

A

1 DIE ENTWICKLUNG DER ALTARFORM BEI VEIT STOSS

Den Zwickauer und den Bamberger Altar, also das vermutliche Erst- und das verbürgte Letztwerk des Meisters, verbindet eine Zeitbrücke von rund fünfzig Jahren. Mehrere Pfeiler, welche dieses Lebenswerk trugen, sind — vollständig oder fragmentiert — erhalten. Im Zwickauer Altar bevorzugte Veit Stoß noch das konventionelle Reihenschema; der nächste Schritt führte im Krakauer Schrein mit dem Marientod zur „gestellten“ Szene. Der zeitlich folgende Hochaltar in der Schwabacher Stadtkirche<sup>1</sup> zeigt Reihe und Szene nicht mehr wie in Krakau miteinander vermischt, sondern im Nebeneinander kombiniert: das Pacherschema schrieb im Gehäuse eine diagonal aufgebaute, mehr symbolisch als tätig verbundene Zweiergruppe vor, eingerahmt von frontal stehenden Heiligen. Diese Verspannung der Mittelgruppe ist sogar noch im Englischen Gruß von 1518 spürbar; das Schema behält also fünfzehn Jahre lang Gültigkeit, bis der Bamberger Altar (Abb. 1) schließlich eine im Gesamtwerk des Veit Stoß neuartige, rhythmisch freie Gruppierung mit wieder vermehrter Figurenzahl darbietet. Die in eine Handlung verwickelte Figurenmenge bringt den Bamberger Altar in äußere Parallele zum Krakauer Altar; vorhandene Unterschiede zwischen diesen beiden Werken — sie sind beträchtlich — sollen uns später beschäftigen. Wir wollen zunächst eine sachliche Beschreibung des Bamberger Altars liefern.

2 DAS ÄUSSERE GESCHEHEN IM BAMBERGER SCHREIN

Dargestellt ist die Verehrung des Jesuskinds durch Maria, Engel und Hirten. Die Hirten sind ersichtlich — da sie im Hintergrund stehen — aus der Tiefe des Raumes herbeigeilt, d. h. eben erst auf der Bühne des eigentlichen Geschehens angelangt; ihr Bezug zur Landschaft, überhaupt zur Natur, macht sie zu Exponenten der Raumweite, auch des Irdischen im profanen Sinne. Als zuletzt Angekommene müssen sie sich unter die schon vorher anwesenden und dem göttlichen Kind innerlich näherstehenden Engel drängen. Diese beten schon das neugeborene Kind an, das nackt auf dem ausgebreiteten Mantel seiner knienden Mutter liegt. Die Engel tragen das Fluidum des überirdischen Raumes mit sich, stehen aber trotzdem — durch die „Verkündigung auf dem Felde“ — mit den Hirten in Verbindung. In der reliefmäßig angelegten Landschaft des Hintergrundes eilen ein Hirt und zwei Frauen herbei, um dem Wunder, das sich herumgesprochen hat, nahe zu sein. Die Frauen helfen sich gegenseitig über einen Zaun und müssen noch mehrere Umfriedungen von Feldern übersteigen, ehe sie ihr Ziel erreichen. Der sorgfältig geschnittene und detailreich angelegte Hintergrund führt die agronomische Struktur der mittelalterlichen Dorflandschaft anschaulich vor, auch durch die sinnvolle Anwesenheit der Kreatur, der Weidetiere, die ihrerseits wieder Bezug zur eigentlichen Geschehensbühne des Vordergrundes besitzen, wo der Hl. Joseph die zuge dachte Rolle als Nährvater auf die Stalltiere ausdehnt, die er gewissenhaft füttert und trinkt. Das alles ist behaglich ausgebreitet, scheinbar fern von symbolischer Inhaltsschwere und ohne die polare Spannung, wie sie sich im Zweifigureschema einstellt, etwa bei einer Verkündigung oder einer Marienkrönung. Auf welche Weise hat Veit Stoß in die Figurenmenge des Bamberger Schreins Ordnung gebracht?

