß bestellt habe, bewilligte der Rat nach einigem Zögern diesmal ausnahmsweise dem Bildschnitzer, selber zu gießen, verbot ihm jedoch, im Guß mehr auszuführen, als ihm vom Kaiser in Auftrag gegeben sei. Auf Veits weiteres Verlangen wurde ihm auch ein Zwinger als Gießhütte zur Verfügung gestellt. Ob der Guß gelang, ist unbekannt. Doch beweisen die Klage der Rotschmiede und die Überlassung eines Zwingers für die Gußarbeit, daß Veit Stoß in Nürnberg vorher nicht gegossen hat, also somit auch den Guß der Callimachustafel nicht ausgeführt haben kann. Aber verrät nicht die Komposition der inneren Tafel, die in dem mit vielem Beiwerk ausgeschmückten Gelehrtenzimmer den Callimachus in gezierter und gespreizter



Abb. 26. Martyrium der hl. Katharina, Kupferstich, P. 6. (Zu Seite 31.)*

Haltung zeigt, die Hand des unruhigen Schnitzers? Nur Veit Stoß kann das Modell hierzu geschnitzt haben. Anderseits beweisen jedoch die übrigen Zutaten und die feine Renaissanceumrahmung, daß sie keinesfalls von ihm herrühren, denn sie sind seiner Stilauffassung zuwider. Zeitlebens war Stoß eigentlich Gotiker geblieben, weil ihm das Verständnis für Renaissanceornamentik abging.

In jener heitern Renaissancewelt fühlten sich als erste in Deutschland vor Dürer



Abb. 27. Auferweckung des Lazarus, Kupferstich, B. 1. (Zu Seite 31.)*

Peter Vischer und dessen Söhne heimisch. Vergleiche mit den innerhalb der ersten sechs Jahre des sechzehnten Jahrhunderts gearbeiteten Vischerplatten in Krakau, die zu den schönsten Bronzegüssen aus der Nürnberger Gießhütte gehören, beantworten die Frage, wer den Guß der Callimachustafel ausführte. Im Vergleich zu der ziselierten Grabplatte des im Jahre 1503 gestorbenen Kardinals Friedrich Kasimir, dem ältesten in Krakau befindlichen Vischerguß, wird in den übrigen Krakauer Grabtafeln ein kräftiger Schritt zur Renaissance sichtbar. Statt der gotischen Dekoration wird auf den etwa um 1506 entstandenen Bronzetafeln für Peter Salomon und Kmita die obere



Abb. 28. Beweinung Chriſti, Kupferſtich, B. 2. (Zu Seite 32.)*

Umrahmung durch einen Dreipaß gebildet, der in allmählich ſich entwickelnder Form wechſelt. Auf der Tafel Peter Salomons (Abb. 21) wird der dreigeteilte Bogen durch einen Ornamentkranz, der wie ein mißverſtandener griechiſcher Eierſtab ausſieht, ausgefüllt, auf der vermutlich wenig ſpätern Kmitatafel (Abb. 22) ähnelt er einem Blattkranze, bis daraus auf der Callimachustafel ein prachtvolles Laubgewinde mit Früchten, das durch Bänder zuſammengehalten wird, entſteht. Auf einer zweiten Grabtafel für ein Glied der Familie Salomon (Abb. 23), die zwiſchen den Epitaphien für Kardinal Friedrich und für Peter Salomon entſtanden iſt, ſtimmt das Brokatmuſter auf dem Teppich genau mit dem auf der Callimachustafel überein, und als weiteres Merkmal für Viſcher wiederholt ſich auf der letzteren die Holztäfelung, die zuerſt bei dem Peter Salomon-Epitaph (Abb. 21) ſtatt des Teppichs verwendet war. Auch der Schwan im Salomonwappen zeigt ähnliche Kopf- und Halsbildung wie die Schwäne in den obern Ecken der Callimachustafel, und beidemal iſt die gleiche feine Ornamentik in den Untergrund ziſeliert. Dieſe großen Übereinſtimmungen ſichern die Callimachustafel, wenn ihr auch augenſcheinlich ein Entwurf des Veit Stoß zugrunde liegt, in der Ausführung und im Entwurf als vortrefflichen Guß Peter Viſchers; ja er gehört zu dem weitaus Beſten, was damals im Ornamentalen in Viſchers Werkſtatt gegoſſen iſt. Die beiden durch Schrauben befeſtigten Seitenleiſten, die ebenſo wie die Inſchrifttafel beſonders gegoſſen ſind, bekunden erſtaunliche Vertrautheit mit Renaiſſancegeſchmack, und ihre ſich rankenden Blattgewinde mit Geſtalten, Putten und Tieren dazwiſchen brauchen ſich gewiß nicht hinter Ghibertis Ornamentik zu verſtecken. Gleich nach dem Todesjahre des Callimachus, der 1496 ſtarb, iſt jedoch die Grabplatte nicht gegoſſen. Die noch gotiſch befangene Breslauer Grabplatte vom ſelben Jahre ſchließt dies aus. Sogar erſt nach 1506, nach den genannten

Krakauer Grabplatten, muß der entwickelteren Renaissanceornamentik zufolge die Callimachustafel vollendet worden sein.

Spuren Stoßscher Kunstweise entdeckt man hier und da in den Kirchen Krakaus und den in der Umgebung liegenden Dorfkirchen. Sie lassen auf die Größe der Werkstatt schließen, die der tätige Meister mit seinen Gesellen unterhielt. Die vom Kardinal Zbigniew von Oleśnicki begonnene Bernardinerkirche enthält eine in Rundfiguren ausgeführte Gruppe der heiligen Anna, die der Meister in der Frühzeit gearbeitet hat. Noch vor 1485, ehe Veit auf drei Jahre Krakau verließ, lieferte er für den Statuenschmuck im Innern des Domes auf dem Wawel zwei Figuren, den heiligen Hieronymus und Ambrosius, die auf den Kapitälen der sich in der Mitte jedes Pfeilers hinaufziehenden Säulenbündel ihren Platz fanden (Abb. 24). Das große Kruzifix in der Marienkirche unter dem Triumphbogen und eine aus Grybow stammende Madonna, die heute im Nationalmuseum zu Krakau aufbewahrt wird, schließen sich als charakteristische Werke des Meisters an, bei denen wir uns aber auch die Mithilfe seiner Gehilfen zu denken haben.

Außerdem wurden in der Stoßwerkstatt von Gesellen vorhandene Werke des Meisters frei kopiert. Kleineren Gemeinden in der Umgebung Krakaus genügte eine in kleinerem Maßstabe ausgeführte Wiederholung der Komposition des Todes und der Himmelfahrt Mariä im großen Krakauer Altar, die mustergültig geworden war. Als eine solche, nicht geringe Werkstattkopie haben wir das in der Dorfkirche zu Kśiążnice Wielki befindliche Triptychon anzusehen. Aber auch außerhalb des Meisters Werkstatt stehende Schnitzer haben nach dem Vorbilde des großen Marienaltars gearbeitet, wie das in der Pfarrkirche St. Lorenz in Koschmin befindliche Hochrelief des Todes Mariä, das als Rest vom alten Hochaltar heute in einem barocken Rahmen aufgestellt ist, beweist. Von einem nicht unbedeutenden, in Süddeutschland geschulten Meister vom Ausgange des fünf-



Abb. 29. Veit Stoß: Christus und die Ehebrecherin, Kupferstich, P. 7. (Zu Seite 32)*

zehnten Jahrhunderts, von dem auch der Altar mit der gleichen Darstellung in der Pfarrkirche zu Kosten herrühren mag, ist es gearbeitet.

Als Künstler nahm Stoß in Krakau die erste Stelle ein. Solange er dort weilte, behielt die Schnitzkunst das Gepräge des gotischen Stiles; als er Krakau im Jahre 1496 für immer verlassen, wurden eine Reihe italienischer Architekten und Bildhauer berufen, denen die Wandlung im Kunstgeschmack beizumessen ist. Ob vielleicht Veit Stoß ahnte, daß in Krakau die Vorliebe für die einschmeichelnde Renaissancekunst überhand nehmen würde und er sich in Nürnberg mehr versprach? Die Weiterführung seiner Werkstatt durch seinen Sohn Stanislaus klärt uns darüber auf, daß Veit Stoß in Krakau keineswegs vergessen sein wollte, und nicht aus Mangel an Beschäftigung oder Ehrung, sondern um seine Interessen zu wahren, siedelte er nach Nürnberg über. Bis zu seinem Fortgange kehrt in den Krakauer Akten sein Name ehrenvoll wieder. Wie im Jahre 1484 wird er 1489 wieder als Meister seiner Zunft genannt, in der er 1490 allerlei Streitigkeiten wegen übler Nachrede im Gewerke beilegte. Die strittigen Parteien, unter denen ein Goldschmied, ein Tischler, ein Riemer und ein Steinmetz genannt werden, vereinigte er zu dem Beschlusse, von nun ab einander Freund zu sein und sich für alle Zeit gegenseitig zu fördern. Nochmals im folgenden Jahre 1491 wird ihm die ehrenvolle Wahl zum Zunftmeister zuteil, und zum letztenmal finden wir ihn in Krakau im Jahre 1498 mit der rühmenden Bezeichnung „magister mechanicorum“ erwähnt, die wohl das beste Zeugnis für seine Geschicklichkeit und Vielseitigkeit ist. Das bestätigt Neudörffer in seinen Aufzeichnungen bei der Erwähnung des Künstlers. „Dieser Veit Stoß ist nicht allein ein Bildhauer, sondern auch des Reißens, Kupferstechens und Malens verständig gewesen.“ Nach Aufzählung einiger Werke schließt er mit den Worten: „Er hat auch selbsten mich eine ganze Mappam sehen lassen, die er von erhöhten Bergen und geniederten Wasserflüssen, sammt der Städte und Wäldererhöhungen gemacht hat.“



Abb. 30. Maria mit Kind, Kupferstich, P. 5.
(Zu Seite 32.)*

Also auch topographische Ansichten hat Veit Stoß entworfen, von denen wir uns aber keinen Begriff mehr machen können. Über seine Kunst als Maler und seine Versuche im Kupferstechen können wir uns noch ein Urteil bilden. In Münnerstadt sind einige von seiner Hand gemalte Flügelbilder vorhanden, denen unsere Besprechung besser gewidmet wird, wenn wir dem Meister nach Nürnberg gefolgt sind (Abb. 51 u. 52). Von seinen Kupferstichen sind heute elf mit seinem Monogramm bezeichnete vorhanden. Weil sich in ihnen, wie in den Krakauer Schnitzarbeiten, die Hast und Gespreiztheit im Figürlichen wiederfindet, scheinen sie fast alle



Abb. 31. Madonna, Kupferſtich, B. 3 = P. 6 (Zu Seite 32.)*

in der Zeit des Krakauer Aufenthaltes geſtochen worden zu ſein. Für den von Paſſavant unter Nr. 8 beſchriebenen Kupferſtich der Enthauptung Jakobi gibt es ein Datum ante quem, das unſere Behauptung beſtätigt (Abb. 25). Weil die Szene des Martyriums des Apoſtels im Schatzbehalter in der zwanzigſten Figur frei kopiert iſt, muß ſie Stoß vor 1491, dem Erſcheinungsjahr des von Wolgemut illuſtrierten Werkes, geſtochen haben. Als ſich Veit damals auf drei Jahre nach Nürnberg begeben hatte, wird er Drucke von ſeinen Kupferplatten zum Vertrieb mitgebracht haben, ſo daß ſie Wohlgemut bekannt werden mußten. Das figurenreichſte Blatt iſt die inmitten eines altdeutſchen Hofes vor ſich gehende Auferweckung des Lazarus (B. 1), ein Bild des Überraſchens und eigentümlicher Bewegung (Abb. 26). In der Mitte des Bildes verharrt der fratzenhafte Totengräber, nachdem er den Steindeckel vom Grabe geſchoben hat, auf ſeine Schaufel geſtützt, in einer recht verrenkten Stellung. Aus dem Grabe ſteigt eben auf Chriſti Geheiß der auferweckte Lazarus heraus. Seinem elenden Körper ſieht man an, daß er bereits im Grabe gelegen hat. Mit Entſetzen wenden ſich vorn rechts die Zuſchauer zum Teil in kurioſer Bewegung ab. Ein vornehmer Ratsherr hält ſich mit ſeinem Mantel die Naſe zu, und großäugiges Staunen äußert ſich in dem hinter ihm Stehenden mit großer Mütze. Staunend und voll Ergebung ſtehen auch die Apoſtel hinter dem Heiland, vor dem Martha in die Knie geſunken iſt. Dasſelbe läßt der Künſtler eine Frau im Vordergrunde tun, damit dieſer leere Raum gefüllt iſt. Die Blätter des Martyriums der heiligen Katharina (P. 6) (Abb. 27) und des heiligen Jakobus (P. 8) (Abb. 24), die beide vor phantaſtiſchen Felſen knien, wiederholen die wilden, ſteifen Bewegungen in den Henkern und den verſchwenderiſchen Aufwand der auf dem Boden weitverbreiteten knittrigen Gewandfalten. In plaſtiſcher

Härte ist der erstarrte Körper Christi auf der Beweinung (B. 2) (Abb. 28) gezeichnet und die Gewänder Marias und Johannis sind in so großen, runden Falten geschwungen, als sollten sie Vorbilder für Bildhauerarbeit sein. Die Klarheit der Umrisse entbehrt der Stich (P. 7), Christus vor der Ehebrecherin, wo bei einigen der zeitgemäß kostümierten Figuren die polnische Erregung bis zur Karikatur gesteigert ist (Abb. 29). Szenen glücklichen Familienlebens verbildlichen der bereits genannte Stich der heiligen Familie (P. 4) (Abb. 12) und der Mutter Maria, die in einem gotischen Zimmer sitzt und eben ihr Kind aus der Wiege genommen hat (P. 5) (Abb. 30). Wie Kinder tun, spielt das muntere Knäblein mit dem linken Füßchen. Der beste Stich, was Reinheit des Druckes und Sicherheit der Zeichnung anlangt, ist der von Bartsch unter Nr. 3 und nochmals von Passavant unter Nr. 6 beschriebene. Reizend empfunden steht Maria als Himmelskönigin in schlanker Gestalt da, die nach höfischer Sitte den Leib schief hält und einen Apfel ihrem danach verlangend greifenden Kinde vorhält (Abb. 31). Der ähnliche Stich (P. 10) mit der Darstellung der heiligen Genoveva, die in der übermäßig langen rechten Hand eine brennende Kerze hält, reicht in Haltung und in sicherer Schattierung an den Wert des vorgenannten Stiches nicht heran (Abb. 32). Ein von phantastischem Blattwerk umranktes Kapitäl (P. 11) (Abb. 33) und jene bereits erwähnte Maske (P. 12) (Abb. 17) schließen die Reihe der Stoßschen Kupferstiche. Alle zeigen sie Vertrautheit mit deutscher Kupferstichtechnik, stehen aber den besten Kupferstichen der damaligen deutschen Schule nach. Von Schongauer abhängig, weist Veits Griffelkunst größere Unruhe und Unsicherheit in der Schattierung auf. Weil er die sorgfältig parallel laufende Strichlage des Colmarer Meisters verschmäht, möchte man gar das Bestreben nach Zeichnerischem, das die Radierung in höchstem Maße erlaubt, erkennen, wenn nicht die Konturen so hart und streng wären. Die Art der Zeichnung ist fast dilettantisch, so leicht verirrt sie sich in übertriebenen Realismus. Trotzdem aber äußert sich in der geistreichen Auffassung eine starke künstlerische Kraft.



Abb. 32. Heilige Genoveva, Kupferstich, P. 10.
(Zu Seite 32.)*

* * *

Die Krakauer Bildnerei, die aus Anregung der deutschen Schule hervorgegangen war, hatte allmählich, wie die Werke des Veit Stoß zeigen, ein örtliches Gepräge angenommen, und bereits am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts traten polnische Typen auf. Polnischer Charakter prägte sich in der Folgezeit in den Krakauer Kunstwerken immer deutlicher aus. Polens Könige hatten ihre Residenzstadt Krakau zu der Stätte gemacht, die den Kunstbedarf der Umgegend deckte. Außerdem wurden in Krakau, wo die Zunft-

regel es zuließ, daß viele Gesellen in einer Werkstatt arbeiteten, Schnitzer ausgebildet, die den Einfluß der Krakauer Schule in die Nachbarländer trugen. Als bedeutendste bildete natürlich die Stoßschule den Mittelpunkt, und bis in die kleinsten Ortschaften Polens, ja bis nach Ungarn drangen ihre heute noch erkennbaren Züge. Die politischen Beziehungen beider Länder kamen dem zugute. Als Kaiser Sigismund die sechzehn Zipser Städte an König Wladislaus Jagello von Polen verpfändet hatte und die Grafschaft im Besitze Polens blieb, konnte sich um so rascher bei den dort angesiedelten Deutschen polnische Sitte verbreiten. Noch inniger wurden die Beziehungen beider Nachbarländer, nachdem Wladislaus III. von Polen im Jahre 1440 auf den ungarischen Thron berufen war und noch ein anderer polnischer Prinz aus dem Hause der Jagellonen, Wladislaus II. von Böhmen, die Krone Ungarns empfangen hatte. Recht lebhaft gestaltete sich der Verkehr Ungarns über die Städte Leutschau und Kesmark her, und besonders durch das Komitat der Zips bekam die Stoßschule ihre Bedeutung. Dorthin lieferten Veit Stoß und sein Sohn Stanislaus Altarwerke. Daneben entstanden unter sich auffallend verwandte Werke einheimischer Meister, die unter dem Einfluß der Stoßschule weiter arbeiteten. Trotz der verwüstenden Einfälle der Türken ist eine Anzahl dieser im polnischen Stilsinne entstandenen Werke erhalten geblieben.



Abb. 33. Gotisches Kapitäl, Kupferstich, P. 11. (Zu Seite 32.)*

In der Domkirche St. Martin des Zipser Städtchens Kirchdrauf, dessen gut erhaltene Schloßruine dem Komitat den Namen gab, fand ich zwei unbekannte Altäre vor, die Stoß aller Wahrscheinlichkeit nach hierher geliefert hat. Zu beklagen ist, daß ihre trefflichen Schnitzereien schonungslos einer unverständigen Restauration unterzogen sind. Der eine der beiden Altäre mit der Krönung der Maria (Abb. 34) stammt wegen der Ähnlichkeit der mageren Typen mit denen am großen Marienaltar aus der Frühzeit des Meisters, also aus den achtziger Jahren, und läßt in der Durcharbeitung der knochigen Gesichter und der frei bewegten Hände deutlich Veits Meisterhand erkennen, was selbst die starke Restaurierung und die moderne Übermalung nicht verdecken konnte. Mehr noch hat die geschnitzte Gruppe des Todes der Maria im Schrein des zweiten Altars gelitten, aber der enge Zusammenhang mit derselben Szene im großen Krakauer Altar läßt weniger an Gehilfen- als an Meisterarbeit denken (Abb. 37).



Abb. 34. Krönung der Maria, Altar in Kirchdrauf.
(Zu Seite 33.)*

An anderer Stelle habe ich des weiteren die Gründe dargelegt, die mich nach genauer Prüfung der Originale veranlaßt haben, Meister Stoß diese beiden Altäre zuzuweisen. Ohne jedoch auf meine Darlegungen einzugehen, glaubte Konservator Hampe in Nürnberg meine neue Zuweisung als einen „offenbaren Fehlgriff“ bezeichnen zu können. „Schon die Abbildung“ lasse „mit ziemlicher Sicherheit erkennen, daß es sich bei“ dem Krönungsaltar „überhaupt nicht um ein Werk der fränkischen Bildschnitzerkunst, sondern eher der Tiroler Schule handelt“. — Den zwingenden Beweis für meine Behauptung kann freilich nur das Meisterzeichen oder ein urkundlicher Beleg bringen; beide jedoch fehlen hier. Aber auch stilistische und technische Eigentümlichkeiten können, wie in diesem Falle, die Richtigkeit der Behauptung wahrscheinlich machen. Bloß auf Grund einer Autotypie aber sich über die stilkritischen Darlegungen schnell hinwegzusetzen, das heißt denn doch die Methode ernster stilkritischer Betrachtung gänzlich verkennen! (Vergl. S. 76.) — Zwei etwas spätere Altarwerke von der Hand des Veit Stoß schmücken die Egidienkirche zu Bartfeld in Oberungarn. Der Geburtsaltar enthält in der knienden Mutter eine holdselig lächelnde Gestalt von reizend zarter Anmut, und die zierlichen Engel, die froh das Kind umknien, sind süße Geschöpfe von feinster Durcharbeitung (Abb. 35). Im Kreuzaltar zeugt der Körper Christi von gutem anatomischen Verständnis, und ohne Übertreibung ist der Schmerz der Klagenden unter dem Kreuze ausgedrückt.

Aus der Zahl der Stoßschüler ragt Meister Paul mit trefflich erhaltenen Schnitzwerken in der Jakobskirche zu Leutschau hervor. Der an der rechten Außenseite der Kirche befindliche Grabstein, den im Jahre 1621 der Bildhauer Martin Urbanowicz sich und seiner Frau gesetzt hat, verkündet durch die Grabschrift, daß Meister Paul der Schöpfer des Hochaltars der Kirche ist, der



Abb. 35. Geburtsaltar in Bartfeld.
(Zu Seite 34.)*

dem Tagebuch des damaligen Ratsherrn und Stadtrichters zu Leutſchau Conrad Spervogel nach im Jahre 1508 vollendet war. Durch ſeine Größe übt der Altar, der im Schrein die überlebensgroßen Figuren Marias, des Apoſtels Jakobus und Evangeliſten Johannes enthält, eine imponierende Wirkung aus, ſo daß die Meinung aufkommen konnte, daß er dem Krakauer Marienaltar ebenbürtig zur Seite ſtehe und dieſen an Reichtum des Schnitzwerkes noch übertreffe (Abb. 36). Veit Stoß hielt man deshalb natürlich auch für den Meiſter. Wie unverſtändig iſt dieſes Urteil! Geht man einmal auf nähere Unterſuchung ein, ſo tritt deutlich genug zutage, wie weit der Schüler in Kompoſition und Technik dem Meiſter nachſteht. Bei dem Marienaltar reizen die Details zu eingehender Betrachtung, weil ſie mit erſtaunlicher Sicherheit nach der Wirklichkeit dargeſtellt ſind; Meiſter Pauls



Abb. 36. Meiſter Paul: Detail vom Johannis- und Jakobsaltar in der Jakobskirche zu Leutſchau. (Zu Seite 35.)*



Abb. 37. Tod der Maria, Altar in Kirchdrauf. (Zu Seite 33.)*

Naturbeobachtung und Fähigkeit, die menſchliche Geſtalt nachzubilden, ſteht auf einem weit tieferen Niveau. Die drei Schreinfiguren erinnern in ihrer gezwungenen Stellung und in den mit Bravour gedrehten Gewandzipfeln am meiſten an Stoß. Kühn und frei ſind die Hände modelliert, und lieblich ſchaut Marias Antlitz drein. Die wulſtigen Formen des Kindes aber zeugen von mäßigem anatomiſchen Verſtändnis. Den beiden Heiligengeſichtern fehlt die wahre Lebensfriſche. Vermögen ſie dennoch durch ihre Größe und routinierte Gewandbehandlung zu beſtechen und dieſe künſtleriſchen Mängel zu verdecken, ſo iſt den reich vergoldeten Flügelreliefs deſto deutlicher der Stempel hausbackener Trockenheit aufgedrückt. Zwerghaft kurz und ungeſchickt ſind die Figuren auf den vier Reliefs, von denen die Enthauptung Jakobi eine ſklaviſche Kopie von Veits Kupferſtich iſt (P. 8) (Abb. 38 u. 25). Jeder größeren Auffaſſung bar ſind die Geſtalten, deren rohe Geſichtszüge auf ein unentwickeltes Gefühlsleben deuten. Wie bei einem altgotiſchen Meiſter, der ſeeliſche Regung nur durch konventionelles Grinſen zum Ausdruck bringen konnte, iſt der Ausdruck des Evangeliſten Johannes, dem als Viſion Maria erſcheint, zum ausdrucksloſen Lächeln verzogen.



Abb. 38. Meiſter Paul: Martyrium des hl. Jakob, Flügelrelief vom Hauptaltar in der Jakobskirche zu Leutſchau. (Zu Seite 35.)*

Noch andre Schnitzereien von dem Stoßſchüler Paul beſitzt die Pfarrkirche zu Leutſchau in dem kleineren Johannis- und Anna-Altar. Im Aufbau und Dekoration ähnlich, folgen ſie unter Beibehaltung des Mittelſchreins und der drehbaren Seitenflügel in den dekorativen Gliedern von Akanthusblättern, beflügelten Engelsköpfen und Delphinen dem neuen Renaiſſancegeſchmack, der zu der Zeit 1520, als der Johannisaltar geſtiftet wurde, die Krakauer Bildnerei beherrſchte. Ein zweiter Anna-Altar von der Hand desſelben Meiſters im Kunſtgewerbe-Muſeum zu Peſt gehört, der noch gotiſch gehaltenen Ornamentik zufolge, in das erſte Jahrzehnt des ſechzehnten Jahrhunderts, während ein anderer dort befindlicher Altar der Verkündigung (Abb. 39) in die Übergangszeit, in der ſich Meiſter Paul von der Gotik zur Renaiſſance wandte, zu ſetzen iſt.

Auch nach Schleſien und Siebenbürgen, das ſeit König Stefan I. von Ungarn mit dieſem Reiche vereinigt war und wo ſich viele Deutſche angeſiedelt hatten, reichten um die Wende des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts polniſche Einflüſſe. Wie die reichen Polenſöhne, ſo kam auch die vornehme Jugend von Siebenbürgen nach Krakau, um die Univerſität zu beziehen. Schnitzer und Goldſchmiedsgeſellen wanderten aus Schleſien und Siebenbürgen nach Krakau, wo der Baum des weitverzweigten Kunſtlebens wurzelte, und von einem beſtändigen Hin- und Herwandern geben uns die Bürgerliſten Kunde. Aus Harro in Siebenbürgen war Veit Stoß' Bruder Mathias, der „Schwab" genannt wurde und Goldſchmied war, nach Krakau gekommen. Nach Siebenbürgen ſchickte auch Veit drei ſeiner aus der erſten Ehe mit Barbara entſproſſenen Söhne. Martin wurde Bürger zu Mediaſ, Johann, der das Malerhandwerk erlernt hatte, ſiedelte ſich in Schäßburg an, ein dritter Sohn Hans wird als Bürger zu Bergſaß genannt. Veits Sohn Florian hatte ſich als Goldſchmied nach Görlitz gewandt, von wo er nach Auſſig an der Elbe zog, und von einem andern Gliede der weit verzweigten Stoß-Familie, von Veit Stoß dem jüngern, gibt ein Grabmal von 1569 außen an der Pfarrkirche zu Frankenſtein in Schleſien Kunde. So verbreitete ſich auch in dieſen Ländern die allerwärts Wurzeln ſchlagende Stoßſchule.

* * *

Die Krakauer Jahre hatten dem Meiſter nicht allein Ruhm und Ehre verſchafft, indem er ſeiner „Tugend und Kunſt" willen der Steuerzahlung enthoben wurde, ſondern ließen ihn auch ein recht anſehnliches Vermögen erwerben. Dennoch verließ er die Polenſtadt für immer und war im Jahre 1496, ſo melden die Nürnberger Akten, gegen Zahlung von drei Gulden als Bürger in Nürnberg wieder aufgenommen. Dauernd dort zu bleiben, muß ſchon damals ſeine Abſicht geweſen ſein, denn mit ganzer Familie und Hab und Gut, mit Roß und Wagen war er übergeſiedelt, und nur Stanislaus war zur Weiterführung der Krakauer Werkſtatt zurückgeblieben. Aber ſchon nach einigen Monaten mußte er den Tod ſeiner Frau Barbara beklagen. Ein Jahr darauf, ſpäteſtens 1498, muß er dann Chriſtina Reinolt, Tochter des Loſungsſchreibers, geheiratet haben,

denn in dieſem Jahre hatte er wegen Herausgabe des väterlichen Erbteils ſeiner Frau mit den Teſtamentsexekutoren einen Prozeß, der ſich zehn Jahre hinzog, zu führen. Der bald darauf folgende Ankauf eines Hauſes läßt uns ganz deutlich die Abſicht, mit der er aus Polen kam, erkennen: in Nürnberg, jener erſten rührigen Kunſtſtadt Deutſchlands, wohin Kaiſer und Fürſten ihre Aufträge ergehen ließen, wollte Veit Stoß ſich eine feſte Poſition gründen. Nur von Nürnberg aus konnte ſeine Schnitzkunſt in deutſchen Landen den Ruhm erlangen, der ihn Adam Krafft und Peter Viſcher gegenüber als dritten größten Künſtler der Nürnberger Kunſtblüte vor Dürer hinſtellt. Günſtige Gelegenheit zum Hauskauf bot ſich ihm, als der Rat vom Kaiſer nach Vertreibung der Juden ermächtigt war, den Verkauf ihrer Häuſer zu betreiben. Für die Summe von 800 Gulden kaufte der Meiſter eins der damaligen größten Grundſtücke, das heute noch an der Ecke des Wunderburggäßchens erhalten iſt. Hier lebte er bei fleißiger Arbeit bis zu ſeinem Tode. Mit dieſem Ankauf waren jedoch Veits Krakauer Erſparniſſe keineswegs erſchöpft. Auf Zins legte er im Jahre 1501 bei dem Nürnberger Kaufmann Jakob Baner, dem er volles Vertrauen entgegenbringen zu können glaubte, weil deſſen Bruder in Krakau eine angeſehene Stellung inne hatte, noch weiter 1200 Gulden an, womit nun der makelvolle Abſchnitt ſeines Lebens beginnt.

Faſt unverſtändlich will es ſcheinen, daß Veit eine Seite ſeines Charakters, der von nun ab in den Vordergrund tritt, in Krakau vollkommen im verborgenen hatte halten können. Dort haben wir den hochbegabten Meiſter als einen fleißigen, ehrenwerten und hochgeachteten Mann kennen gelernt, der, friedlich geſinnt, unter ſeinen Mitbürgern Eintracht ſtiftete. Nach einigen Jahren ſeiner Anſiedlung in Nürnberg bringen uns die Stadtakten und Ratsprotokolle die erſchütternde Kunde, daß der vielſeitige Künſtler ſich eines Verbrechens ſchuldig gemacht hat, worauf damals die Todesſtrafe ſtand, und daß er fortwährend dem Rate und der Stadt unangenehme Scherereien bereitete. In Müllners Chronik heißt es beim Jahre 1503: „Am Eritag vor St. Barbara-Tag hat man Veit Stoß, einen Bildſchnitzer, falſcher Brief halben, durch bede Backen gebrannt und ſchwören laſſen, ſein Leben lang nit aus der Stadt zu kommen.“ Für dieſe eine geraume Zeit lang nur als Sage aufgenommene Notiz gibt die Heinz Deichslerſche Chronik, die jenen Bericht wiederholt, weiteren Aufſchluß: „Er leget 1000 fl. zu einem Kaufmann auf Gewinn und Verluſt, der Kaufmann hieß Paner an St. Gilgengaſſen,



Abb. 39. Meiſter Paul: Altar der Verkündigung im Kunſtgewerbe-Muſeum zu Peſt.
(Zu Seite 36.)*

und ſagt ihm die Geſellſchaft auf, und gab ihm die Gulden wieder, damit hatte er ihm die Zeit gewonnen 300 fl., und der Veit Schnitzer oder Stoß ſprach zu dem Paner: Lieber, weiſet mir einen, da ich die Gulden zuleg, ich laß ihr nicht gern feiern, und da weiſet er ihn zum Starzedel, der nahm die 1300 fl. an. Item und derſelbig Starzedel war dem Paner 600 fl. ſchuldig, und die nahm der Paner von dem Starzedel an für ſein Schuld.



Abb. 40. Steinrelief der Gefangennahme im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1499.
(Zu Seite 49.)*

Item, der Starzedel entrann und er trug dem Veit Schnitzer die 1300 fl. hinweg. Da erzürnt der Veit auf ihn und gedacht, wie er von dem Paner das Geld wieder ein möcht kommen, darum daß er ihn ſo böslich mit Wiſſen und mit Gefährd angeweißt hätte und um das Sein bracht. Und der Veit ſchrieb den ſelbigen Schuldbrief nach jener Handſchrift des Paner, daß es des Paners Schuldbrief eben gleich war, und er hätt ihm ein Siegel abgemacht und er drucket es auf den Brief, und er fordert an Paner ſeine 1300 fl. Paner ſprach, er hätt ihms geben. Da ſprach Meiſter Veit, er hätt ihms noch nit geben, er wollt ihm Das beweiſen mit ſeiner Handſchrift, den der Veit ihm hatte gegeben.“ Wenn auch die Summe nicht genau ſtimmt, ſo iſt dieſer

Chronikbericht nicht unrichtig. Um 1265 fl. prozeſſierte Stoß gegen Baner auf Grund eines gefälſchten Schuldbriefes, den er ſelbſt geſchrieben und dem er den mit „ſubtilen Künſten“ nachgemachten Siegel Baners untergedruckt hatte. Wohl zwei Jahre währte der Prozeß, und er war noch nicht entſchieden, da floh der ſchuldbewußte Stoß, dem Ausgange nicht trauend, in die Freiung des Karmeliter-Kloſters und verließ daſſelbe



Abb. 41. Steinrelief des Abendmahls im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1499.
(Zu Seite 48.)*

erſt wieder, als die Unterhandlungen mit Baner wegen der Gerichtskoſten ſich günſtig zu geſtalten ſchienen. Allem Anſchein nach ſcheint er alſo trotz der Urkundenfälſchung kein rechtes Glück gehabt zu haben. Kaum aber hatte Veit ſich aus dem Kloſter begeben, als der Rat, der bereits Verdacht geſchöpft hatte, ihn ergreifen und verhören ließ. Ehe es zur Folter kam, gab er die Fälſchung zu. Auf ſolches Verbrechen ſtand die Todesſtrafe; weil aber von vielen Seiten Fürbitten eingingen, ließ ſich der Rat, der in Veit wenigſtens noch den Künſtler ſchätzte, zur Milde ſtimmen. Er ſchenkte ihm das Leben und ließ ihn öffentlich auf beiden Backen brandmarken und ſchwören, ohne Erlaubnis die Stadt nicht zu verlaſſen.

Unterdeſſen hatte ſich Veits Schwiegerſohn Georg Trummer aus der Stadt begeben und den Schutz der Erbmarſchalle von Heſſen angefleht. Dieſe nahmen ſich ſeiner an und forderten vom Rate Genugtuung für Stoß und deſſen Schwiegerſohn. In einem noch erhaltenen Schreiben antwortete er am 2. Januar 1504 den Erbmarſchallen von Heſſen und ſetzte ihnen unter Schilderung von Stoßens Verbrechen die ganze Sache auseinander. Sollte man nicht glauben, daß Stoß von dem Schritt ſeines Schwiegerſohnes etwas gewußt habe? Vom Rate vorgefordert, gab er die eidliche Verſicherung ab, daß Georg Trummer alles aus ſich und ohne ſeinen Willen getan habe, wurde aber wort-



Abb. 42. Steinrelief des Ölbergs im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1499.
(Zu Seite 49.)*

brüchig, als ſein Schwiegerſohn die Stadt befehdete, und entfloh. Darauf bat er in einem Schreiben den Rat um Verzeihung mit der Entſchuldigung, nur aus Furcht, man würde ihn ergreifen, weil Trummer Feindliches gegen die Stadt unternehme, habe er ſich heimlich entfernt, auch bat er um Geleit, was ihm der Rat zunächſt abſchlug, da er meineidig geworden ſei. Unterdeſſen ſtellte der Rat beim Kaiſer Maximilian das Anſuchen, Trummer in die Reichsacht zu erklären, wozu es jedoch nicht gekommen zu ſein ſcheint, obwohl deſſen Befehdung der Stadt noch mehrere Jahre zu ſchaffen machte. Endlich um allen Weiterungen aus dem Wege zu gehen, bewilligte der Rat im Mai 1505 dem Veit Stoß ſechs Tage Geleit, wenn er ſich in Monatsfriſt in die Stadt zurückbegeben wolle. Stoß nahm das Geleit an und verbüßte von Ende Juni 1505 ab die



Abb. 43. Rosenkranztafel im Germanischen Museum zu Nürnberg.
(Zu Seite 49.)

ihm auferlegte Strafe vierwöchiger Turmhaft, nachdem er seinen Eid, ohne besondere Erlaubnis des Rates die Stadt sein Leben lang nicht zu verlassen, erneuert hatte.

Das Unangenehmste für Stoß, der die Messen zu Frankfurt und Nördlingen zu besuchen pflegte, war die Beschränkung seiner Freiheit; wenn ihm auch in den meisten Fällen Urlaub nicht versagt worden zu sein scheint, so erhielt er im März 1506 Er-



Abb. 44. Mittelrelief aus der Rosenkranztafel im Germanischen Museum zu Nürnberg.
(Zu Seite 50.)

laubnis, nach Frankfurt zu ziehen. Bald aber verlangte er unbeschränkte Freiheit, um auch an auswärtigen Orten Arbeit nehmen zu können. Überhaupt glaubte er sich keineswegs im Unrecht. Er fühlte sich von dem Recht der Wiedervergeltung durchdrungen, ihm war es gleich viel, ob Baner von dem bevorstehenden Bankerott Starzedels unterrichtet war oder nicht und hatte sich in seiner Gereiztheit an den gehalten, der ihm den Rat gegeben hatte, weil er den eigentlich Schuldigen nicht erreichen konnte. Ja so laut brüstete er sich dem Rat gegenüber mit seiner Unschuld, daß dieser ihm den Verweis erteilte, von solchen Reden abzustehen, widrigenfalls man zu anderm zu schreiten ge-

nötigt sei. Allein er hörte nicht auf den Rat zu behelligen, so daß er in Urkunden als ein „irrig geschreyig man“ und ein unruhiger heilloser Bürger, der einem ehrbaren Rat und gemeiner Stadt viel Unruhe gemacht hat, genannt wird. Hauptsächlich fiel er mit seinen Forderungen lästig, über deren Berechtigung sich nicht mehr urteilen läßt, weil sich nicht feststellen ließ, um was für gelieferte Arbeiten es sich handelte.

Nach seiner Rückkehr nach Nürnberg hatte er sich dem Rate verpflichtet, das große Werk der Brücken herzustellen und ihm war, im Falle daß es den Erwartungen und Anforderungen entspräche, die



Abb. 45. Relief der Verkündigung im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 51.)*



Abb. 46. Relief der Kreuztragung im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 51.)*

Zusicherung eines jährlichen Gehaltes von 150 Gulden gemacht. Stoß hatte sich der Arbeit unterzogen und das Werk auf seine Kosten hergestellt. Was unter diesem Werk, das, wie Stoß behauptet, in Nürnberg keiner zu beurteilen imstande sei, zu verstehen ist, dafür sind uns auch nicht die geringsten Anhaltspunkte geblieben. Von der Meinung, daß es das Modell zum Sebaldusgrab gewesen sei, ist man längst abgekommen. Das nötige Holz hatte der Rat dazu geliefert, und scheint es danach ein umfangreiches Bauwerk gewesen zu sein. Sollte es vielleicht eine Brücke gewesen sein, die bei plötzlich eingetretener Überschwemmung schnell gebaut werden mußte? Außerdem hatte er noch ein kleines Brückenwerk geliefert, wofür ihm 34 Gulden versprochen waren. Ferner hatte er einen Pfeiler im Rednitzfluß bei Stein, der zu wanken begann, wiederhergestellt, an dessen Wiederherstellung alle Werkleute gezweifelt hatten. Auch einen guten Wagen, den er aus Polen mitgebracht habe, behauptete Stoß, habe der Baumeister Seitz Pfinzing an sich genommen, wofür er 100 Gulden begehre. Alles in allem belief sich Veits Forderung auf ungefähr 1300 Gulden. Das war zu viel



Abb. 47. Relief Christi am Kreuze im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 51.)*

auf einmal. Der Rat ging darauf nicht ein, ließ vielmehr dem Meiſter ſein hohes Mißfallen darüber kund tun; man ſei ihm nichts ſchuldig, da er bezüglich des großen Werkes ſeiner verſchriebenen Zuſage nicht nachgekommen ſei, man wolle nur ſeiner Bitte nachkommen, dasſelbe in ſeiner Anweſenheit zu zerlegen und zu vernichten. Stoß jedoch verblieb bei ſeiner hohen Forderung und drohte ſogar, den Rat bei königlicher Majeſtät zu verklagen. Auf dieſe Drohung ließ ihn der Rat im März 1506 kurz-



Abb. 48. Relief der Kreuzabnahme im Kaiſer Friedrich-Muſeum zu Berlin.
(Zu Seite 51.)*

weg ergreifen und ins Gefängnis ſperren. Das brachte Veit zur Vernunft, artig und höflich ſchrieb er an den Rat und bat demütig um ſeine Freilaſſung. Sie wurde ihm gewährt, für ſeine Arbeit aber wurde er im ganzen mit 70 Gulden abgefunden. Wenn Stoß ſich damit zufrieden geben mußte, muß ſeine erſte Forderung recht unverſchämt geweſen ſein, und recht merkwürdig bleibt es, daß er erſt nach Verlauf von wenigſtens neun Jahren damit an den Rat ging, nachdem er bei dieſem ſeinen guten Namen verſpielt hatte.

Stoß hatte ſchmachvolle Demütigung ertragen müſſen, nach den Rechtsanſchauungen ſeiner Zeit war ſie jedoch nicht zu hart. Er hatte allen Grund, ſtill zu ſein. Manche Fälle

freilich, das muß zugegeben werden, ſind auf Rechnung der Umſtände zu ſetzen, die den erbitterten und ſtörrigen Meiſter dazu trieben; ihn aber zum Gegenſtand romantiſcher Dichtung zu machen, wie das ein polniſcher Dichter tat, hieße die geſchichtlichen Tatſachen auf den Kopf ſtellen. Am wenigſten läßt ſich die traurige Wechſelfälſchung, obwohl Stoß der Geſchädigte war, beſchönigen, ſelbſt vom Standpunkt der damaligen Zeit aus betrachtet: die öffentliche Brandmarkung hatte ihn um alle bürgerliche Ehre gebracht. Die Drohungen gegen den Rat, die ihn zum zweitenmal ins Gefängnis brachten, vor allem aber die verdrießliche Fehde Trummers und ſeine heimliche Flucht konnten ſeine Lage nur verſchlimmern. Sollte Stoß ſo ganz rein an dieſen Vorgängen geweſen ſein? —



Abb. 49. Relief der Grablegung im Kaiſer Friedrich-Muſeum zu Berlin.
(Zu Seite 51.)*

Ob die andern Meiſter Stoß aus dem Wege gingen, ob ein Verkehr mit Krafft und Peter Viſcher ſtattfand, wie er zu Dürer ſtand, davon erfahren wir nichts. Bei den Schnitzergeſellen aber war ſein Anſehen erſchüttert, und ſie weigerten ſich, bei ihm Arbeit zu nehmen.