3 DIE ÄUSSERE ORDNUNG

Der Schrein zeigt eine echte mehrfigurige Szene. Wir zählen acht große Bühnenfiguren außer dem (ergänzten) Christkind; dazu die zwei „Bühnentiere“, die überlieferungsgemäß zur Krippe gehören: Ochs und Esel. Die inhaltliche Verschlungenheit von Vorder- und Hintergrund bewirkt eine bildmäßige Anlage des Ganzen, ja wir haben ein ins Räumliche, ins Plastische übersetztes Bild vor uns, mit einer richtigen Handlung, wie sie uns das Pacher-

schema nicht zu bieten vermag, wo der Vorgang auf eine feierliche Zeremonie mit fast erstarrter Gestik beschränkt bleibt, und wo sich das Geschehen in einer einzigen Sehebene abspielt ohne kontinuierliche Tiefenerstreckung.

In der Luftzone des „Bildes“ schwirren zahlreiche Engel, deren verkleinerten Maßstab man auf die Hintergrundlandschaft beziehen kann und die deswegen ebenfalls geeignet sind, den perspektivischen Eindruck der Räumlichkeit zu verstärken.

Im szenischen Geschehen und im vielfigurigen Aufwand kommt — wie schon angedeutet — dem Bamberger Spätwerk des Veit Stoß das Krakauer Frühwerk am nächsten, dessen dreizehn Schreinfiguren vergleichsweise gestellt wirken, weil sie die auferlegte Reihung noch deutlich erkennen lassen. Bamberg zeigt dagegen ein gänzlich gelockertes, scheinbar zufälliges Beieinander von Figuren, deren momentanes Agieren realistisch motiviert ist; es wird also ein historisch überliefertes Ereignis mittels Einfühlung in die Situation rekonstruiert. Selbstredend ist die freie, „zwanglose“ Ordnung des Schreins in Wirklichkeit kunstvolle, überlegte Komposition und hat eine eigene, langwierige Entstehungsgeschichte. Die endgültige Figurenordnung wurde erst nach langem Suchen erreicht, nach mehreren Veränderungen, deren einzelne Phasen wir in folgendem betrachten werden.

#### 4 ENTWURF UND AUSFÜHRUNG

Trotz der Vielfalt im Erzählerischen ist der Szenenaufbau ruhig und großzügig. Die Stellung der Figuren war aber in der vorliegenden Form nicht von Anfang an vorgesehen, sondern hat sich erst im Schaffensprozeß herausgebildet, wohl auf dem Wege über mehrere gezeichnete und geschnitzte Entwürfe. Das dem Künstler wohlbekanntes und im Schwabacher Altar angewandte Pachterschema war nur bei beschränkter Figurenzahl verwertbar und kaum variierbar. Die freiere Ordnung des Bamberger Altars dagegen erlaubte Umänderungen und Figurenverschiebungen, begünstigte also eher als das Diagonalsystem ein Zerlegen und experimentierendes Verlängern des Entstehungsprozesses in aufeinanderfolgende Phasen.