Ein wie geſchickter und kluger Mann Veit geweſen war, das beweiſt wohl am beſten die Tatſache, daß er Mittel und Wege fand, ſich trotz ſeiner ſchmachvollen Schande dem Kaiſer zu nähern und von ihm einen Rehabilitationsbrief zu erlangen, der ihn aller bürgerlichen Ehre wieder teilhaftig machen ſollte. Vom Rate verlangte er, daß das kaiſerliche Mandat öffentlich angeſchlagen werde. Zunächſt weigerte ſich der Rat hartnäckig, denn er war in Verlegenheit geſetzt. Er hatte den Meiſter aus vollem Rechte brandmarken laſſen, und nun ſollte er öffentlich die vom Kaiſer ausgeſtellte Begnadigung bekannt geben. Als Stoß mit ſeiner Forderung nicht nachließ, verlangte der Rat Rechenſchaft, auf welche Weiſe er das Abſolutionsmandat vom Kaiſer erhalten habe, und dann folgte nach drei Tagen, am 7. September 1506, vom Rate der allerdings merkwürdige Beſcheid, Stoß möchte ſich des Mandats nicht bedienen; er dürfe ſich dann von ſeiten des Rates keiner weiteren Ungunſt verſehen. Darauf ſcheint ſich der Meiſter eine Zeitlang beruhigt zu haben, nach Verlauf von zwei Jahren aber ging er den Rat wieder an, ſämtliche Bildſchnitzer, Meiſter und Geſellen, durch einen Stadtknecht zuſammen zu rufen und ihnen ſeine kaiſerliche Begnadigung zu verkünden, damit ſie bei ihm wieder Arbeit nehmen möchten. Auch auf dieſe Bitte ging der Rat nicht ein. Veit ſolle nur ſelber den Bildſchnitzern ſeinen Brief vorleſen, war die Antwort des Rates, er wolle weder jemand nötigen noch abhalten, bei ihm Arbeit zu nehmen;



Abb. 50. Relief des Pfingſtfeſtes im Kaiſer Friedrich-Muſeum zu Berlin.
(Zu Seite 51.)*

begegne ihm aber von einem Meiſter oder Geſellen Unrecht, oder werde er gehindert, dann werde man ihn ſchützen. Dies geſchah am 20. Oktober 1508.

Darauf ſchweigen die Ratsprotokolle über dieſe unerfreuliche Angelegenheit. Wahrſcheinlich lebte Stoß von nun ab in Frieden. Mit dem Kaiſer war er in Beziehung getreten, hatte ſich an deſſen Hof begeben und kaiſerliche Aufträge übernommen, von denen heute nichts mehr bekannt iſt.



Abb. 51. Der hl. Kilian ermahnt Herzog Gozbert, Tafelbild vom Altar zu Münnerſtadt.
(Zu Seite 52.)



Abb. 52. Gailana überredet den Koch zum Mord, Flügelbild vom Altar zu Münnerſtadt.
(Zu Seite 52.)

Aus der Zeit, als die angebliche Teilnahme ſeines Schwiegerſohnes Trummer für Veits Geſchick in offene Feindſchaft gegen ihn umgeſchlagen war und er nur mit Erlaubnis des Rates Nürnberg verlaſſen durfte, werden in alten Aufzeichnungen Schnitzereien erwähnt, die heute nicht mehr vorhanden ſind. Im Jahre 1504 ſchnitzte er für den Welſerſchen Altar in der Frauenkirche ein Madonnenbild, das keineswegs mit der heute oben im linken Seitenſchiff angebrachten Maria identiſch iſt. Zwei Figuren, vermutlich Maria und Johannes, hatte er 1506 gearbeitet, und ſie fanden unter dem gekreuzigten Chriſtus in derſelben Kirche ihre Aufſtellung. Sonſt iſt noch von anderen unbekannten Werken die Rede. In Frankfurt und Nördlingen bot er ſeine Werke feil. Von erhaltenen Werken bis zu dieſer Zeit ſind drei zu nennen, die Steinreliefs von

1499 an der innern Chorwand der Sebalduskirche, die Roſenkranztafel im Germaniſchen Muſeum, ein Kreuzigungsrelief und vier gemalte Flügelbilder vom Münnerſtädter Altar.

Die Sebalder Steinreliefs, Abendmahl, Ölberg und Gefangennahme, die von den Familien Haller und Volkamer geſtiftet wurden, ſind erſt zu unſrer Zeit für Werke des Veit Stoß erkannt worden. Sie gingen unter Adam Kraffts Namen, weil ſie Neudörffer unter deſſen Werken nannte. Lediglich wohl aus dem Grunde, daß ſie in Stein gehauen ſind, gelangte der Nürnberger Rechenmeiſter zu ſeinem Irrtum. Obwohl



Abb. 53. Chriſtus am Kreuze, Relief vom Altar zu Münnerſtadt.
(Zu Seite 53.)

das bekannte Meiſterzeichen des Veit Stoß, das ſich auf der Säbelſcheide des polniſch gekleideten Soldaten auf der Gefangennahme hinter der Jahreszahl 1499 befindet, jeden Zweifel über die Herkunft der drei Reliefs hätte nehmen ſollen, glaubte man dennoch Neudörffers Notiz wenigſtens inſofern gelten laſſen zu müſſen, als Adam Krafft nach Stoßſchen Modellen die Steinarbeit in ſeiner Werkſtatt habe ausführen laſſen. Die unruhige Kompoſition und die langen Geſtalten mit den flatternden Gewändern haben nicht die geringſte Verwandtſchaft mit Adam Krafft, vielmehr laſſen ſie alle Eigentümlichkeiten Veit Stoß' erkennen. Krafft, der große Meiſter in der Kompoſition, war gewiß nicht in der Erfindung ſo arm, als daß er nach fremden Modellen in ſeiner Werkſtatt hätte arbeiten laſſen müſſen, und weil Stoß übrigens urkundlich „ſtainhauer" genannt

wird, haben wir allen Grund, die Ausführung der drei Sebalder Reliefs wie all die übrigen Steinwerke dem Meister und seinen Gehilfen zu belassen.

Auch ohne Veits Meisterzeichen würden diese Reliefs durch die großen flächenartigen Einbuchtungen, die hervorstehenden harten, an die Holzschnitttechnik erinnernden Brüche in den knittrigen Gewändern und die zu harte Realistik in den Köpfen, von denen einige polnische Typen zeigen, als Stoßwerke gekennzeichnet sein. Jener polnisch gekleidete Krieger in seiner hastigen Bewegung auf dem Relief der Gefangennahme (Abb. 40) ist uns bereits aus dem frühen Kupferstiche der Auferweckung des Lazarus (B. 1) (Abb. 26) bekannt, wo seine gespreizte, fast unmögliche Stellung in ähnlicher Weise auffällt.

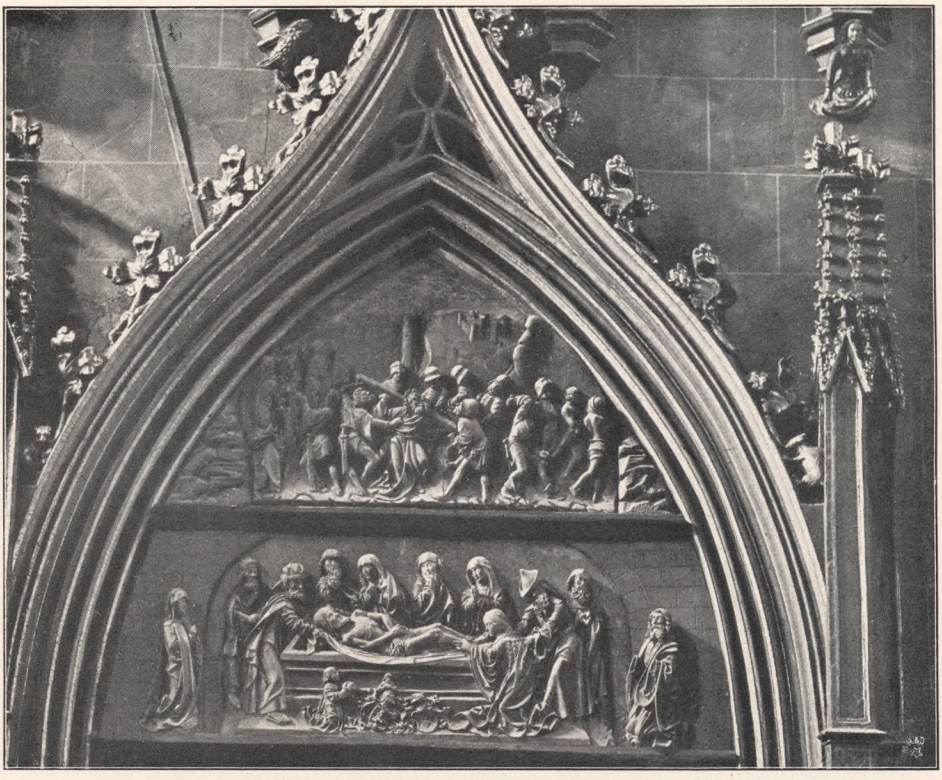


Abb. 54. Relief der Kreuztragung und Grablegung in der Frauenkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 54.)*

In der Szene des Abendmahls, wo wir Neudörffers Angabe zufolge die lebenswahren Porträts der damaligen Ratsmitglieder und das Bildnis des Meisters zu erblicken hätten, ist der Vorgang im Grunde recht unbedeutend gefaßt (Abb. 41). Nur einige der Jünger sind durch die Worte Christi, an dessen Brust Johannes wie schlafend ruht und der seinem Nachbar eine abwehrende Geste mit der Hand macht, ergriffen, die andern kümmern sich lieber um Speise und Trank. Judas, durch den Beutel gekennzeichnet, drückt sich zur Tür hinaus. Köpfe, Füße und Hände zeugen von den anatomischen Kenntnissen des Meisters, obgleich sie viel zu nachdrücklich hervorgehoben sind; sie lassen aber auch zugleich das Unvermögen, innerste, der Situation entsprechende Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, durchblicken. Gerade in der Schilderung geistiger Vorgänge machen diese Reliefs den Abstand zwischen Stoß und Krafft recht fühlbar. Weit steht Krafft über Stoß in der dramatischen und doch gemäßigten Darstellungsart menschlicher

Empfindungen, die zum Herzen ſprechen. Stoß kannte nicht den Seelenfrieden; nur den Sturm der Leidenſchaft, der ihm ſo viel Unbequemlichkeit verurſachte, wußte er auf ſeine Geſtalten zu übertragen: das zeigt die Gefangennahme (Abb. 40). Wo Krafft, wenn er die Seelenqual Chriſti am Ölberg ſchildert, durch rührende Innigkeit uns mitbewegt, da blickt aus dem Antlitz des betenden Heilands Leere und ſteife Gezwungenheit, die auch auf die Haltung der Hände übergegangen iſt (Abb. 42). Weit beſſer hatte Stoß die Szene des Ölbergs auf dem größeren Steinrelief in Krakau verbildlicht (Abb. 19). Da iſt die Haltung der ſchlafenden Apoſtel freier, und die als Stütze dienenden wie ruhenden Hände derſelben haben eine natürlichere Stellung als auf dem Sebalder Relief, wo Johannes die gefalteten Hände recht häßlich hält. Dennoch aber macht die Ähnlichkeit der ſcharf gefurchten Fältelung, die den Gegenſatz von Licht und Schatten auch für die Ferne noch ſichtbar werden läßt, und die Windungen des wie vom Winde aufgehobenen Mantels, ſo daß die Füße frei werden, eine zeitlich naheliegende Entſtehung beider Reliefs ſogar wahrſcheinlich. Demnach wird das Krakauer Relief in den neunziger Jahren gemeißelt worden ſein.

Die Szene der Gefangennahme bietet einen Anhalt für die Datierung eines zweiten



Abb. 55. Relief der Grablegung in der Frauenkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 54.)

in Nürnberg entſtandenen Schnitzwerkes. Sie iſt wiederholt nach einem der kleinen Reliefs aus der Umrahmung des Roſenkranzes, der angeblich aus der Frauenkirche ſtammend, ſich in der Kaiſerkapelle der Burg befand und heute im Germaniſchen Muſeum aufbewahrt wird (Abb. 43). Als zweifelloſe Arbeit aus der Frühzeit des Meiſters muß die Roſenkranztafel auch wegen der Verwandtſchaft mit dem Krakauer Altar gelten. Wie dort kehren hier die Haſt der Bewegung, die geſpreizte Stellung der Beine und die Freude, leere Flächen durch knittrige Gewandbauſche zu verdecken wieder. Nur erforderten die winzigen Reliefs der Umrahmungsleiſten eine breitere Gewandbehandlung. Die Durchführung iſt flott und kräftig, und wo der Meiſter wegen der Kleinheit der Fläche nicht genug ins Detail geben konnte, mußte naturaliſtiſche Bemalung, die ſpäter bei der Reſtauration einem dicken ſchwarzen Überſtrich wich, nachhelfen. Heute befindet ſich die Roſenkranztafel nicht mehr in ihrem urſprünglichen Zuſtande. Von den dreißig Reliefs in den Umrahmungsleiſten, die Szenen aus dem Leben Mariä und Chriſti darſtellen, fehlen heute ſieben. Bei der Reſtauration wurden die 23 in Nürnberg vorhandenen Reliefs für die untere und für die Seitenumrahmung der Tafel in beliebiger Reihenfolge verwendet, und in den oberen Teil des Rahmens wurden zwölf von den vierzehn Nothelfern, die vermutlich von der zum Schnitzwerk gehörigen

Predella herrühren, hineingezwängt. Katharina und Margarete fehlen zwischen Veit und Magdalena, wie sich aus der Zusammenfügung erkennen läßt, und bei einigen der Nothelfer sind die Attribute abgestoßen; auch das Mittelbild ist nicht mehr vollständig erhalten (Abb. 44). Im Innern des Rosenkranzes, der von Heiligen des Neuen und Alten Testamentes gefüllt ist, hat Christus am Kreuz gehangen, wie noch einige Stellen darauf



Abb. 56. Krönung der Maria im Germanischen Museum zu Nürnberg.
(Zu Seite 54.)*

erkennen lassen. Nach Analogie anderer Rosenkranzdarstellungen wird diese Rose auf der Tafel (Abb. 43) tiefer herabgerückt gewesen sein. Den Weltenrichter Christus und die ihn umgebenden Maria und Johannes müssen wir uns tiefer denken, so daß die Rose den Rand des Jüngsten Gerichtes berührte. Dadurch wird Raum für Darstellungen des Veronikatuches oben in der Mitte, der Messe des heiligen Gregor und der Stigmatisation des heiligen Franz geschaffen, wie sie sich auf dem Schwabacher Rosenkranzgemälde oder dem Holzschnitt von Erhard Schön (P. 35) befinden. Höchst originell und derb humoristisch, wie die deutschen Meister so gern die religiösen Szenen hielten, ist die

Weltgerichtsdarstellung aufgefaßt. Sie hat manche Ähnlichkeit mit jener drastischen in Stein ausgeführten Darstellung des Jüngsten Gerichts, einer Stiftung Dr. Hermann Schedels, über der Schautür des östlichen Chores von St. Sebald. Von den lebensvollen Reliefs im Rahmen lassen sich sechs, Verkündigung (Abb. 45), Kreuztragung (Abb. 46), Christus am Kreuz (Abb. 47), Kreuzabnahme (Abb. 48), Grablegung (Abb. 49) und Pfingstfest (Abb. 50), im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin nachweisen, und wahrscheinlich befindet sich auch dort das fehlende siebente, die Erscheinung Christi vor Maria. Zwar ist die Arbeit des etwas höheren Reliefs verhältnismäßig roher als bei den ebenfalls von der Farbe befreiten sechs anderen in Berlin. Da aber die Nürnberger Reliefs auch nicht alle gleich hoch sind und gerade diese Szene unter dem heutigen Bestande fehlt, so ist die Zusammengehörigkeit dieses siebenten Reliefs, das mit den übrigen in Berlin befindlichen aus der Berliner Kunstkammer stammt, zum Rosenkranze nur wahrscheinlich.

Als drittes Werk jener ruhigen Schaffenszeit vor dem Verlust der bürgerlichen Ehre reiht sich der mit Schnitzereien und Gemälden versehene Altar, den Stoß für 220 Gulden für die Pfarrkirche zu Münnerstadt geliefert hat. Wenn auch die fragmentarischen Stücke uns von dem einstigen Aussehen des Altarwerkes kein klares Bild mehr geben können, so sind sie deshalb besonders interessant, weil hier der Nachweis gebracht werden kann, daß Stoß neben bunt bemalten Schnitzereien auch Malereien geliefert hat. Somit sind die heute in der Münnerstädter Kirche noch erhaltenen Flügelbilder vom Altar das erste Zeugnis für die Richtigkeit der Neudörfferschen Angabe, daß der vielseitige Meister auch des Malens verständig gewesen sei. Diese heute an der südlichen Torwand hängenden vier Tafelbilder, die wie in einer



Abb. 57. Maria vom Stoßhause im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 55.)*



Abb. 58. Grabfigur einer Heiligen im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg. (Zu Seite 55.)

Art von Tempera gemalt ſind, laſſen die von den Kupferſtichen Veits her bekannte Art der Zeichnung erkennen, die in einer äußerſt naturaliſtiſchen, aber viel zu ſcharfen Wiedergabe der kleinſten Details beſteht. Die ſteifen Verrenkungen der Gliedmaßen kehren genau ſo wieder. Zum Gegenſtand der Malereien iſt die Geſchichte des fränkiſchen Miſſionsapoſtels Kilian genommen, und in draſtiſcher Gebärde, durch bewegtes Händeſpiel und leidenſchaftliche Bewegung, wie ſie aus den Stoßſchen Schnitzwerken her bekannt ſind, ſind die Hauptſzenen aus dem Leben des Heiligen geſchildert. Auf der erſten Tafel ermahnt der heilige Kilian mit erhobener Rechten den Frankenherzog Gozbert und ſeine Gemahlin Gailana, die deſſen Bruders Witwe war, ihre Ehe zu löſen, da ſie blutſchänderiſch ſei (Abb. 51). Auf der zweiten überredet Gailana den Kaſtellan und Koch, den für ſie unbequemen Heiligen beiſeite zu ſchaffen; beide ſchwören ihr, den verlangten Mord auszuführen (Abb. 52). Auf der dritten Tafel wird der Mord des heiligen Kilian durch den Kaſtellan vollzogen, während der Koch einen ſeiner Gefährten mit dem Meſſer niederhaut, und auf der vierten tötet ſich vor dem Herzog, deſſen Gattin eben von einem Dämon in die Lüfte entführt wird, der Kaſtellan aus Gewiſſensqualen, während der Koch ſich in Verzweiflung die Finger abbeißt. Manche Typen ſind denen auf den Kupferſtichen ſehr ähnlich. Als Hauptmerkmale mögen nur hervorgehoben ſein, daß die Herzogin bei der Ermahnung des Heiligen ebenſo ſinnend und betrübt vor ſich hinblickt wie die heilige Genoveva auf Stich P. 10, die denſelben Typus zeigt (Abb. 32), und daß das knöchrige Geſicht des Koches an die harten Züge des trauernden Johannes auf dem Stich der Beweinung (B. 2) erinnert (Abb. 28). Die harte Umrißzeichnung, die ſpieleriſche, zuweilen unglaubliche Fingerſtellung der knochigen Hände und die haſtige Bewegung der Geſtalten ſetzen eigenhändigen Entwurf des Meiſters voraus, wenn ſie nicht ſogar eigenhändige Ausführung der Malerei verlangen, denn in der furienhaften Bewegung, mit der der Kaſtellan mit erhobenem Schwerte heranſchreitet, um dem knienden Apoſtel den Todesſtreich zu verſetzen, und in der Wucht, mit der der Koch den Begleiter des Heiligen niederhaut, äußert ſich ſo ungeſchwächt der leidenſchaftliche Charakter Veits, daß die wenn auch wenig koloriſtiſche, aber immerhin tüchtige Ausführung der Gemälde einer Meiſterhand zugewieſen werden muß. Gerade die bräunliche Farbengebung und die geſucht plaſtiſche Rundung der Form durch ſchwärzliche Schatten laſſen weniger auf einen Maler von Beruf als vielmehr auf einen Künſtler

ſchließen, dem wohl der Zeichenſtift zu führen vertraut war, der aber keine Übung hatte, mit Farben umzugehen. Die gemalten Geſtalten ſollten in der plaſtiſchen Form den Schnitzfiguren nicht nachſtehen, und das vermochte der Plaſtiker mit Farbe nur durch undurchſichtige, harte Schattengebung zu erreichen. Die große Sorgfalt in der zeichneriſchen Durchführung ſpricht für eigene Arbeit des Veit Stoß.



Abb. 59. Kniende Maria aus Heilsbronn im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg. (Zu Seite 56.)*

Als weiteres Fragment vom Münnerſtädter Stoßaltar entdeckt man in der Mitte des heutigen modernen an der Chorwand der Kirche ſtehenden Hochaltars, für den die Reſte vom einſtigen Riemenſchneiderſchen Hochaltar verwendet ſind, das bemalte Relief einer Kreuzigung, das die Herkunft aus der Stoßwerkſtatt nicht leugnet, obgleich ſich des Meiſters Kunſtweiſe nicht ſo unmittelbar wie in den Malereien äußert (Abb. 53). Jene unter dem Kreuze ſtehenden Kriegsleute von ſchlankem Wuchs und in fremdländiſcher Tracht, jene ſlawiſchen Phyſiognomien haben ihre Vorbilder an den Außenflügeln des Krakauer Marienaltars (Abb. 8). Nur fällt hier und da eine dem Meiſter ſonſt fremde glattere Form und weniger treffende Schmerzensäußerung auf, was am meiſten die Frauen merken laſſen, deren Gewandung beſonders flußreich gehalten iſt. Die Breite des Reliefs iſt der der Flügelbilder gleich. Die urſprüngliche Höhe, die geopfert wurde, um das Relief in den Spitzbogen am modernen Altar einſetzen zu können, ſtimmte allem Anſchein nach ebenfalls mit dem Flügel überein. Die Übereinſtimmung der Maſſe iſt gewiß nicht bloß zufällig, und ſie erklärt ſich vielleicht ſo, daß dieſes Kreuzigungsrelief einen der Innenflügel bedeckte, während der andere verloren ging. Nach der hohen Summe, die Veit Stoß für den Altar bekommen hatte, zu ſchließen, wird er noch andere Schnitzereien im Schrein beſeſſen haben.

Die übrigen in der Nürnberger Schaffenszeit entſtandenen Werke laſſen ſich der Entſtehung nach nicht aufzählen; ihr Stil nur läßt annähernd zu, ſie in den ſpätern oder frühern Zeitabſchnitt zu rücken. Die beiden Holzreliefs der Kreuztragung

und Grablegung im Spitzbogenfelde über der innern Eingangstür der Frauenkirche nähern sich im Charakter den Skulpturen an den Flügeln des Marienaltars (Abb. 54 u. 55). Wie dort herrschen hier Unruhe und wilde Bewegtheit, auch die slawischen Typen und gespreizten Stellungen vor. Der slawische Krieger, der den sinkenden Christus am Gewand reißt, stellt die Beine ähnlich wie der hinsinkende Malchus auf dem Relief der Gefangennahme (Abb. 8) oder wie der vor dem Throne kniende Pharisäer auf dem Relief, wo der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten weilt. Außer vielen andern Analogien haben die klagenden Frauen auf der Grablegung dieselben schönen runden Gesichter wie auf den Außenflügeln des Krakauer Altars. Weil Veit Stoß aus diesen schönen Polentypen in Nürnberg später derbere Formen bildete, scheinen diese Reliefs, die an-



Abb. 60. Gruppe des ungerechten Richters im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 56.)*

fangs nicht als Füllung des Türbogens dienten, sondern von einem größeren Altarwerke stammen, nicht viel später als der große Altar zu Krakau geschnitzt zu sein. Sollte in der Zeit des dreijährigen Aufenthaltes in Nürnberg von 1486 bis 1489, wohin Stoß nötiger Geschäfte wegen hingereist war, kein Schnitzwerk entstanden sein? Dem ausgesprochen polnischen Charakter nach möchte ich glauben, daß diese Fragmente, von denen besonders die Kreuztragung in den obern Ecken roh besägt ist, jenem Zeitraume ihre Entstehung verdanken.

Feierliche Ruhe und hoher Ernst zeichnen zwei Werke aus: das im Germanischen Museum befindliche Mittelstück eines Altars, die Krönung Mariä, und die Madonna vom Stoßhause. Die Gruppe der durch Christus und Gottvater vollzogenen Krönung Mariä ist klar in der Komposition und gut in der Durchführung (Abb. 56). Die magern Typen, die knochigen Hände, die Gewänder, deren Borden mit Zinksteinen reich besetzt oder befranst sind, zeigen deutlich die Stoßsche Art und erinnern an Schongauers Kupferstiche, dessen abgezehrte Gesichter, die äußerlich schön und wenig charakteristisch

ſind, für dieſe magere Realiſtik das Vorbild abgegeben haben. Ebenfalls als Frühwerk muß die in das Germaniſche Muſeum gebrachte und durch eine Steinkopie erſetzte Madonna, die der Meiſter bald nach ſeinem Hauskaufe in Nürnberg als Eckſchmuck für ſein neues Grundſtück geſchnitzt hat, gelten (Abb. 57). Der gereinigte Zuſtand des Schnitzwerkes kennzeichnet ſie als tüchtige eigenhändige Arbeit Veits und ſtellt neben der rührenden Madonna von Adam Krafft in der Bindergaſſe alle übrigen Mariengeſtalten an Nürnberger Häuſern in Schatten. Keinen Idealtypus verkörpert die Mutter Gottes; ſtark individuelle Eigentümlichkeiten ſind ſogar in dieſem nürnbergiſch-bürgerlich anmutigen, von herabwallendem Lockenhaar umrahmten Geſichte, dem als Himmelskönigin die Krone ſo gut ſteht, ausgeprägt. Auch nicht ſchön iſt das Kind mit ſeinen glotzenden



Abb. 61. Maria, die Botſchaft empfangend, Relief in der Wolfgangskapelle zu Nürnberg. (Zu Seite 56.)*

Augen, das eine große Birne hält, zu nennen, und dennoch mit welcher Kunſt iſt die vergnügt vor ſich hinſinnende Gottesmutter mit ihrem lebhaften, aber artigen Kinde zu einer ruhigen Kompoſition vereinigt! — Faſt ſcheint es hier, als hätte Stoß ſeine ganze polniſche Aufgeregtheit abgelegt! Der Mantel der Mutter, über den aus Zink gegoſſene Sterne zerſtreut ſind, iſt trotz des unruhigen Gefälts in großem Zuge und klarem Schwunge angeordnet, ja wirkſam verſtärkt hier die knittrige Fältelung, die zu den weiten Flächen kontraſtiert, noch den Eindruck ruhiger Klarheit. So ſtellt ſich ſtiliſtiſch dieſe Madonna vom Stoßhauſe als Bindeglied zwiſchen die unruhige Haſt der Krakauer Periode und die weniger ſturm- und drangvolle, ruhigere Faſſung zur Zeit der höchſten künſtleriſchen Schaffenskraft Veits. Als gute eigenhändige Arbeit aus dieſer Zeit muß auch die in einer Gruft der Lorenzkirche aufgefundene beſonders anziehende Grabfigur einer weiblichen Heiligen, die wie im Schlummer daliegt, angeſehen werden (Abb. 58). Kopfform und Haltung, Augen-, Naſen- und Mundbildung ſind wie bei der Maria vom Stoßhauſe analog.



Abb. 62. Gruppe der Verkündigung in der Frauenkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 56.)*

Dekorativ und mächtig wirkend reiht ſich den Stoßwerken die derber gehaltene auf Wolken kniende Maria mit gekreuzten Armen an, die vermutlich der Reſt einer Krönungsgruppe iſt und aus Kloſter Heilsbronn ſtammen ſoll (Abb. 59). Die hohe Wölbung der Augenlider, der etwas ſpitzige Mund mit der hängenden Unterlippe und die kühne Drehung des Mantelzipfels zeigen echten Stoßcharakter. Ob Veit Stoß auch der Schöpfer der charaktervollen Gruppe des ungerechten Richters, die aus der Gerichtsſtube ins Germaniſche Muſeum gelangte, ſei, ſtand bisher nicht feſt (Abb. 60). Ihre Echtheit beglaubigt jetzt dieſelbe Darſtellung auf der fünften Tafel der ſechs Münchner Reliefs mit der Verbildlichung der zehn Gebote von 1524, die wir ſpäter dem Meiſter zuweiſen werden (vergl. S. 74). Wie Adam Krafft in ſeiner genrehaften Gruppe des Wagemeiſters über der alten Stadtwage, hat hier Stoß einen glücklichen Griff ins bürgerliche Leben gemacht. Auf einem fabelhaften Tiere ſitzt der beſtechliche Richter. Während zu ſeiner Linken der Arme demütig bittet, ſteht zu ſeiner Rechten der Reiche ſtolz da, indem er in ſeine weitgeöffnete Geldtaſche greift. Zwei Darſtellungen der Verkündigung, das eine Mal als Gruppe an einem Pfeiler, im Innern der Frauenkirche befindlich (Abb. 61), das andere Mal in bemalten Flachreliefs geſchnitzt, die vom Hauptaltar der alten Ägidienkirche ſtammen und heute in der mit den beiden andern Nebenkapellen vom Brande verſchont gebliebenen Wolfgangskapelle aufbewahrt werden, ſchließen die Reihe der erhaltenen Werke aus der viel bewegten Zeit des Meiſters (Abb. 62).

* * *



Abb. 63. Michel Wohlgemut: Schrein des Crailsheimer Altars. (Zu Seite 57.)*

Die Zahl der Stoßwerke war bisher unrechtmäßig vermehrt. Daran war die viel umstrittene Frage schuld, ob Stoß in größerem Umfange für Wohlgemuts Werkstatt tätig gewesen ist. Aus der Übereinstimmung einiger in Nürnberg befindlichen Schnitzwerke mit Wohlgemuts Gemälden beanspruchen wir mit vollem Recht für diesen Meister auch Anteil an den von ihm gelieferten Schnitzwerken und Überwachung ihrer Ausführung. Die Schnitzfiguren des großen Zwickauer Altars von 1479 und des Crailsheimer Altars (Abb. 63) und ebenso die geschnitzte Gruppe der Beweinung im Schrein des Hallerschen Altars in der heiligen Kreuzkirche zu Nürnberg (Abb. 64)



Abb. 64. Michel Wohlgemut: Schrein des Hallerschen Altars in der Kreuzkirche zu Nürnberg.
(Zu Seite 57.)*

tragen so deutlich Formen Wohlgemutscher Arbeitsweise zur Schau, daß sie nur unter seiner unmittelbaren Leitung entstanden sein können.

Wenngleich Wohlgemuts Atelier als das Zentrum der Nürnberger Malerei um 1500 betrachtet werden muß, so steht er doch den zeitgenössischen Meistern der Plastik, Krafft, Stoß, Vischer, keineswegs ebenbürtig zur Seite. Jene drei belebte eine rein künstlerische Seele, die selbständig aus sich herausschuf; Wohlgemut aber ist nie fähig gewesen, Kraft und Wahrhaftigkeit der Empfindung unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Vor allem sah er es auf den äußeren Schein ab und suchte durch glänzendes Beiwerk und koloristische Belebung, die er seinen größern Vorgängern absah, die Schwächen seiner künstlerischen Begabung zu verdecken. Und was sich von seinen Gemälden sagen läßt, bewahrheitet sich genau so bei seinen Schnitzwerken, die er mit seinen Altarbildern oder

für sich allein geliefert hat. Einige dieser Arbeiten gehen heute noch fälschlich unter dem Namen des Veit Stoß. Die Beweinung in der Kreuzkirche ist Wohlgemut längst wieder zurückgegeben (Abb. 64); daß aber Werke, wie der Kaiser Heinrich-Altar in der Burg und die aus Maria, Christus und Johannes bestehende Beweinung in der Jakobskirche zu Nürnberg dem Stoß gesichert bleiben konnten, ist auffällig genug (Abb. 65). Der Zusammenhang dieser letzten Gruppe mit der geschnitzten Beweinung im Hallerschen Altar in der Kreuzkirche ist ganz deutlich zu erkennen. Wie bei Wohlgemuts selbständigen Malereien ist wohl der erste Anblick der Beweinungsgruppe in der Jakobskirche dazu angetan, wegen der scheinbar fleißigen Ausführung und tüchtigen Naturbeobachtung eine gewisse Wirkung auszuüben. Wie groß aber ist unsere Überraschung, bei näherer Analyse erkennen zu müssen, wie sehr sich dieser erste Eindruck abschwächt. Die scharfe Naturalistik, die zuerst Bewunderung hervorruft, erscheint als nüchterne Naturwiedergabe in unwahrer Herbheit, und nur geheuchelt ist das Leiden Marias und Johannis, die mit verzerrten Zügen blöd vor sich hinstarren. Wo Veit Stoß ein lebendiges Temperament so rücksichtslos wahr zum Ausdruck brachte, da tritt uns in der Gruppe der Beweinung nur gezierte Leerheit und Empfindungslosigkeit entgegen. Marias Antlitz, das anfangs noch am meisten ergreifen mochte, verrät auch nur unaufrichtige Trauer. Wer sich durch das übertriebene Mienenspiel eines schlechten Schauspielers blenden läßt, dem mag dieses Urteil zu hart erscheinen; wer sich jedoch frei vom ersten Eindruck der Überraschung hält, wird jene Ausstellungen um so mehr teilen, als er sie beim Anblick der Hallerschen Beweinung, die ebenfalls jede Größe der Auffassung und echte Gefühlsäußerung vermissen läßt, wiederholen muß. Kein andrer als Wohlgemut ist es gewesen, der diese Schnitzereien geliefert hat, denn die Typen dieser Schnitzfiguren haben durch und durch den Wohlgemutschen Charakter, und überraschende Reminiszenzen finden sich beim Vergleich mit den in München befindlichen Altarflügeln des frühern Hofer Altars von Wohlgemut. Zu Veit Stoß stehen sie in keinerlei Beziehung.



Abb. 65. Michel Wohlgemut: Gruppe der Beweinung in der Jakobskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 58.)*

Einmal aber war Veit Stoß doch für Wohlgemut tätig. Sämtliche Schnitzereien des Schwabacher Hauptaltars, der 1507 bei Wohlgemut bestellt und 1508 aufgestellt war, sind nicht in Wohlgemuts Werkstatt angefertigt; diese ganz vortrefflichen plastischen Zutaten hat Veit Stoß für Wohlgemut geliefert (Abb. 66). Wohlgemuts Werkstatt war damals zu einer gewerbsmäßigen Fabrikation von Bildern und Schnitzaltären herabgesunken, und deshalb tat der vorsichtige Rat zu Schwabach ganz recht, wenn er diesem Meister den Altar vorläufig erst zum Leihkaufe abnehmen wollte und weiter von ihm verlangte, etwaige Veränderungen so lange vorzunehmen, bis der Altar von einer Kommission für „wohlgestalt" erklärt würde. Um ganz sicher zu gehen und sich alle späteren Änderungen zu ersparen, wandte sich diesmal der klug berechnende Wohlgemut an Veit Stoß und gab ihm alle Schnitzereien, die den ganzen geöffneten



Abb. 66. Hauptaltar in der Stadtkirche zu Schwabach. (Zu Seite 58.)



Abb. 67. Engelsgruß in der Lorenzkirche zu Nürnberg, 1518. (Zu Seite 66.)

Altar ausfüllen sollten, in Auftrag, während er selber nur die beiden Staffelbilder ausführte und die Flügelbilder seinen Schülern überließ. Veit Stoß entledigte sich seines Auftrages zur vollen Zufriedenheit, ja der Skulpturenschmuck des zumeist geöffneten Altars ist auch das einzig Gute am ganzen Altarwerk. Sein Anblick nahm die Kommission so sehr für sich ein, daß sie den geringen Wert der zum größten Teil von Gesellenhänden ausgeführten Flügelbilder übersah, die gerade nicht zum Besten gehörten, was man damals in Nürnberg schaffen konnte.

Im Altarschrein ist Marias Krönung durch Gottvater in Gegenwart der beiden Schutzheiligen der Schwabacher Kirche, des heiligen Martin von Tours und Johannes des Täufers verbildlicht. Trotzdem in dem Kontrakte des Stoß an keiner Stelle Erwähnung getan wird und sich Veit durch kein Zeichen die überaus tüchtige Gruppe als sein Werk gesichert hat, so sind ihr die charakteristischen Merkmale Veits deutlich genug aufgedrückt. Das blasse Gesicht Gottvaters mit den eingefallenen Backen ähnelt den Antlitzen auf der frühern Krönungsgruppe im Germanischen Museum (Abb. 56) und auf der in Kirchdrauf befindlichen, die wir als gute Krakauer Arbeit unseres Meisters bestimmen konnten (Abb. 34). Johannes der Täufer erinnert an Christus in der Mitte des Krakauer Marienaltars und der heilige Martin, dessen hart gebrochene Gewandung alle Übertreibungen der blechartig gedrehten Bausche der beiden Figuren vom Engelsgruß von 1518 aufweist und dessen gezwungen gedrehte Stellung für die letzten Werke charakteristisch bleibt, hat ein ähnlich feistes Gesicht, wie es die Ratsherren auf dem Sebalder Abendmahlsrelief von 1499 haben (Abb. 41). Marias ovales Antlitz mit den wehmütig blickenden Augen und in der leicht zur Seite geneigten Haltung wiederholt den Typus der Madonna auf dem Kupferstich B. 3 (Abb. 31) und der Genoveva auf P. 10 (Abb. 32). Jene fröhlich flatternden Engel darüber, die ihre Vorbilder im Schrein des Krakauer Altars haben und ebenso reizend in der spätern Anbetung im Bamberger Altar von 1523 wiederkehren (Abb. 72), verwandeln die ernste, feierliche Stimmung Marias und Gottvaters in jubelnden Frohsinn. Alle diese Figuren sind so vortrefflich geschnitzt, daß sie mit dem Krakauer und Bamberger Altar wetteifern können.



Abb. 68. Eva, bemalte Holzfigur im Louvre zu Paris.
(Zu Seite 68.)

Bekunden demnach die Schnitzereien im Schrein eigenhändige Ausführung des Meisters, so setzen die quadratischen Reliefs auf den geöffneten Seitenflügeln mit der Darstellung der Geburt, Ausgießung des heiligen Geistes, Auferstehung und Tod der Maria trotz der vielen bekannten Stoßmotive teilweise die Mithilfe von

Gesellen voraus (Abb. 66). Dies wird bei der Auferstehung zutreffen, die der gleichen Szene auf dem rechten Innenflügel des Marienaltars nachsteht (Abb. 4). Dort zeichnet sich Christus, der eben vom Rande des Grabes auf die Erde herabsteigen will, durch die bewegte Körperhaltung aus; hier ist der Auferstandene steif und unbeweglich gebildet, und sein Gesicht ist ziemlich roh gehalten. Schematisch sind auch zu beiden Seiten des Grabes die schlafenden Krieger gruppiert, und selbst die unmotiviert gedrehten Gewandfalten bei Christus, die leere Stellen verdecken sollen, vermögen kompositionell keine rechte Verbindung zwischen den Figuren zu schaffen. Ebenso übertrifft



Abb. 69. Hl. Anna-Altar in der Dilherrschen Kapelle der Jakobskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 69.)*

die Komposition der Ausgießung des heiligen Geistes die Schwabacher Szene, während die beiden andern Reliefs wegen der frischen natürlichen Wiedergabe recht anheimeln.

Gemütvoll wie in Schongauers oder Dürers Stichen ist die Anbetung in der hergebrachten Komposition aufgefaßt und zu einem allerliebsten Familienidyll erhoben. Mit sinnend geneigtem, aber volle Zufriedenheit atmendem Antlitze betrachtet die anmutige Mutter ihr schelmisch lächelndes Kind, das sie vor sich auf den Zipfel ihres Mantels gebettet hat. Da kommt mit der Laterne der alte gutmütige Joseph hinzu, um einen Blick stiller Bewunderung auf den Neugeborenen zu werfen. Wie ist dieser Joseph dem braven Wanderer auf dem drei Jahre spätern Holzschnitt Dürers, der Flucht nach Ägypten, vorempfunden! Eine überraschende Ähnlichkeit besteht zwischen beiden Gestalten. Die Darstellung des Todes Mariä besitzt ähnliche reizvolle Züge. Indem hier

die frühere gespreizte Dramatik durch edle Mäßigung verdrängt ist, sind die Empfindungen stiller Teilnahme, wehmütiger Ergebung und lebhafter Trauer mit Feinheit ausgedrückt. Fast scheint es, als ob das aufgeregte Wesen des unruhigen, um alles für sein Recht eintretenden Meisters durch die harte Demütigung schon damals im Zügel gehalten war. Auf beiden Reliefs ist die Technik meisterhaft, und so geht das meiste der Schwabacher Schnitzarbeit auf den Meister selbst zurück. Damals wollten ja auch die Schnitzer bei dem gebrandmarkten Stoß keine Arbeit nehmen, so daß sich Veit mit seiner Klage wiederholt an den Rat wandte, der jedoch seine Vermittlung versagte.



Abb. 70. Hl. Ottomar-Altar in der Jakobskirche zu Nürnberg.
(Zu Seite 69.)*

Außer dem bisher unbeachtet gebliebenen Abendmahlsaltar in der Rosenberger Kapelle, der wegen der großen Ähnlichkeit mit der Abendmahlsszene in der Predella des großen Altars als tüchtige Arbeit aus der selben Zeit gelten muß, besitzt die Schwabacher Martinskirche ein weiteres, dem Meister traditionell mit Recht zugewiesenes Werk in dem am Eingange des Chores aufgestellten großen Kruzifix. Mit ergreifender Wahrheit ist der Schmerz in dem zur Seite niedersinkenden Antlitze, dessen Mund wie zum letzten Seufzer weit geöffnet ist, zum Ausdruck gebracht, so daß es in der naturalistischen Wirkung den späteren Kruzifixen in St. Sebald, St. Lorenz und im Germanischen Museum nicht nachsteht. Mit großer Bravour und Kühnheit geschnitzt, flattern die Zipfel des Lendentuches weit zu den Seiten auf.

Nun folgt in dem Leben des Meisters eine Zeit, in der er friedfertiger gesinnt war

und fleißig seiner Schnitzarbeit nachging, die ihm auch an Künstlerruhm das ersetzen mußte, was er an bürgerlicher Ehre eingebüßt hatte. Zehn Jahre aber vergehen, ehe wir wieder ein Werk aus dieser arbeitsreichen Zeit genau datieren können. Das ist erst bei dem in der Lorenzkirche hängenden Engelsgruß möglich, den eine Notiz in Anton Tuchers Haushaltungsbuch als dessen Stiftung und als eine zwischen 1517 und 1518 gefertigte Arbeit Veits bezeugt (Abb. 67). Wie die Rosenkranztafel, so ist dieses Hauptwerk Nürnberger Schnitzkunst keineswegs mehr im ursprünglichen Zustande erhalten. Schon in der Zeit der dem Bilderschmuck feindlichen Reformation mußte es mannigfache Schicksale erdulden. Auf die zänkischen Reden des Predigers Osiander, der das Bildwerk die goldene Grasmagd schmähte, wurde es mit Tüchern verhüllt und bald aus der Kirche entfernt. In der Kaiserkapelle der Burg fand es fast für 300 Jahre einen geschützten Platz. Erst im Jahre 1815 wurde es in die Frauenkirche geschafft, von wo es nach zwei Jahren

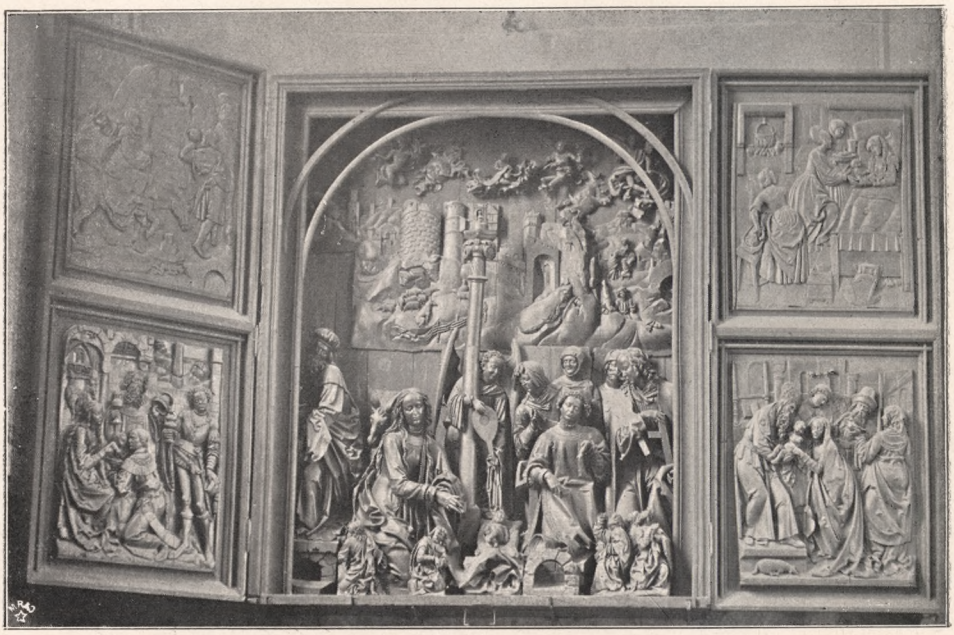


Abb. 71. Altar der Anbetung in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, 1523.
(Zu Seite 69.)*

wieder an seinen frühern Ort, in die Lorenzkirche, gelangte. Da aber passierte das Unglück, daß es nach einigen Jahren wegen ungenügender Befestigung von seiner beträchtlichen Höhe herabstürzte und völlig zertrümmerte. Zwar setzten im Jahre 1825 die Gebrüder Rotermund das Schnitzwerk trefflich wieder zusammen, doch scheint infolge der Restauration die Anordnung der sieben Rundreliefs, die sieben Freuden Mariä darstellend, verändert zu sein, denn wahrscheinlich waren alle Reliefs auf dem Rosenkranze, der die beiden Figuren der Verkündigung umschließt, verteilt, so daß sich der Tod Mariä und ihre Krönung nicht wie heute darüber befanden und die von Gottvater ausgehenden Strahlen stellenweise verdeckten. Singend und musizierend umflattern die Engel die Jungfrau und den Erzengel Gabriel, deren reiche Gewänder von schwebenden Engeln, wie von Pagen, aufgehoben werden. Ohne von der Vorliebe für gewundene Bausche und reich gebrochene Fältelung zu lassen, hat Stoß die prachtvolle, mit Metallschmuck besetzte Gewandung dieser beiden aufrecht stehenden Gestalten äußerst klar angeordnet. Aber hier wird die künstlerische Wirkung der Gruppe doch wohl durch die gezwungene Stellung und unfreie Haltung der Hände beeinträchtigt. Für den König

von Portugal ſoll, wie Neudörffer berichtet, Veit Stoß einen Adam und eine Eva ſo lebenswahr geſchnitzt haben, daß dieſer ſich beim Auspacken davor entſetzt habe. Gewiß wollen wir den Figuren des Meiſters lebendiges Naturgefühl nicht abſprechen; in ihrer immer nachgerühmten feinen Empfindung iſt er denn doch zu ſehr überſchätzt worden, denn in den meiſten Köpfen macht ſich ein gleichgültiger Ausdruck, oft ſtark geziert, zuweilen in der Lebendigkeit erſtarrt, bemerkbar. Wirklich tiefere Empfindung und ſeeliſche



Abb. 72. Schrein des Bamberger Altars, 1523. (Zu Seite 69.)*

Bewegtheit entbehren auch die beiden Figuren des Engelsgrußes, der gewöhnlich unter Veits beglaubigten Werken, wie das Sakramenthäuschen Adam Kraffts und das Sebalduſsgrab Peter Viſchers, obenan genannt wird. Eigentlich iſt es doch in erſter Linie die ausgezeichnete Technik, die uns mit Bewunderung erfüllt. Dekorativ nur ſollten die Kompoſitionen der ſieben Freuden Marias in den kleinen Rundreliefs wirken, die, weil ſie nicht in der Nähe betrachtet werden ſollten, gröber ausgeführt ſind. Was freilich auf Rechnung der Reſtauration hierbei zu ſetzen iſt, muß unentſchieden bleiben.

Eine lebensgroße, bemalte Holzſtatue der Eva von faſt erſchreckender Naturwahrheit,

als gäbe sie ein ganz bestimmtes Modell getreu wieder, gelangte vor kaum drei Jahren durch den Kunsthandel für 20 000 Frcs. in den Besitz des Louvre (Abb. 68). Die Basis, der rechte Fuß und ein großer Teil des linken Fußes fehlten, sind aber von geschickter Hand restauriert, so daß der Gesamteindruck der Figur wenig gestört ist. Die hervorragende Sicherheit in der Formengebung des Nackten, die realistische Kraft in der Auffassung und die sprühende Lebendigkeit setzen für diese Evagestalt von bedeutendem Kunstwerte — das erscheint mir sicher — einen der ersten Schnitzer der deutschen Kunst, und zwar der fränkischen Schule aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts voraus. Vergleiche mit den von mir publizierten Schnitzwerken des Veit Stoß führten Leo Baer, der die Statue im Louvre sah, zu dem Schluß, daß sie die von Veit Stoß für den König von Portugal geschnitzte Eva sei. — Ich betone, daß bei meinem letzten Pariser Aufenthalt diese Statue noch nicht erworben war und ich sie auch in der Zwischenzeit nicht habe sehen können, so daß ich meine Meinung mit Vorbehalt aussprechen möchte; jedenfalls aber scheint mir die Verwandtschaft mit Stoß' Kunstcharakter kaum zweifelhaft zu sein. Diese Eva hat das breite Oval der Stoßschen Frauengestalten aus der spätern Zeit. Die Hervorhebung des Kinns, der kurze Hals, die fleischige Unterlippe, die Bildung der Nase und Augenbrauen haben deutliche Ähnlichkeit mit der Maria auf der Verkündigung in der Wolfgangskapelle (Abb. 61) und mit der Gailana auf dem Münnerstädter Altarflügel (Abb. 51). Noch überraschendere Analogien bieten die Köpfe der Marien auf Stich B. 3 (Abb. 31) und P. 5 (Abb. 30) sowie das Antlitz der Maria im Bamberger Schrein (Abb. 72 u. 73), so daß sich aus ihnen leicht der Kopf der Eva konstruieren ließe. Sehr charakteristisch für Stoß ist auch die Kopfhaltung der Eva. Wenn sie unserm Meister angehört, was ich für wahrscheinlich halte, möchte ich sie nicht in seine frühe, aber auch nicht in seine späteste Zeit, sondern um 1520 oder etwas früher setzen, denn die weiblichen Rundköpfe der Frühzeit haben meist scharf umränderte weit geöffnete Augen wie die Krakauer Madonna aus Grybow und die Madonnen auf Abbildung 59 u. 56, während später das oberere Augenlid gesenkt ist, so daß nur wenig



Abb. 73. Detail aus dem Schrein des Bamberger Altars, 1523. (Zu Seite 70.)*

vom Augapfel ſichtbar iſt (Abb. 31, 51, 57, 73). Von der glatteren Weiſe der letzten Zeit iſt noch nichts zu verſpüren.

Erzeugniſſe dieſer Zeit, die trotz des fragmentariſchen Zuſtandes und der modernen Faſſung den Meiſter auf voller künſtleriſcher Höhe zeigen, heben ſich in andern Kirchen aus der Menge der damals entſtandenen Werke der übrigen Nürnberger Schnitzer recht hervor. Vor allem birgt die von außen weniger imponierende Jakobskirche, die ſo reiche Schätze für die Kenntnis der Nürnberger Skulptur bietet, einige recht charakteriſtiſche Stoßwerke. Von den beachtenswerten Schnitzereien, die Veit gearbeitet haben ſoll, läßt ihm die kritiſche Ausleſe nur einige. Daß Werke wie die große Beweinung, die Wohlgemuts Kunſtcharakter trägt (Abb. 64), oder der weißüberſtrichene Zwölfapoſtelaltar, um nur einige unter ſich ganz verſchiedene Arbeiten herauszuwählen, mit den trefflich durchgebildeten Rundfiguren der Altäre in der Dilherrſchen und Egloffſteinſchen Kapelle nicht von ein und demſelben Meiſter geſchaffen ſein können, ergibt die nähere Analyſe. Die beiden zuletzt genannten Altäre aber machen dem Stoßwerk nur Ehre (Abb. 69 u. 70). Sowohl die beiden lebensgroßen Figuren Marias und Annas im Dilherrſchen Anna-Altar, deren frühere realiſtiſche Bemalung durch ſchwärzlichen Anſtrich verdrängt iſt (Abb. 69), als auch die an Reinheit in der Ausführung keineswegs nachſtehenden Geſtalten der Madonna, des heiligen Ottomar und der heiligen Walpurgis (Abb. 70) laſſen auf den erſten Blick Veits Schöpferhand erkennen. Außer ihnen deutet auch der Biſchof mit Buch in der Rechten und Löwe als Attribut, der ſich, vermutlich als Imhoff-Stiftung, am zweiten Pfeiler des Hauptſchiffes rechts vom Chor befindet, durch die Stellung der geſpreizten vorgeſetzten Beine und der gedrehten Gewandung auf die Herkunft aus Veits Schnitzwerkſtatt.



Abb. 74. Rechter Seitenflügel vom Bamberger Altar. (Zu Seite 70.)

Als nächſte bezeichnete und datierte Arbeit Veits ſchließt ſich an den Engelsgruß der Altar in der Obern Pfarrkirche zu Bamberg von 1523 an, der neben dem Schwabacher Altar das einzige in ſeinen plaſtiſchen Teilen verhältnismäßig gut erhaltene Altarwerk des Meiſters in Deutſchland iſt (Abb. 71). Den Schrein füllt die aus prachtvollen Rundfiguren beſtehende Anbetung des Kindes mit einem in Relief geſchnitzten felſigen Hintergrund (Abb. 72). In der porträtwahren Durchbildung der Geſichter hat hier Veit Stoß das Höchſte geleiſtet. Dieſe muſizierenden und ſingenden Engel ſind ſo naturwahr nach dem Leben geformt, als ſeien ſie auf der Erde aufgewachſene Menſchenkinder, die mit kindlichen Empfindungen in die Hütte zum neugeborenen Kinde geeilt ſind. Joſeph und die beiden Hirten ähneln ſo ſehr Bauersleuten aus Nürnbergs Umgebung, als ſeien ganz beſtimmte Perſönlichkeiten dargeſtellt. Jeder Kopf iſt ein meiſter-

haftes Porträt, und schwerlich dürften sich in der damaligen deutschen Bildnerei bessere finden lassen (Abb. 73). Ja die Ausführung ist noch meisterhafter als in Veits Nürnberger Werken, und noch sorgfältiger sind hier die Hände durchgeführt als im Marienaltar zu Krakau, der seiner ganzen Anlage nach dekorativer wirken sollte. Für den Stil seiner späten Zeit ist der Bamberger Altar Veits charakteristischste und beste Arbeit, die freilich neben des Meisters ganzer Kraft wieder alle Schwächen zeigt. Die steife Haltung der



Abb. 75. Darstellung im Tempel, Flügelrelief am Bamberger Altar.
(Zu Seite 70.)*

Hände des großen knienden Engels, der wahrscheinlich eine Leier hielt, und die Bewegungslosigkeit in der Körperhaltung Mariä sind als äußere Kennzeichen Veits nicht vermieden, während die klar und ruhig arrangierte Gewandung von kleinlicher knittriger Fältelung frei geblieben ist. Die Außenflügel tragen vier quadratische Reliefs, von denen die beiden oberen im flacheren Reliefstil als die unteren geschnitzt sind. Der rechte Flügel verbildlicht die Geburt (Abb. 74) und Darstellung im Tempel (Abb. 75), der linke die Flucht nach Ägypten und die Beschneidung (Abb. 76). Die Szene der Geburt ruft die Komposition vom feststehenden Außenflügel des Krakauer Altars zurück. Beidemal will die Wärterin in pflichteifriger Bewegung der auf dem Bett liegenden Mutter das Kind abnehmen. Auf dem Relief der Flucht wandert Joseph mit hurtigem Schritt

durch die felsige Gebirgslandschaft, indem er an der Leine den Esel nachzieht, auf dem Maria mit ihrem Wickelkinde reitet. Ihr Weg führt an einer umgestürzten Götzensäule vorbei. Die Anbetung und Darstellung (Abb. 75 u. 76) im Tempel mit ihren prachtvollen Gestalten verdienen unsern Beifall wegen der ruhigeren und ernsteren Komposition, als wir sonst beim Meister gewohnt sind. Im Lauf der Jahre hatte er sich Ausdrucksmittel geschaffen, deren sich sein leicht erregbares Temperament früher nicht



Abb. 76. Anbetung der Könige, Flügelrelief am Bamberger Altar.
(Zu Seite 70.)*

bedient hatte. Nicht mehr durchtobt ein hastiges Stürmen und Drängen die Gestalten, jetzt haben bei aller Freiheit und Lebendigkeit die zu geschlossener Komposition vereinigten Figuren mildere Züge und etwas mehr Ruhe angenommen. Schon vom Schwabacher Altar an läßt sich dies verfolgen.

Aber auch der Neuzeit versuchte sich Veit Stoß etwas anzupassen, als die alles überflutenden Renaissancewellen mächtig gegen die Werkstatt des mit Eigensinn festhaltenden Spätgotikers schlugen. Der Steinbildner Adam Krafft, der Anfang 1509 tot war, hatte sich noch der fremden Formensprache hartnäckig verschließen können, indem sein Herz einzig und allein an der Darstellung dessen hing, was die Natur geschaffen hat; Veit Stoß dagegen lebte zu weit in das sechzehnte Jahrhundert hinein, um als



Abb. 77. Moſes empfängt die Geſetzestafel, Relief im National-Muſeum zu München. (Zu Seite 72.)*

einziger Vertreter der älteren Richtung die gotiſche Tradition aufrecht erhalten zu können. Er machte der neuen Geſchmacksrichtung Konzeſſionen, wie die im archäologiſchen Inſtitut der Univerſität zu Krakau befindliche Skizze zum Bamberger Altar anſchaulich zeigt. Im Gegenſatz zu Dürers Rahmenentwurf zum Allerheiligenbilde hatte Stoß freilich die Form des zuſammenklappbaren Flügelaltars nicht aufgegeben, aber die Umrahmung des Mittelſchreines, der von dieſem getrennte Abſchluß darüber in dreigeteilter bogenartiger Form und die auch bogenartig abgerundeten Flügel bekunden die italieniſche Nachahmung. Unter dem Schrein ſollte ſich eine Predella mit der Erſchaffung Evas, der Vertreibung aus dem Paradieſe und dem Opfer Abrahams befinden. Bei der Ausführung des Altars zog Stoß trotzdem die gotiſche Altarform vor und ſpannte über die Anbetung im Mittelſchrein zwei nicht glücklich wirkende Reifen. Nur in der einfacher als früher gehaltenen Gewandung läßt ſich die Wirkung des Renaiſſanceſtiles erkennen. Mit den derben Charakterköpfen legt er offen Proteſt ein gegen äußerliche Schönheit und leere Glätte, in die leider die meiſten deutſchen Meiſter, denen die eigentlich treibende Kraft der Renaiſſancekultur, die Belebung des Individuums, verſchloſſen blieb, verfielen. In jenem rückſichtsloſen Wirklichkeitsſinn Veits möchte man wohl gern eine Parallele zum Naturalismus der italieniſchen Frührenaiſſance, die in der Porträtkunſt ſo Erſtaunliches leiſtete, erblicken.

Deutlicher noch als der Bamberger Altar laſſen ſechs vermutlich unbemalt geweſene Reliefs mit der Darſtellung der zehn Gebote, die aus Schloß Ambras ins National-Muſeum zu München gelangten, Renaiſſanceeinfluß erkennen (Abb. 77—82). Dieſe lange unbeachtet gebliebene Folge, die für augsburgiſche Arbeit galt, aber ſich ſicher dem Meiſter zuweiſen läßt, iſt aus dem Jahre 1524 datiert. Die erſte Tafel dient als Einführungsſzene, die übrigen fünf illuſtrieren je zwei Gebote (Abb. 77). Auf der erſten hochreliefartigen Bildfläche erhält der kniende Moſes von Gottvater, der ihm im feurigen Buſch erſchienen iſt, die Geſetzestafel. Eine zweite Szene füllt den Hintergrund. Da iſt in kleinen Figuren der Tanz um das goldene Kalb dargeſtellt, über deſſen Anblick empört



Abb. 78. Darſtellung des erſten und zweiten Gebotes, Relief im National-Muſeum zu München. (Zu Seite 73.)*

Moſes die Geſetzestafeln zerbrochen und drohend die Rechte erhoben hat. Die Hauptſzene iſt mit wenigen Änderungen eine Wiederholung derſelben Kompoſition aus dem Roſenkranzrahmen (Abb. 43). Das Bewegungsmotiv des Moſes, die Haltung und Geſtaltung ſeiner Hände ſind unverändert geblieben, nur iſt die Arbeit in dem kleinen Roſenkranzrelief kräftiger und flotter und die Gewandung klarer als auf den mühſamer und glatter gearbeiteten Münchner Tafeln, deren größere Fläche eine kleinere Fältelung zuließ. Sonſt aber nähert ſich der Faltenwurf dem auf den Bamberger Flügelreliefs, die in den Geſtalten und Typen viele Analogien zu jenen neu entdeckten Tafeln der zehn Gebote haben. Die übrigen fünf Tafeln laſſen ebenſo ſichere Kennzeichen der Stoßſchen Kunſtweiſe erkennen. Bei jeder einzelnen darauf hinzuweiſen erſcheint hier nicht am Platze, zumal ich vor vier Jahren an andrer Stelle die neue Zuweiſung dieſer Reliefs begründet habe.



Abb. 80. Darſtellung des fünften und ſiebenten Gebotes, Relief im National-Muſeum zu München. (Zu Seite 74.)*

Die zweite Tafel verbildlicht das erſte und zweite Gebot (Abb. 78). Vor der Dreieinigkeit, auf die ein Engel zeigt, knien links zwei Männer im Gebet, während rechts ein Landsknecht, auf die Einflüſterungen des Teufels nicht achtend, die Hand zum Schwure erhoben hat. Im Hintergrunde fluchen, als Illuſtration des zweiten Gebotes, drei Landsknechte beim Würfelſpiel. Das Spruchband darüber und das um das Kreuz ſich ſchlängelnde Band ſind wie bei einigen der übrigen Tafeln ohne die beabſichtigte Inſchrift geblieben. Vorn auf der folgenden, das dritte und vierte Gebot darſtellenden Tafel vollzieht ein Prieſter, hinter dem ein Miniſtrant kniet, die Meſſe, und abſeits beten eine Frau und ein Mann, dem ſich ein Engel zugeſellt hat, das Muttergottesbild an (Abb. 79). Oben im Hintergrunde bringen die guten Kinder ihrem alten Vater Geſchenke, während der hinter ihm ſtehende ungeratene Sohn, dem der Teufel ins Ohr flüſtert, höhniſch zuſieht. Die auffallendſte Ähnlichkeit zwiſchen Körper- und Handhaltung beſteht bei dem knienden Manne und dem Apoſtel Jakobus auf dem Kupferſtiche der Enthauptung des Apoſtels Jakobus (P. 8) (Abb. 25). Die geſpreizte Stellung des Henkers auf dieſem Stich erinnert auch an die ſteife Haltung



Abb. 79. Darſtellung des dritten und vierten Gebotes, Relief im National-Muſeum zu München. (Zu Seite 73.)*



Abb. 81. Darſtellung des ſechſten und achten Gebotes, Relief im National-Muſeum zu München. (Zu Seite 74.)*

des mordenden Landsknechtes auf der vierten Tafel, wo das fünfte und ſiebente Gebot verbildlicht iſt (Abb. 80). Unter dem tödlichen Streich desſelben duckt ſich der Pilger. Wie auf der zweiten Szene, wo im Hintergrunde der Diebſtahl vollführt wird, ermuntert der Teufel zur böſen Tat. Auf der fünften Tafel iſt das ſechſte mit dem achten Gebot, der Ehebruch mit dem ungerechten Richter, zuſammengeſtellt (Abb. 81). Ein Ritter iſt vom Pferde geſtiegen und küßt eine vor ihm halb zur Erde geſunkene Frau, nachdem er ihr ſeinen Geldbeutel hingeworfen hat. Ein äußerſt feines Motiv iſt, wie etwas abſeits ein Engel ſteht, der bei jenem Anblick, indem er mit beiden Händen das Geſicht bedeckt, bitterlich weint. Wie die ſinkende Frau beſtätigt auch dieſer Engel die bewußte Nachahmung italieniſcher Gewandbildung. Die Darſtellung des ungerechten Richters erinnert in ihrer genrehaften Auffaſſung an die beſprochene Nürnberger Gruppe im Germaniſchen Muſeum, die wir als Werk Veits anführten (Abb. 60). Ihre Echtheit wird indirekt durch die neue Zuweiſung der Münchner Tafeln beglaubigt. Das letzte Relief vereinigt die Darſtellungen des neunten und zehnten Gebotes (Abb. 82). Von einer Frau, deren Gatte hinter ihr ſteht, wird die verführeriſche Geſte eines Reiters zurückgewieſen. Die Geſichtsbildungen beider und die gezwungene Haltung der ſchmalen Hände ſind von den Reliefs des Roſenkranzes her bekannt. Wie auf der fünften Tafel iſt die Gewandung der Frau nach dem Geſchmack der Renaiſſance arrangiert, aber ihre eckige Stellung will damit nicht im Einklang ſtehen. Daß dem Spätgotiker Veit Stoß ein ſo feines Verſtändnis für die neue Kunſtwelt wie dem ältern und jüngern Peter Viſcher bei weitem nicht eigen war, zeigen gerade dieſe Figuren, bei denen Renaiſſancemotive entlehnt ſind. Jene im weſentlichen beibehaltene deutſche Derbheit und ſchlagende Charakteriſtik der leidenſchaftlich bewegten Geſtalten ließ ſich auch nicht gut mit der nur dem Äußern nach übernommenen Renaiſſanceauffaſſung vereinigen. Dieſer Verſuch führte den Künſtler zu ſeinem Nachteil zum Manierierten und äußerlich Glatten.



Abb. 82. Darſtellung des neunten und zehnten Gebotes, Relief im National-Muſeum zu München. (Zu Seite 74.)*

Zwiſchen den Bamberger Altar und die ſechs Münchner Reliefs laſſen ſich die beiden im Keſtner-Muſeum zu Hannover befindlichen Reliefs der Verkündigung und Beſchneidung aus der Cule-

mannſchen Sammlung einreihen. Auf der Verkündigung iſt der Engel herangeſchwebt, wie der noch flatternde Mantelzipfel andeutet, und bringt mit ehrfurchtsvoller Bewegung die frohe Botſchaft der Maria, die Erſtaunen durchzuckt und faſt ſtarr vor Freude die Hände betend erhoben hält (Abb. 83). Die geduckte Haltung der ſitzenden Jungfrau, ihre Kopfſtellung und Halsbildung, ihr volles Geſicht mit dem Grübchen, ihr Mund mit der vorſtehenden Unterlippe iſt nach der Maria auf der Bamberger Anbetung der Könige wiederholt, was ſo gut wie eine Signatur Veits Meiſterſchaft außer Zweifel ſetzt. Das Relief der Beſchneidung hat nicht minder charakteriſtiſche Merkmale, wie ein Vergleich mit dem Bamberger Flügelrelief der Beſchneidung zeigt (Abb. 84). Die Gewandung beider Culemannſchen Reliefs ähnelt in der breiteren Flächenbehandlung der auf den Reliefs der zehn Gebote in München. Ein drittes aus derſelben Sammlung ſtammendes Relief im Keſtner-Muſeum, die Anbetung der Könige, das in der rechten Ecke unten Veits Monogramm und Meiſterzeichen trägt, ſcheint auch der Spätzeit des Meiſters nach der Entſtehung des Bamberger Altars anzugehören (Abb. 85). Die kleinlichere, aber doch klare Faltung, die jene ſpäte Datierung bedenklich machen könnte, findet ihre Erklärung, denn bei der figurenreichen, auf einen verhältnismäßig kleinen Raum zuſammengedrängten Kompoſition war dem Meſſer des Schnitzers keine Gelegenheit geboten, in die Breite zu gehen. Dem künſtleriſchen Charakter nach aber unterſcheidet ſich dieſes Relief von den ſpätern Werken des Veit Stoß gar nicht, ſo daß die Behauptung eines ältern Schriftſtellers, daß die Anbetung in gar keiner Verbindung mit Stoß ſtehe und das Monogramm ſich als ſpätere Fälſchung erweiſe, unerklärlich iſt.



Abb. 83. Verkündigung, Relief im Keſtner-Muſeum zu Hannover. (Zu Seite 75.)*

Die Figuren im Bamberger Altar waren mit frappantem Naturalismus wiedergegeben, nur ihre Haltung hatte etwas Geſuchtes. Die ſichtbaren Körperteile waren naturgetreu nachgebildet, gleichviel ob ſchön oder häßlich. Einem Meiſter, dem es nur daran lag, das genau nachzuſchaffen, was er in der Natur fand, mußte der nackte Körper willkommene Gelegenheit bieten, ihn vollkommen individuell zu behandeln. So ſchnitzte Veit Stoß den am Kreuze hängenden Chriſtus in einem vor nichts zurückſchreckenden Naturalismus, und hierin kann er mit Donatello verglichen werden, von deſſen gekreuzigtem Chriſtus man ſagte, er habe einen Bauern ans Kreuz geſchlagen. Eine Profanierung des Heiligen wird den Stoßſchen Kruzifixen jedoch nicht vorgeworfen werden können, er ſuchte nicht den Typus des Heilands bei Bauern und Bettlern; aber als einen Menſchen, der alle körperlichen Qualen fühlt und entſetzlich darunter leidet, hat er ihn aufgefaßt. Tiefe Schmerzenszüge haben ſich in das Geſicht gegraben und meiſt iſt der Mund weit geöffnet. Veit Stoß fragte nichts danach, ob das auch ſchön wirkt; vor allem wollte er die körperliche Pein ohne Idealiſierung im Antlitz zum Ausdruck bringen und dadurch auf ſeine gläubigen Mitmenſchen erſchütternd wirken. Die verſchiedenen lebensgroßen Darſtellungen des Gekreuzigten lieferte Veit Stoß für St. Sebald, für St. Lorenz und

die Spitalkirche. Das Lorenzer Kruzifix ist vergoldet (Abb. 86), das aus dem Spitalhof stammende, jetzt im Germanischen Museum aufbewahrte, hat eine moderne naturalistische Übermalung bekommen (Abb. 87). Besonders ergreifend ist das schmerzerfüllte Antlitz des letzteren (Abb. 88). Die große Kreuzigungsgruppe in St. Sebald wird gewöhnlich als letztes Werk des Meisters genannt und 1526 datiert (Abb. 89). Später sei der Meister erblindet, den der Tod 1533 erlöste. Ob diese alte Datierung auf Wahrheit beruht, — so schrieb ich schon vor vier Jahren, — ist nicht ohne Zweifel. Zu den späten reifsten Schöpfungen Veits wird gewiß dieser ergreifende Christus am Kreuz, der in vollem Umfange die zwar derbe, aber bis ins Kleinste wahre Naturbeobachtung zeigt, gehören, aber die herb übertriebene Schmerzensäußerung und wenig anziehende Geziertheit der unter dem Kreuze trauernden Gestalten Marias und Johannis wird man kaum bis in die Zeit herabrücken wollen, als des Meisters Kunstweise unter der Einwirkung der Renaissance zugunsten der äußeren Formenschönheit Einbuße erlitt (Abb. 90). „Ein Vergleich der gezierten Kopf- und Handhaltung Johannis mit der des großen knienden Engels im Bamberger Altarschrein (Abb. 75) würde die Kreuzesgruppe in die ersten der zwanziger Jahre setzen", diese meine Vermutung hat sich bestätigt. Erst kürzlich wurde bei der Restaurierung der Sebalduskirche in dem Kruzifix ein Zettel mit der Aufschrift gefunden, daß am 27. Juli 1520 „dieser Gott durch Nicklas Wickel (einen Genannten des größern Rats) aufgerichtet und von Veit Stoß gemacht wurde".



Abb. 84. Beschneidung, Relief im Kestner-Museum zu Hannover. (Zu Seite 75.)*

Äußere Formenschönheit ist in den unter dem Kreuze stehenden Figuren nicht im mindesten angestrebt, am wenigsten will das unruhige Gefält des Mantels, den Maria trägt, sich mit der Gewandbildung im Bamberger Altar vergleichen lassen. Der Mantel des Johannes ist klarer gebrochen, und besonders aus der Entfernung verfehlt diese Gestalt ihre monumentale Wirkung nicht, obwohl der steif zur Seite geneigte Kopf so wenig einnehmende Züge zeigt. In beiden Figuren liegt ein Protest gegen die in Deutschland überhandnehmende schwungvolle Form der Renaissancesprache. Aber mußte sie nicht siegen über solche herbe, abstoßende Form? — Der Kurfürst von Mainz erkannte den Wert des großen Kruzifixes, indem er im Jahre 1652 dem Rate zu Nürnberg 1000 Dukaten dafür bot. Der Rat aber ging auf das kurfürstliche Angebot nicht ein, und somit ist die Kreuzesgruppe noch heute der Stadt Nürnberg erhalten. Zwei von der Familie Haller und Volkamer gestiftete Holzfiguren an den Chorpfeilern der Sebalduskirche, der dornengekrönte Christus und die klagende Maria, vor der Restaurierung steinfarben aussehend, schließen sich in der Auffassung dem Johannes und der Maria an und sind von Veit Stoß gefertigt (Abb. 91). Die kürzliche Auffindung des Meisterzeichens auf der steinernen Konsole der Christusfigur und der Jahreszahl 1499 auf der Konsole der Maria bestätigt meine frühere Behauptung und widerlegt die von Dr. Gf. Pückler-Limpurg in seiner Besprechung meines Buches vertretene Ansicht, die

beiden Figuren, in denen „alles übertriebener und plumper als beim Meiſter ſelbſt ſei", zu manierierten Schulwerken herabdrücken zu können. Freilich ſtreift bei ihnen die übertriebene herbe Schmerzensäußerung ans Unerfreuliche, und Marias Antlitz wirkt geradezu häßlich. Faſt ſcheint es, als hätte Stoß in der komplizierten Stellung der dünnen Finger und in der blechartig über den Arm gezogenen Gewandung etwas geſucht. Verſöhnend wirkt der Anblick des von einem Pfeiler des Oſtchores ſtammenden Andreas, einer Stiftung der Familie Tucher, die aus Veits beſter Zeit ſtammt (Abb. 92). Erſtaunlich fein iſt die Durchbildung des Geſichtes und der Hände. Gerade der

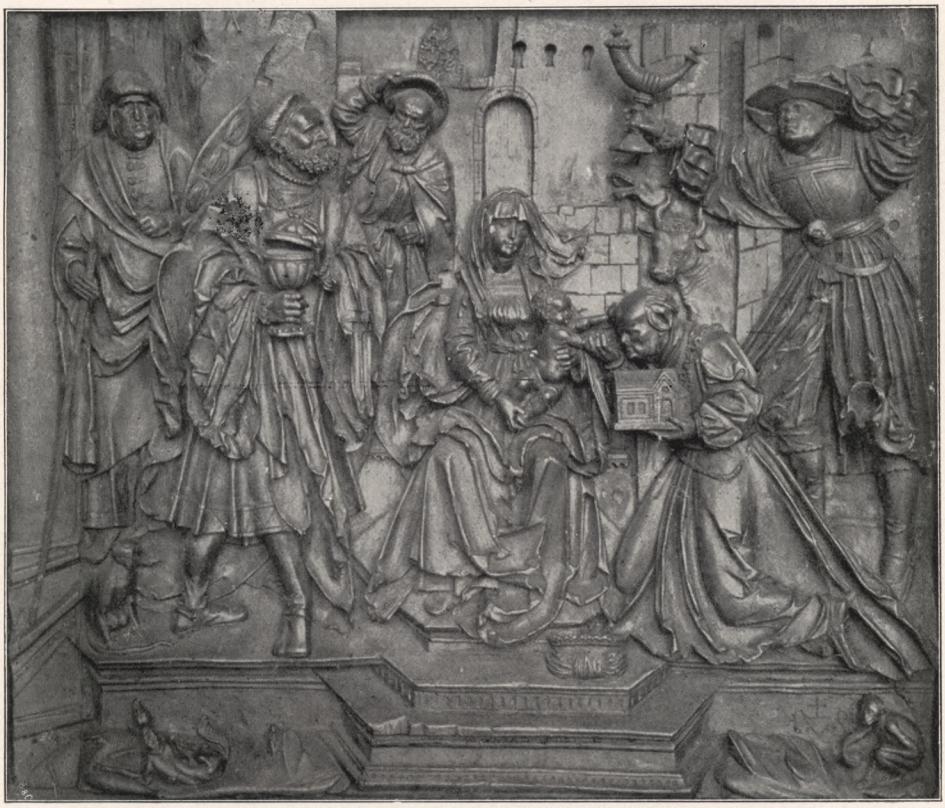


Abb. 85. Anbetung der Könige im Keſtner-Muſeum zu Hannover. (Zu Seite 75.)*

Zuſtand vor der beabſichtigten Reſtauration, wo die Bemalung abgeblättert iſt, ließ die techniſche Fertigkeit, mit der Falten, Runzeln und Adern in das Holz gearbeitet ſind, erſt recht erkennen und bewies, wie wenig die Bemalung die Wirkung der Details verſtärkte.

Dagegen muß ich jene vergoldete und bemalte, in den meiſten Teilen vortrefflich erhaltene Johannesſtatue im Berliner Muſeum, die 1896 von einem ungenannten Gönner geſchenkt wurde und „wegen der erregten Empfindung, des ſehr individuellen Kopfes und des willkürlich gegebenen Gewandes für Veit Stoß höchſt charakteriſtiſch" genannt wird, mit Beſtimmtheit unſerm Meiſter abſprechen (Abb. 93). Meinem Ermeſſen nach widerſpricht der in dieſem Johannes offenbarte Kunſtcharakter ganz und gar der Auffaſſung des Veit Stoß. Dieſe gemiſcht wehmütigen, faſt grübleriſchen Züge in dem von lockiger Haarfülle umgebenen jugendlichen Kopfe paſſen weit eher auf den Würzburger Meiſter Riemenſchneider, deſſen Stärke im Gegenſatz zum unruhigen Temperament

und zur dramatiſchen Leidenſchaft des Nürnberger Schnitzers gerade in dem Ausdruck poetiſcher Schwärmerei und feinfühligen Empfindens liegt.

In dieſer ganzen Reihe von Jahren ſchweigen die Akten über Veit Stoß. Nichts ſcheint ſich ereignet zu haben, was den Rat weiter in Anſpruch genommen hätte. Auch

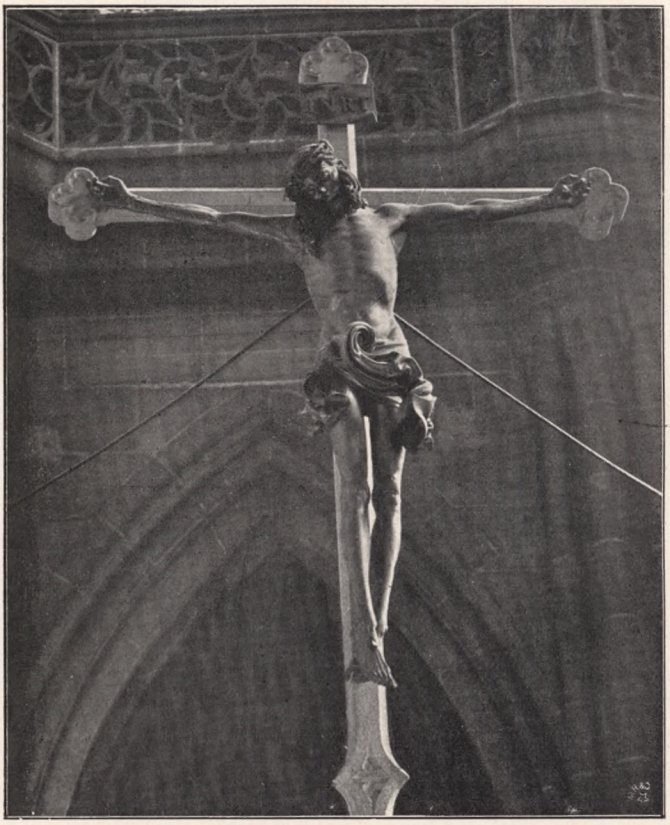


Abb. 86. Kruzifix in der Lorenzkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 76.)*

hat es den Anſchein, als ſei das Verbot des Rates, nicht ohne Erlaubnis aus der Stadt zu gehen, nicht mehr ſtreng innegehalten worden, denn Veit war von Nürnberg gerade abweſend, als ſeine Frau Chriſtina wahrſcheinlich ohne längere Krankheit im Jahre 1526 geſtorben war. Nur der Sohn der Chriſtina, deren Tochter ins Kloſter Engenthal gegeben war, ſpäter aber wegen Leibesgebrechlichkeit wieder austrat, war bei ihrem unerwarteten Tode zugegen. Ein Jahr zuvor hatte Veits Sohn aus erſter Ehe, Dr. Andreas Stoß, Prior zu den Frauenbrüdern, auf Erſuchen des Rates Nürnberg verlaſſen müſſen, weil in jenem bekannten Religionsgeſpräch vom 3. März 1525 ſich herausſtellte, daß jener einer der ſchärfſten Anhänger der alten Lehre ſei. Ein Leibgeding, das Andreas vom Kloſtergut verlangte, wurde ihm verweigert, nur verſtand ſich der Rat 1537 dazu, ihm eine Tafel, die ſein verſtorbener Vater für das Karmeliterkloſter gefertigt hatte, auszuhändigen.

Die früheren Forderungen an Hans Starzedel hatte Veit Stoß ſelbſt in ſeinem Alter nicht fallen laſſen. Von 1524 ab war er wieder in einen Prozeß verwickelt, der 1527 noch nicht beendet war und deſſen Ausgang unbekannt geblieben iſt. Noch einmal ſcheint ſich Veit Stoß beim Rate mißliebig gemacht zu haben, denn in dem Dekrete,

wodurch ihm ein Anwalt zuerteilt wurde, wird er abermals ein „irrig und geſchreyig Mann“ genannt. Auch in Krakau hatte er in dieſer Zeit noch Forderungen und in einer Quittung im Archäologiſchen Inſtitut zu Krakau werden ihm noch 400 Gulden zu zahlen bewilligt. Endlich ſtarb er, wie Neudörffer erzählt, völlig erblindet in hohem

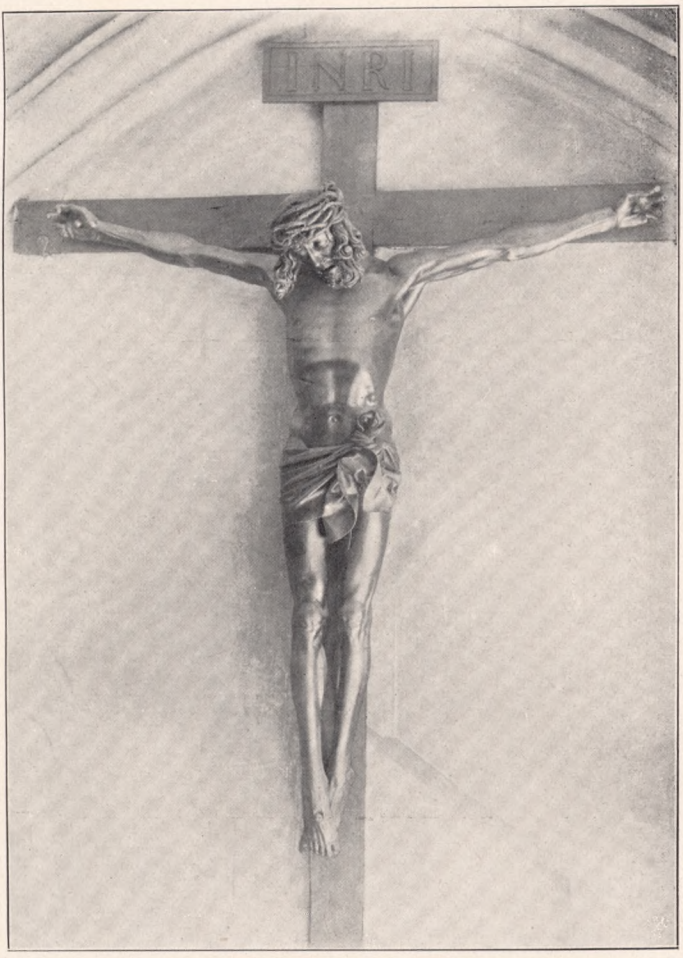


Abb. 87. Kruzifix aus der Spitalkirche zu Nürnberg, jetzt im Germaniſchen Muſeum. (Zu Seite 76.)*

Alter. Daß er mehr als achtzig Jahre zählte, ja dieſes Alter überſchritten hat, iſt glaublich; ob er aber gerade 95 Jahre alt geworden iſt, bleibt unerwieſen.

* * *

Als Veit Stoß damals Krakau verlaſſen hatte, ſtarb ſein Einfluß auf die Krakauer Bildnerei keineswegs gleich. Von ſeinen Werken zehrten noch über ein Jahrzehnt hinaus die polniſchen Plaſtiker. Die meiſten Schnitzereien von damals ſind denn auch von dem unruhigen Stil des leicht nachzuahmenden Meiſters ſtark durchſetzt. Außerdem erhielt durch die mehr als dreißigjährige ſelbſtändige Tätigkeit ſeines Sohnes Stanislaus die Stoß-Tradition neues Leben, das noch länger fortbeſtanden hätte, wären nicht mit offenen Armen in Krakau italieniſche Meiſter aufgenommen worden, die ohne Frage dem deutſchen Einfluſſe den Todesſtoß verſetzen mußten. Trotzdem bis dahin meiſtenteils deutſche Meiſter dem

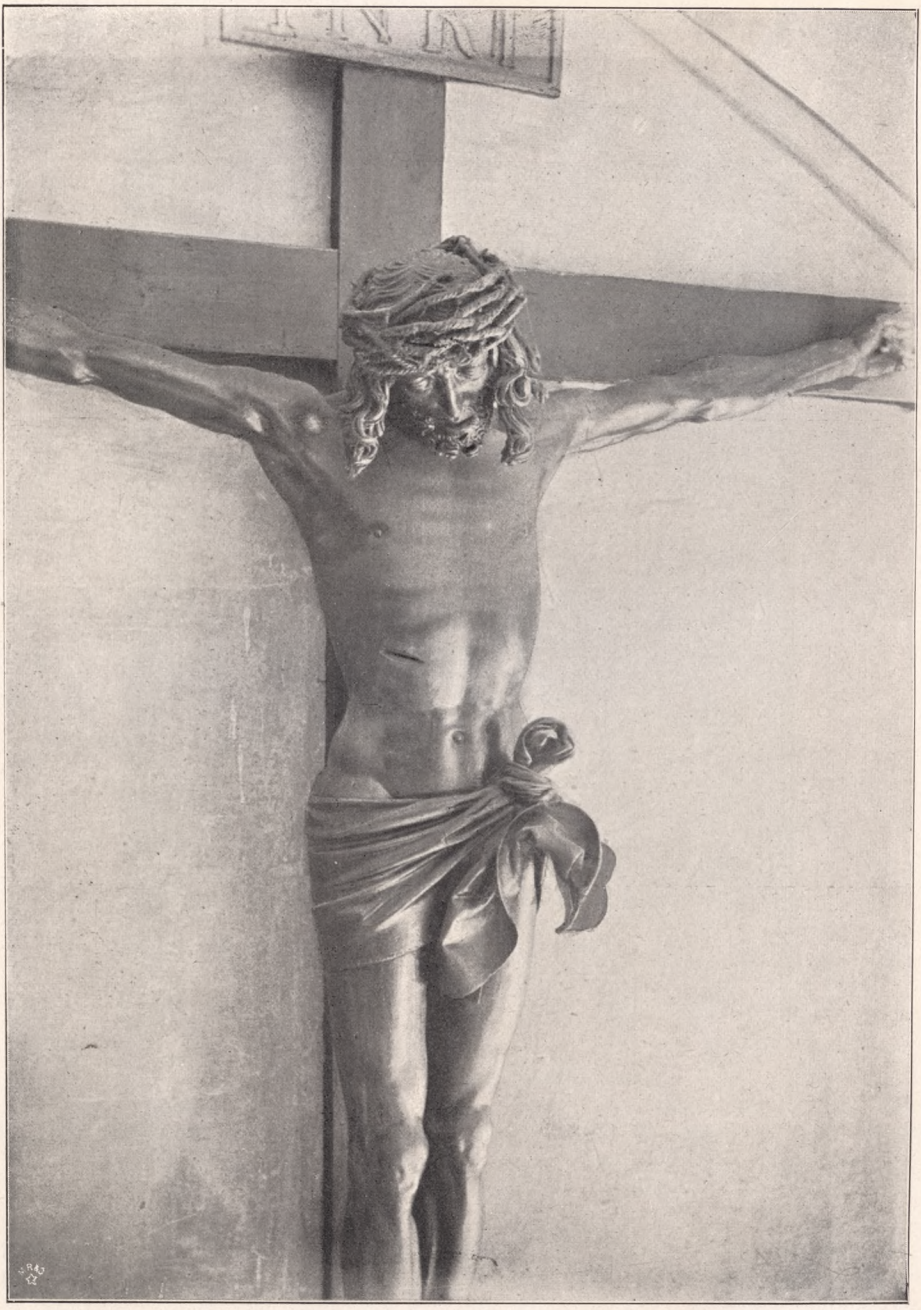


Abb. 88. Kruzifix aus der Spitalkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 76.)*



Abb. 89. Kreuzigungsgruppe in der Sebalduskirche zu Nürnberg.
(Zu Seite 76.)*

Kunſtbedürfnis des polniſchen Königshofes, des hohen Adels und Klerus Genüge getan hatten, war in Polen die gotiſche Kunſt mit dem nationalen Empfinden nicht ſo eng verknüpft wie in Deutſchland, wo jugendliche Begeiſterung das Volk trug und wo das aus innerſter Volksſeele entſproſſene mittelalterliche Ideal ſich auch der Kunſtübung mitgeteilt hatte. Deshalb war es auch ganz natürlich, daß in Deutſchland die eindringende Renaiſſance zunächſt bei Künſtlern und Volk auf Widerſtand ſtoßen mußte. Sie entſprach dem deutſchen Fühlen noch nicht. Für den nationalen Charakter der polniſchen Großen war dagegen die italieniſche Kunſt und Kultur wie geſchaffen. Als Erſatz für die verhaßt gewordene deutſche Kultur ſuchte man ſie ſogar verlangend auf. Dies iſt der Grund, daß ſich in Polen der neue welſche Stil leichter einbürgern konnte.

Schon im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts fand in Polen mit der Nieder-

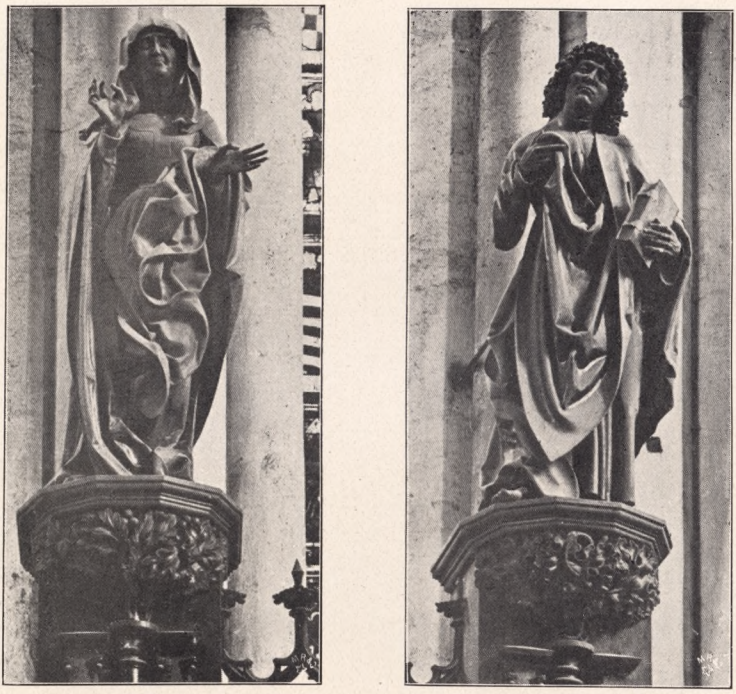


Abb. 90. Maria und Johannes von der Kreuzigungsgruppe in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 76.)*

werfung des Deutſchordens eine Reaktion gegen das Deutſchtum ſtatt, das ohne Zweifel während des Mittelalters auf die Kultur Polens einen wohltuenden Einfluß ausgeübt hat. Sobald italieniſche Gelehrte in Krakau auf ihre glänzende Heimatskunſt das Auge lenkten, wandte ſich der Königshof, wenn er auch mitunter noch an deutſcher Art feſthielt, dem feineren Geſchmack Italiens zu. Italien wurde für Polen das Muſterland für höfiſche Sitten und bedeutete für den polniſchen Adel die Hochſchule in wiſſenſchaftlicher wie künſtleriſcher Beziehung. Als gar der hervorragende Florentiner Humaniſt Filippo Buonaccorſi, Callimachus genannt, Sekretär am polniſchen Hofe war und dann ſelbſt eine mailändiſche Prinzeſſin aus dem vornehmen Geſchlechte der Sforzas, die Tochter des Herzogs Johann Galeazzo, als Gemahlin König Sigismunds I. auf dem polniſchen Throne ſaß, da trug die Renaiſſancekultur einen entſcheidenden Sieg über das mittelalterliche Deutſchtum davon. Von durchſchlagendem Erfolge war es, daß die Königin ſelber tief in das Fühlen und Denken des für Neues und Glänzendes leicht empfänglichen Polenvolkes eingriff und ihre neue Heimat dem italieniſchen Geſchmack

näher führte. Sie betrieb die Aufnahme italieniſcher Künſtler, deren es in Italien im Überfluß gab, und nachdem ſogar bedeutende Meiſter wie Jacopo Caraglio, Gian Maria Padovano, Bartolomeo Ridolfi nach Krakau berufen waren, da war mit einem Male die reine italieniſche Renaiſſance in die Polenſtadt verpflanzt. Noch feſter knüpfte ſich das Band zwiſchen polniſcher und italieniſcher Kultur, als die leicht erregten Söhne des polniſchen Adels, der über gewaltige Mittel verfügte, in die Univerſitätsſtädte Padua, Bologna und Rom zogen und mit eigenen Augen deren herrliche Denkmäler bewunderten. Wie viel Neues und Nachahmungswertes bot gerade die prächtige Renaiſſance dem gebildeten Polen, der beſonderen Wert darauf legte, vom Ausland zu lernen! Hätte ſeinem innerſten Charakterzuge, ſeiner Ruhmſucht und ſeinem Stolze, der durch die kriegeriſchen Ereigniſſe geſchürt war, etwas beſſer zuſagen können, als gerade die glänzend auferſtandene klaſſiſche Kunſt Italiens!



Abb. 91. Klagende Maria und dornengekrönter Chriſtus in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 76.)*

Freilich darf man nicht glauben, daß mit der Ankunft der italieniſchen Künſtler das feine äſthetiſche Kunſtgefühl auch gleich in die breite polniſche Volksmaſſe verpflanzt worden wäre. Verſtändnislos dafür ließ ſie ſich bevormunden. Im Grunde war es auch ein kleiner exquiſiter Kreis von Feinfühligen, die aus der ſtumpfen, arbeitenden Maſſe herausragten und Verſtändnis für die neugeborene Kunſt beſaßen. Aber dank ihrer fürſorglichen Pflege erwuchſen in Krakau glänzende Denkmäler echter Renaiſſance, die im Wawel wie zu einem Muſeum vereinigt daſtehen. Erſtaunten Auges treten wir in die prachtvollen Renaiſſancekapellen dieſer Domkirche. Eine dauernde Lebenskraft allerdings vermochten dieſe italieniſchen Schöpfungen der neuen hinverpflanzten Kultur auch nicht einzuimpfen.

Zum Wettbewerb mit den italieniſchen Meiſtern wurden die polniſchen angeſpornt. Ihre Exiſtenz kam in Frage, wenn ſie nicht ebenfalls in der neuen Kunſtweiſe zu arbeiten verſuchten. Im allgemeinen aber waren es doch nur vereinzelte, die in den Geiſt der Renaiſſance eindringen konnten. Das Ergebnis war ſchließlich, daß unter der italieniſchen Nachahmung ihre Werke den künſtleriſchen Charakter verloren und unter dem Streben nach allgemeiner Schönheit die unmittelbare Naturfriſche einbüßten. Was an guten Renaiſſancewerken in Krakau von nichtitalieniſchen Künſtlern heute erhalten iſt, haben polniſche Meiſter nicht geſchaffen; das ſtammt vielmehr aus Nürnberg, und Viſchers prachtvolle Erzwerke in Krakau überragen alle Werke der einheimiſchen Künſtler.

Ein paar Werke polniſcher Schnitzkunſt haben kunſtgeſchichtliches Intereſſe, weil ſie neben den Charakterzügen der Stoßſchule ſich an Renaiſſancevorbilder anlehnen. Eine gewiſſe Verwandtſchaft mit Veit Stoß ſelber konnte ſogar dazu verleiten, ſie als Erzeugniſſe des Meiſters auszugeben. Die neueſte Forſchung hat erkannt, daß ſie erſt nach



Abb. 92. Apoſtel Andreas in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 77.)*

Veits Fortgang aus Krakau entſtanden ſind, und daß deſſen Sohn Stanislaus ihr Meiſter iſt. Ein Wunder wäre es ja auch, wenn alle Spuren des Sohnes, der unter reicher Beſchäftigung etwa 30 Jahre lang die in Polen berühmt gewordene Werkſtatt des Vaters weitergeführt hat, ſich verwiſcht hätten.

Wir nehmen an, daß Stanislaus Stoß der erſtgeborene Sohn Veits und im Jahre 1464 geboren iſt. Seine Jugend verbrachte er in ſeiner Vaterſtadt Krakau. Zu dem Krakauer Goldſchmied Woitken kam er in die Lehre, wo er um 1480 nach ſechsjähriger Lehrzeit Geſelle wurde. Nachdem er ſich nach hergebrachter Weiſe auf die Wanderſchaft begeben und vielleicht Nürnberg berührt hatte, war er ſpäteſtens im Jahre 1494 wieder nach Krakau zurückgekehrt und bewarb ſich etwa 31 Jahre alt um das Meiſterrecht. Urſprünglich zwar als Goldſchmied ausgebildet, war er auch als Schnitzer tätig, als der er 1505 urkundlich genannt wird. Deshalb konnte Stanislaus, als ſein Vater Krakau verlaſſen hatte, in deſſen Stelle eintreten, und weil er anfangs unter der Firma ſeines Vaters die Werkſtatt weiterführte, erbte er den Ruf desſelben und brauchte, ohne das Bürgerrecht erkauft zu haben, zunächſt noch keine Steuern zu zahlen. Erſt als die Kunde von des Vaters ſchmachvollem Schickſal, der wegen Urkundenfälſchung ins Gefängnis wandern mußte, nach Krakau drang, wo ein Bruder des Hans Baner wohnte, lief Stanislaus' Stellung Gefahr, erſchüttert zu werden. Um ſeine eigene Werkſtatt führen zu können, ſah er ſich genötigt, das Bürgerrecht zu erwerben, was nicht ohne Schwierigkeiten und große Summen möglich war. Im Laufe der Zeit aber wußte ſich Stanislaus unter den Krakauer Bürgern Geltung zu verſchaffen. Wie ſein Vater ſtand auch er bei ſeiner Zunft in hohem Anſehen, indem ihm öfter das Amt als Älteſter der Malerinnung, zu der auch die Schnitzer und Glaſer gehörten, übertragen wurde. Reichliche Beſchäftigung führte ihn auch zum Wohlſtand, wovon ſchon 1509 der Ankauf eines Hauſes in der breiten Gaſſe zeugt. Nach dem Tode ſeiner Stiefmutter Chriſtina Reinolt, die in Nürnberg 1526 in Abweſenheit ihres Gatten geſtorben war, verließ er im folgenden Jahre mit ſeiner Frau Krakau, um ſeinem alten Vater in Nürnberg beizuſtehen. In den letzten Jahren in Krakau wird ohnehin ſeine Beſchäftigung abgenommen haben, denn nach der Vermählung Sigismunds I. mit Bona Sforza war in Krakau die Renaiſſance herrſchend geworden, und vorzugsweiſe wurden, wie ſchon ausgeführt, italieniſche Meiſter beſchäftigt.



Abb. 93. Tilmann Riemenſchneider: Apoſtel Johannes im Kaiſer Friedrich-Muſeum zu Berlin. (Zu Seite 77.)*

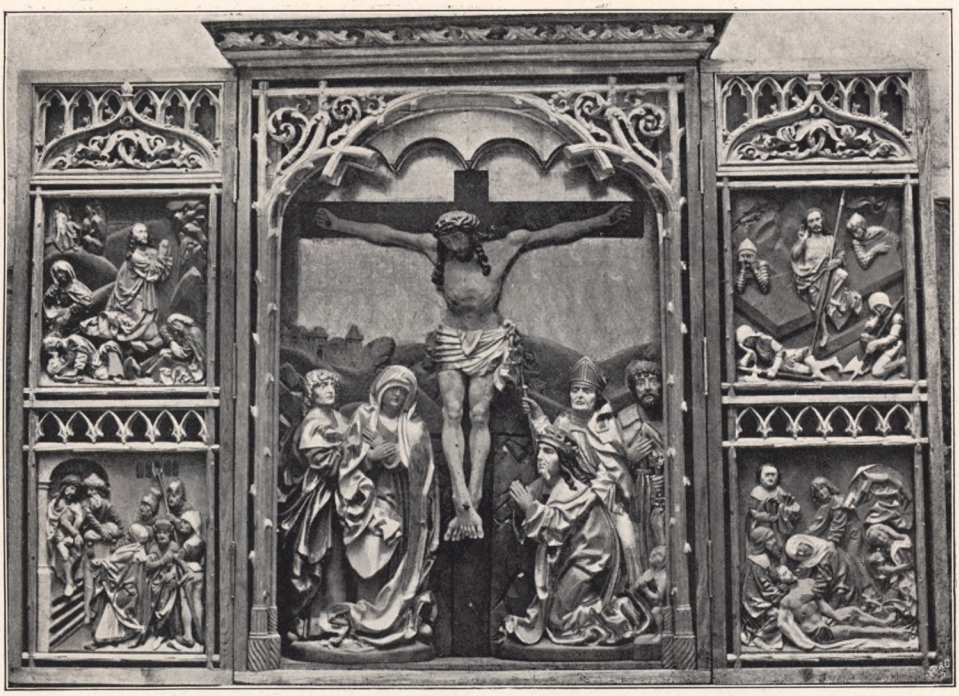


Abb. 94. Stanislaus Stoß: Triptychon in der Czartoryski-Kapelle auf dem Wawel.
(Zu Seite 85.)

Von den Schnitzereien, die Stanislaus in seiner Krakauer Werkstatt ausführte, lassen sich heute noch einige, wenngleich weder bezeichnet noch urkundlich beglaubigt, erkennen. Ein altertümlicher Schnitzaltar steht heute in der Czartoryski-Kapelle auf dem Wawel. Die Königinmutter Elisabeth, Gemahlin des verstorbenen Königs Kasimir, hatte ihrem verstorbenen Sohne Jan Olbracht eine Kapelle auf dem Wawel erbaut, die im Jahre 1503, zwei Jahre vor ihrem Tode, geweiht wurde. Außer der Grabplatte, die die Gebeine ihres Sohnes deckte, hatte sie auch von ihrem Gelde ein Triptychon herstellen lassen, das zwischen 1502 und 1503 entstanden ist (Abb. 94). Unter der Obhut der Stadtväter, die testamentarisch Aufsicht über das Triptychon führen sollten, blieb es etwa zwei Jahrhunderte in der Kapelle stehen, bis es einem barocken Altar weichen mußte. Nachdem es in Rudawa, nahe Krzeszowice, wohin es gebracht war, in Vergessenheit geraten war, wurden die unter dem Kirchendache aufgefundenen Fragmente, nachdem sie leider verrestauriert sind, in der Czartoryski-Kapelle aufgestellt. Zum Glück kommt es der Kritik zugute, daß von den ruinösen Fragmenten Gipsabgüsse hergestellt wurden, die heute im Archäologischen Institut der Universität Krakau aufbewahrt werden.

Im Schrein hängt der gekreuzigte Christus. Links wird die trauernde Mutter von Johannes gehalten, rechts kniet in anbetender Haltung König Olbracht. Diesen empfiehlt der heilige Stanislaus, der durch sein Attribut, den zum Leben erweckten Pietrowin, gekennzeichnet ist, dem Heiland. Hinter Stanislaus steht eine Figur, der man fälschlich einen Schlüssel in die Hand gegeben hat und die etwas quer hätte stehen müssen. Die heute aus einem einfachen Aufsatz mit Ornamentschmuck bestehende Predella enthielt früher eine Kreuzigung, die heute noch erhalten ist. Daß der Altar aus der Stoßschule stammt, unterliegt keinem Zweifel; ebenso klar aber ist auch, daß Veit Stoß selbst der Meister nicht ist. Die Anlehnung der Flügelreliefs an Veits Vorbilder aber ist auffällig. Die Auferstehung ist eine Kopie nach dem Innenflügel des Marienaltars (Abb. 4). Die Szene des Ölbergs hat jenes Steinrelief Veits, das sich am Hause der Marienkirche gegenüber befindet, zum

Vorbild (Abb. 19), und die Gruppe der Beweinung geht ſowohl auf den Außenflügel des Marienaltars (Abb. 8) als auch auf Veits Kupferſtich (B. 2) (Abb. 28) zurück. Vom Stiche iſt der in großem Bogen aufgewehte Mantel, der nur einen Teil des freien Raumes verdecken ſoll, herübergenommen. Unnatürlich weit ſind die Köpfe der Frauen nach vorn übergebeugt, und ihr Ausdruck hat unter dem Streben nach glatter Schönheit jede wahre Empfindung eingebüßt. Von dem eigentlichen Vorgange ſind die Geſichter gar nicht durchdrungen, während Veit Stoß' Figuren bis ins Innerſte von der Handlung ergriffen waren. Wie Schauſpieler zum Zuſchauer hin ſprechen müſſen, ſo ſchauen auch hier die Perſonen aus dem Bilde heraus. Dies beeinträchtigt gerade bei



Abb. 95. Stanislaus Stoß: Stanislausaltar. Ermordung des Heiligen im National-Muſeum zu Krakau. (Zu Seite 87.)

der Beweinung ſehr die Wirkung. Dieſer altertümliche Repräſentationsſtil, die altertümliche Befangenheit und Durchbildung des Nackten entſpricht der Goldſchmiedtradition und ſpricht für Stanislaus Stoß, der als Goldſchmied angefangen hatte. Bei dem im Schrein hängenden Chriſtus iſt die eingezogene Hüfte und die ſchematiſche Andeutung der Rippen unanatomiſch, außerdem erſcheint die Geſtalt des Gekreuzigten bäuriſcher als bei Stoß. Aber wie bei jenem war das Antlitz Chriſti, wie eine vor der Reſtauration aufgenommene Photographie erkennen läßt, mit realiſtiſcher Kraft wiedergegeben. Aufs treueſte waren ebenfalls die Köpfe König Olbrachts und Stanislaus' nachgebildet, ſo daß man meinen möchte, beim erſteren ſei die Totenmaske zum Modell genommen. Dazu will freilich die altertümliche Behandlung des Nackten, die oberflächliche Durchbildung der kurzen, ausdrucksloſen Hände und der groben Füße nicht paſſen. Ähnliche feiſte Typen, wie König Jan Olbracht deren einen aufweiſt, finden ſich

in den polnischen Gesichtern des Stanislausaltars, der für die Marienkirche gestiftet wurde. Dieser Altar ist von Stanislaus Stoß geliefert. Wenn auch hier der die Handlung beeinträchtigende Renaissancestil vermieden und die Gewohnheiten des Goldschmiedes verwischt sind, so entsprechen sich doch die untersetzten Gestalten mit den großen Köpfen auf beiden Altären, die mehrere Jahre voneinander getrennt sind. Läßt sich wohl auch eine künstlerische Entwicklung an der Hand beider Altäre feststellen, die künstlerische Persönlichkeit ist dennoch dieselbe geblieben.

Dieser Stanislausaltar ist ebenfalls nicht mehr in seinem früheren Zustande erhalten.



Abb. 96. Stanislaus Stoß: Auferweckung des Pietrowin, Flügel vom Stanislausaltar. (Zu Seite 87.)

In der Barockzeit wurden die zerlegten Schnitzereien in einen barocken Säulenaltar eingefügt. Heute sind die Reliefskulpturen provisorisch wieder zusammengesetzt und werden im Nationalmuseum zu Krakau aufbewahrt. Sie schildern Begebenheiten aus dem Leben des heiligen Stanislaus. Für den Schrein ist die Ermordung des Heiligen, der vor dem geschnitzten Bilde des heiligen Michael, des Patrons von Skalka, die Messe liest, gewählt (Abb. 95), während die flacher gehaltenen Flügelreliefs von den Wundertaten des Heiligen erzählen. Zur Linken waren der Kauf eines Landstückes und die Auferweckung des Pietrowin (Abb. 96), zur Rechten die Erscheinung des auferweckten Pietrowins vor dem König und der Leichnam des heiligen Stanislaus mit den Adlern vor der Stadt Skalka, wo er begraben wurde, gewählt. Die Predella enthält die Grablegung des Heiligen (Abb. 97). Später als im Jahre 1519 ist dieser Altar keinesfalls entstanden, denn eine Kopie dieses Triptychons in Wieniawa datiert aus dieser Zeit; dem

Stil nach aber ſcheinen die Schnitzereien des Stanislausaltars dem erſten Jahrzehnt des ſechzehnten Jahrhunderts anzugehören, ſo daß ſie eine zweite, aber ſelbſtändige Arbeit des Stanislaus Stoß ſind.

Die äſthetiſche Analyſe zeigt, wie verkehrt es war, dieſes Triptychon Veit Stoß zuzuweiſen. Der durchaus polniſche Charakter der Figuren, die bei Veit Stoß in ſolch hohem Maße den Stempel ihrer ſlawiſchen Nationalität denn doch nicht an ſich tragen, und vor allem die viel geringere künſtleriſche Qualität ſteht trotz äußerlicher Ähnlichkeiten im Gegenſatz zu der Kunſt des Meiſters. Der rückſichtsloſe Realismus, die haſtigen Bewegungen, die die Gewänder wie vom Wind erfaßt erſcheinen laſſen, ſind von Veit Stoß her bekannt. Dieſer indeſſen arbeitete mit anatomiſcher Genauigkeit Adern und Hautfalten aus dem Holze heraus; hier ſind die nackten Teile flüchtiger behandelt. Im Gegenſatz zur knochigen Magerkeit der Veitſchen Typen zeigen hier die gedunſenen Formen meiſt vulgäre Formen. Die verhältnismäßig kurz gelaſſenen Hände ſind ausdruckslos und ſtehen in der Durchbildung den langfingrigen, frei bewegten Händen Veits erheblich



Abb. 97. Stanislaus Stoß: Grablegung des hl. Stanislaus, Predella vom Stanislausaltar. (Zu Seite 87.)

nach. Auch nehmen nur wenige Perſonen an der dramatiſchen Handlung teil; auf dem Relief, wo Pietrowin vor dem König erſcheint, ſtehen ſie wie teilnahmloſe Zuſchauer in ſchematiſcher Ruhe da. Und wenn auch in ihnen polniſches Temperament lebt, ſo fehlt den meiſten doch das eigentlich pulſierende Leben und die unmittelbare Bewegung. Selbſt in der Hauptſzene, wo im mordenden König der Ausdruck des leidenſchaftlich Erregten getroffen iſt, da iſt das Maß des Natürlichen überſchritten (Abb. 95). Die Fingerſtellung der Hände des Königs, die das Schwert faſſen, zeugt von vergröberter Naturauffaſſung. Einerſeits iſt die gotiſche Tradition nicht verlaſſen, anderſeits aber iſt der Verſuch gemacht, mit der neuen Geſchmacksrichtung Schritt zu halten und die Gewandung renaiſſancemäßig zu drapieren.

Als dritte Arbeit des Stanislaus Stoß läßt ſich meines Erachtens der in der Florianskirche nur ſtückweiſe erhaltene Johannisaltar von 1518 nachweiſen (Abb. 98). Mehr noch als im Stanislausaltar hat ſich der Meiſter angeſtrengt, mit den italieniſchen Künſtlern in Wettbewerb zu treten und polniſches Empfinden auch in den verlockenden Renaiſſanceformen zum Ausdruck zu geben. Weil der Altar ohne Frage von einer Meiſterhand geſchnitzt iſt, beſtand früher die Anſicht, daß er von Veit Stoß ſei, und einige allgemeine Anklänge an den großen Krakauer Meiſter veranlaßten ältere polniſche Schriftſteller, den Altar ohne Bedenken für ein tüchtiges Werk des Veit Stoß zu halten. Gewiß

iſt der Johannisaltar nicht unabhängig von der Stoßſchule entſtanden, aber Veit Stoß iſt keineswegs der Meiſter, denn ſo renaiſſancemäßig hat er nie gearbeitet. Er gehört vielmehr einem Meiſter an, der nicht die Großartigkeit der Stoßſchen Auffaſſung beſaß, der aber anſprechender, vielleicht auch einſchmeichelnder wirkt. Veits Sohn Stanislaus wird, wie ich an andrer Stelle dargelegt habe, dieſen Altar geſchnitzt haben. So unmöglich die frühere Beſtimmung des Schnitzers war, ſo falſch wurde auch die nicht mehr in ſeinen urſprünglichen Teilen erhaltene Darſtellung im Schrein gedeutet. Die Verzückung des Täufers unter den Engeln in der Wüſte, die früher aus den fragmentariſchen Figuren der Engel und des Johannes herausgeleſen wurde,



Abb. 98. Stanislaus Stoß: Johannisaltar in der Florianskirche zu Krakau.
(Zu Seite 88.)

würde dieſen Hauptplatz im Altar nicht verdienen. Die Taufe Chriſti mußte als vornehmſte Tat des Täufers für den Mittelſchrein auserwählt werden. Daß dieſe Szene auch wirklich dargeſtellt war, läßt ſich aus der ungeſchickten Zuſammenſtellung der beiden auf getrennten Poſtamenten ſtehenden Gruppen, die weder die Höhe noch die Breite des Schreines füllen, erkennen, denn zwiſchen ihnen fehlt heute etwas (Abb. 98). Kein Zweifel iſt, daß zwiſchen ſie Chriſtus, der bis zu den Knien im Waſſer ſtand und deſſen Haupt ſo weit unter der erhobenen Linken des Täufers ſich befand, daß dieſer darauf aus einer Schale Waſſer gießen konnte, zu denken iſt. Urſprünglich war der Schrein ſo breit, daß die Flügel bei geſchloſſenem Zuſtande nicht übereinander reichten, und auch nur ſo hoch wie dieſe. Den oberen Schmuck im Schreine wird nach Analogie anderer Altäre ein dreigeteilter, aus Ornamenten zuſammengeſetzter Bogen gebildet, und den leeren

Raum zwiſchen ihm und den Engelköpfen wird Gottvater und die herabſchwebende Taube ausgefüllt haben. Weiter ergibt ſich aus der Zuſammenfügung der für die beiden Innenflügel verwandten Reliefs und aus ihrer ungleichen Reliefbehandlung, daß wenigſtens vier Reliefs fehlen. Die flacher und flüchtiger durchgeführten Reliefs, Predigt in der Wüſte und Taufe der Maſſen, gehörten dem linken Außenflügel, während die ſorgfältiger geſchnitzten Reliefs, Tanz der Salome und Enthauptung des Täufers, auch dem Gegenſtande nach zu ſchließen, den rechten Innenflügel bildeten. Beide übertreffen an künſtleriſchem Werte ſogar die Rundfiguren der Hauptgruppe.



Abb. 99. Stanislaus Stoß: Tanz der Salome, Flügel vom Johannisaltar.
(Zu Seite 90.)

Die Geſtalten des Veit Stoß frappieren oft durch die unmittelbare Äußerung des realiſtiſchen Ausdrucks; die Figuren des Johannisaltars ſind wegen ihrer zarteren Schönheit zunächſt anziehender, ihre Bewegungen gehen in flußreicheren Linien vor ſich. Nur einige laſſen noch einen Schimmer Stoßſcher Bewegungsprinzipien und eigentümlicher Geſpreiztheit durchblicken. Welche Vertrautheit mit dem flachen, zugleich maleriſchen Reliefſtil der italieniſchen Renaiſſancemeiſter offenbaren die beiden Reliefs des Tanzes und der Enthauptung! Bringen ſie nicht den Beweis, daß ſich der Meiſter gar nicht unbeholfen in der neuen Formenſprache äußern konnte, was ſich bei Veit Stoß gerade nicht behaupten läßt? Eine prächtige Geſtalt iſt die tanzende Salome (Abb. 99). In den Engeln der Mittelgruppe ſollte der ſtürmiſche Charakter des alten Meiſters mit äußerer ſchöner Form verbunden werden, aber was iſt das Ergebnis? Der Ausdruck iſt gleichgültig

geworden und der seelische Inhalt beeinträchtigt. Zugleich ein Beleg, daß bei einer Reihe von Meistern der Einfluß der Renaissance nichts weniger als vorteilhaft für die Entwicklung ihrer künstlerischen Selbständigkeit war. Vergleiche des Johannisaltars mit dem Stanislausaltar lassen, obwohl der Unterschied zwischen beiden Altären nicht zu verkennen ist, trotzdem eine gewisse Ähnlichkeit im künstlerischen Charakter erkennen. Die Jahre, die ihre Entstehung trennen, machen die äußerliche Verschiedenheit des Stiles auch erklärlich. Beim Stanislausaltar war ein erster Versuch, renaissancemäßig zu



Abb. 100. Stanislaus Stoß: Engel in der Jakobskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 91.)*

arbeiten, gemacht; beim Johannisaltar ist ein offenes Bekenntnis der Vorliebe für die Renaissanceformen ausgesprochen. Als reifere Frucht der Renaissancestudien reiht er sich den Arbeiten des Stanislaus Stoß an.

Ein Nürnberger Schnitzwerk, ein an der rechten Innenwand der Jakobskirche stehender Engel (Abb. 100), der in der verrenkten Haltung eine ähnliche Auffassung wie die Engel der Florianer Mittelgruppe (Abb. 98) zeigt, bestärkt meine Meinung. Das freundliche Gesicht mit der etwas gebogenen Nase, die Mund- und Kinnbildung und die straff gezogenen Falten des Gewandes auf dem Oberkörper beim Nürnberger Engel entsprechen denen der stehenden Engel im Johannisaltar. Beidemal ist der Stil manieriert. In der gezwungenen Haltung und den mit wahrer Bravour gewundenen Mantelzipfeln ist die Ausartung der Stoßschule und zugleich die Vermischung von Renaissance

und Spätgotik erkennbar, die man mit gotiſchem Barock bezeichnen könnte. Der Meiſter dieſer Engelsfigur, die immerhin noch genug vom Stoßcharakter aufweiſt, wird Veits Sohn Stanislaus ſein, der in Nürnberg von 1527—1530 der Werkſtatt des Vaters vorſtand.

* * *

Wer ſich in den Stil der altdeutſchen Meiſter hineingelebt hat, den werden ihre Werke nicht mehr befremden, der wird auch Meiſter Stoß ſeine Anerkennung nicht verſagen. In ſeinen Hauptwerken ſteckt eine wirklich künſtleriſche Seele! Den Bildhauern in der erſten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die in der Antike für den Künſtler das oberſte Bildungsmittel ſahen und im Haſchen nach dem antiken Ideal ſich unbewußt von der wahrhaftigen Natur entfernten, haben moderne Kritiker nicht mit Unrecht vorgeworfen, ihre Statuen ähnelten ſich in Stellung und Bewegung ſo ſehr, daß ſie alle aus einem Atelier ſtammen könnten. Dieſes Atelier müſſe ein italieniſches geweſen ſein. Wegen der wenig oder gar nicht ſich individuell äußernden Kraft jener Künſtler urteilen jene Kritiker ſo vernichtend, und deshalb iſt es verſtändlich, wenn ſie ſich mit voller Begeiſterung der modernen naturaliſtiſchen Richtung, die die Skulptur ſeit einem Jahrzehnt beherrſcht, zuwandten. Die modernſten Bildhauer äußern ſich nach der individuellen Seite hin mit angeſpannter Kraft und haben die Feſſeln der Tradition verächtlich von ſich geworfen. Mag von ihnen im Übereifer zuweilen des Guten zuviel getan und mancher von ihnen überſchätzt worden ſein, einen Vorzug behalten dieſe Meiſter, deren flüchtig ſkizzenhafte Behandlung der Form mitunter doch Unſicherheit in der Durchbildung des Körpers verrät: ſie werden nicht langweilig. Langweilig iſt auch Veit Stoß niemals! Dazu wohnte ihm auch ein viel zu ſtark pulſierendes Leben inne, das er mit ganzer Kraft ſeinen Skulpturen mitteilte. Seine Geſtalten ſind aus einem Holze geſchnitzt! In dem Buche, in dem vom Ruhme deutſcher Kunſt geſchrieben ſteht, nimmt ſein Name eine unüberſchlagbare Seite ein: er zeigt, einem Donatello vergleichbar, daß nicht nur die Hauptmeiſter es ſind, die den Gang der Kunſtentwicklung beſtimmen.

Verzeichnis der Abbildungen.

Die mit Sternen bezeichneten Abbildungen sind nach photographischen Aufnahmen des Verfassers angefertigt worden. B. bedeutet Bartsch, P. bedeutet Passavant.

Abb.		Seite
*1.	Unbekannter Nürnberger Meister aus dem ersten Drittel des 15. Jahrh.: Dekarusaltar in der Lorenzkirche zu Nürnberg	2
*2.	Unbekannter Nürnberger Meister aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh.: Madonna in der Sebalduskirche zu Nürnberg	3
*3.	Unbekannter Nürnberger Meister: Altar in der Löffelholzkapelle der Sebalduskirche zu Nürnberg	4
4.	Marienaltar (geöffnet) in der Marienkirche zu Krakau (1477—1489)	5
5.	Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau	6
*6.	Apostel im Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau	7
*7.	Apostel im Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau	8
8.	Marienaltar (geschlossen) in der Marienkirche zu Krakau	9
*9.	Darstellung im Tempel am Außenflügel des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau	10
10.	Predella vom Marienaltar der Marienkirche zu Krakau	11
11.	Triptychon in Lusina in der Akademie zu Krakau	12
*12.	Maria strickt das ungenähte Kleid	13
13.	Grabtafel des Erzbischofs Johannes V. Gruszczynski im Dom zu Gnesen	14
14.	Grabmal des Königs Kasimir Jagello im Dom zu Krakau (1492)	15
*15.	u. 16. Reliefs vom Grabmal des Königs Kasimir Jagello	16
*17.	Phantastische Maske	17
18.	Grabplatte des Erzbischofs Zbigniew Olesnicki im Dom zu Gnesen (um 1493)	18
19.	Steinrelief des Ölbergs nahe der Marienkirche zu Krakau	19
20.	Grabplatte des Callimachus († 1496) in der Dominikanerkirche zu Krakau	20
21.	Peter Vischer: Grabtafel Peter Salomons († 1506) in der Marienkirche zu Krakau	21
22.	Peter Vischer: Grabtafel Kmitas († 1505) in der Domkirche auf dem Wawel zu Krakau	22
23.	Peter Vischer: Grabplatte eines unbekannten Gliedes der Familie Salomon in der Marienkirche zu Krakau	23
*24.	Hieronymus und Ambrosius in der Domkirche zu Krakau	24
*25.	Enthauptung Jakobi	25
*26.	Martyrium der hl. Katharina	26
*27.	Auferweckung des Lazarus	27
*28.	Beweinung Christi	28
*29.	Christus und die Ehebrecherin	29
*30.	Maria mit Kind	30
*31.	Madonna	31
*32.	Hl. Genoveva	32
*33.	Gotisches Kapitäl	33
*34.	Krönung Mariä, Altar in Kirchdrauf	34
*35.	Geburtsaltar in Bartfeld	34
*36.	Meister Paul: Detail vom Johannis- und Jakobsaltar in der Jakobskirche zu Leutschau	35
*37.	Tod der Maria, Altar in Kirchdrauf	35
*38.	Meister Paul: Martyrium des hl. Jakob, Flügelrelief vom Hauptaltar in der Jakobskirche zu Leutschau	36
*39.	Meister Paul: Altar der Verkündigung im Kunstgewerbe-Museum zu Pest	37
*40.	Steinrelief der Gefangennahme im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg	38
*41.	Steinrelief des Abendmahls im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1499	39
*42.	Steinrelief des Ölbergs im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1499	40
43.	Rosenkranztafel im Germanischen Museum zu Nürnberg	41
44.	Mittelrelief aus der Rosenkranztafel im Germanischen Museum zu Nürnberg	42
*45.	Relief der Verkündigung im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin	43
*46.	Relief der Kreuztragung im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin	43
*47.	Relief Christi am Kreuze im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin	43
*48.	Relief der Kreuzabnahme im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin	44

Abb.		Seite
*49.	Relief der Grablegung im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin	45
*50.	Relief des Pfingstfestes im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin	45
51.	Der hl. Kilian ermahnt Herzog Gozbert, Tafelbild vom Altar zu Münnerstadt	46
52.	Gailana überredet den Koch zum Mord, Flügelbild vom Altar zu Münnerstadt	46
53.	Christus am Kreuze, Relief vom Altar zu Münnerstadt	47
*54.	Relief der Kreuztragung und Grablegung in der Frauenkirche zu Nürnberg	48
55.	Relief der Grablegung in der Frauenkirche zu Nürnberg	49
*56.	Krönung der Maria im Germanischen Museum zu Nürnberg	50
*57.	Maria vom Stoßhause im Germanischen Museum zu Nürnberg	51
58.	Grabfigur einer Heiligen im Germanischen Museum zu Nürnberg	52
*59.	Kniende Maria aus Heilsbronn im Germanischen Museum zu Nürnberg	53
*60.	Gruppe des ungerechten Richters im Germanischen Museum zu Nürnberg	54
*61.	Maria, die Botschaft empfangend, Relief in der Wolfgangskapelle zu Nürnberg	55
*62.	Gruppe der Verkündigung in der Frauenkirche zu Nürnberg	56
*63.	Michel Wohlgemut: Schrein des Crailsheimer Altars	56
*64.	Michel Wohlgemut: Schrein des Hallerschen Altars in der Kreuzkirche zu Nürnberg	57
*65.	Michel Wohlgemut: Gruppe der Beweinung in der Jakobskirche zu Nürnberg	58
66.	Hauptaltar in der Stadtkirche zu Schwabach	59
67.	Engelsgruß in der Lorenzkirche zu Nürnberg, 1518	61
68.	Eva, bemalte Holzfigur im Louvre zu Paris	63
*69.	Hl. Anna-Altar in der Dilherrschen Kapelle der Jakobskirche zu Nürnberg	64
*70.	Hl. Ottomar-Altar in der Jakobskirche zu Nürnberg	65
71.	Altar der Anbetung in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, 1523	66
*72.	Schrein des Bamberger Altars, 1523	67
*73.	Detail aus dem Schrein des Bamberger Altars, 1523	68
74.	Rechter Seitenflügel vom Bamberger Altar	69
*75.	Darstellung im Tempel, Flügelrelief am Bamberger Altar	70
*76.	Anbetung der Könige, Flügelrelief am Bamberger Altar	71
*77.	Moses empfängt die Gesetzestafel, Relief im National-Museum zu München	72
*78.	Darstellung des ersten und zweiten Gebotes, Relief im National-Museum zu München	72
*79.	Darstellung des dritten und vierten Gebotes, Relief im National-Museum zu München	73
*80.	Darstellung des fünften und siebenten Gebotes, Relief im National-Museum zu München	73
*81.	Darstellung des sechsten und achten Gebotes, Relief im National-Museum zu München	74
*82.	Darstellung des neunten und zehnten Gebotes, Relief im National-Museum zu München	74
*83.	Verkündigung, Relief im Kestner-Museum zu Hannover	75
*84.	Beschneidung, Relief im Kestner-Museum zu Hannover	76
*85.	Anbetung der Könige im Kestner-Museum zu Hannover	77
*86.	Kruzifix in der Lorenzkirche zu Nürnberg	78
*87.	Kruzifix aus der Spitalkirche zu Nürnberg, jetzt im Germanischen Museum	79
*88.	Kruzifix aus der Spitalkirche zu Nürnberg	80
*89.	Kreuzigungsgruppe in der Sebalduskirche zu Nürnberg	81
*90.	Maria und Johannis von der Kreuzigungsgruppe in der Sebalduskirche zu Nürnberg	82
*91.	Klagende Maria und dornengekrönter Christus in der Sebalduskirche zu Nürnberg	83
*92.	Apostel Andreas in der Sebalduskirche zu Nürnberg	84
*93.	Tilmann Riemenschneider: Apostel Johannes im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin	84
94.	Stanislaus Stoß: Triptychon in der Czartoryski-Kapelle auf dem Wawel	85
95.	Stanislaus Stoß: Stanislausaltar, Ermordung des Heiligen im National-Museum zu Krakau	86
96.	Stanislaus Stoß: Auferweckung des Pietrowin, Flügel vom Stanislausaltar	87
97.	Stanislaus Stoß: Grablegung des hl. Stanislaus, Predella vom Stanislausaltar	88
98.	Stanislaus Stoß: Johannisaltar in der Florianskirche zu Krakau	89
99.	Stanislaus Stoß: Tanz der Salome, Flügel vom Johannisaltar	90
*100.	Stanislaus Stoß: Engel in der Jakobskirche zu Nürnberg	91



Wojewódzka Biblioteka
Publiczna w Opolu
6906 SM
001-006906-00-0
ZBIORY ŚLĄSKIE