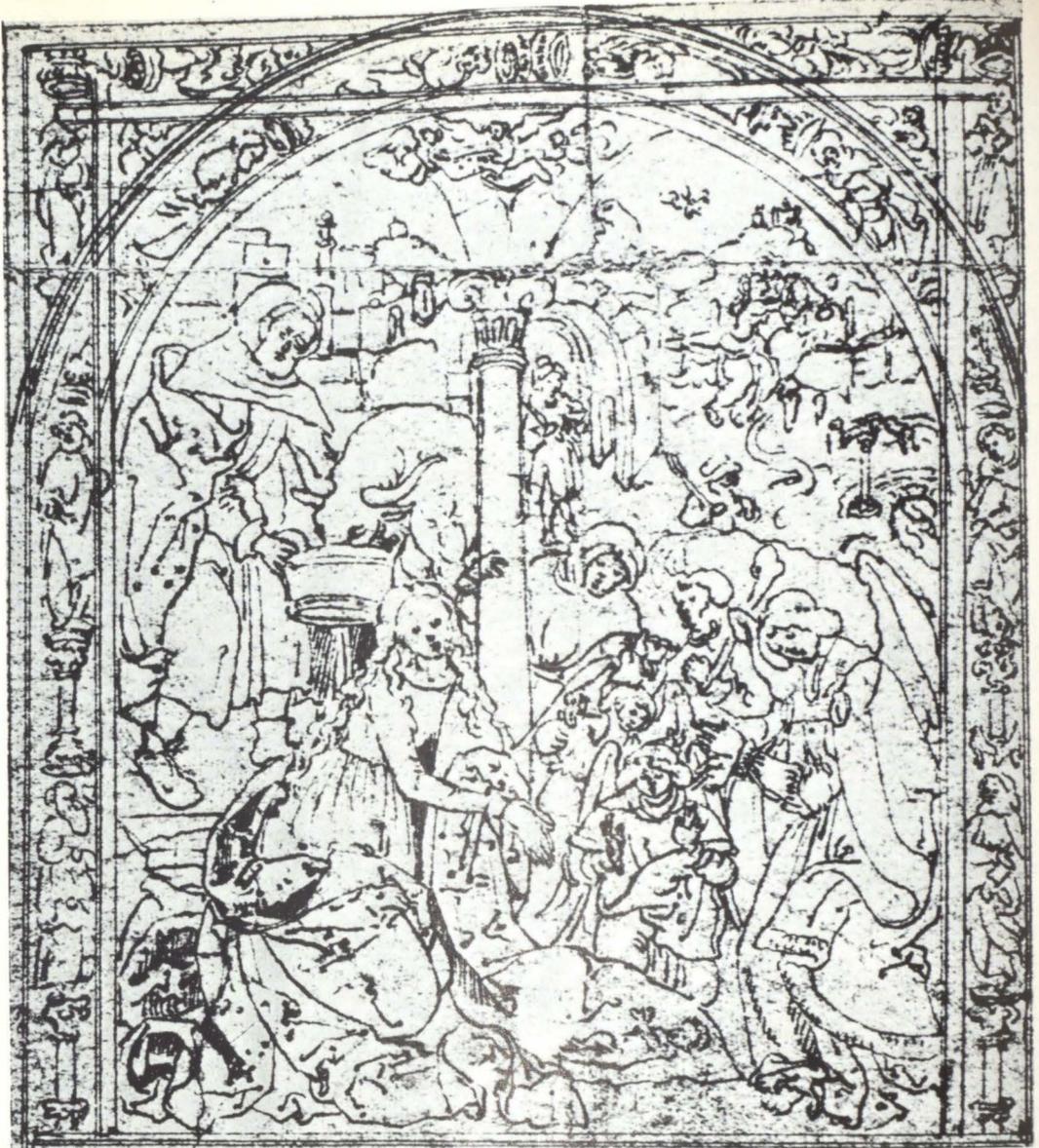
Wie sehr Überlegungen im Spiel waren, die erst etappenweise zur Endgültigkeit der vorliegenden Komposition führten, erweist ein Vergleich der ausgeführten Schreinszene mit der glücklicherweise erhaltenen Zeichnung (im Archäol. Institut der Universität Krakau, Abb. 2), von der man allerdings nicht annehmen darf, daß sie der absolute Ausgangspunkt war; sie zeigt wahrscheinlich eine gereifte Zwischenlösung, eine fortgeschrittene Phase der intellektuellen Bemühung des Künstlers um die Klärung der Bildidee. Andererseits repräsentiert die Zeichnung auch noch nicht das letzte Glied in der Kette von Formüberlegungen. Der Strich der Feder hat etwas Genialisch-Nervöses, so als wenn die Hand des Meisters sich beeilt hätte, einem neuen, die alte Bildvorstellung überwindenden Einfall zu folgen. Die Zeichnung ist immerhin relativ ausführlich, bietet eine Gesamtvorstellung; es ist ersichtlich, daß sie mehrere Teilskizzen verarbeitet, große gedankliche Bemühung voraussetzt. Trotzdem wird die entscheidende Veränderung noch folgen.

Wir müssen die Frage stellen, warum dieser Entwurf nicht in dem vorliegenden Zustand für die Ausführung des Schreins verbindlich blieb. In welchen wesentlichen Teilen bestehen Abweichungen? Zunächst fällt auf, daß die Federzeichnung gegenüber dem ausgeführten Skulpturenwerk mit einem stärker differierenden Figurenmaßstab arbeitet, nicht etwa in Befolgung des perspektivischen Prinzips, das eine zunehmende Verkleinerung zur Tiefe bewirkt, sondern in Beibehaltung der symbolischen Sicht, die hier noch als Erbschaft des Mittelalters zu werten ist. Einige Engel um das Jesuskind herum, das am Boden liegt, sind z. B. konventionell klein gehalten, folgen also noch der volkstümlichen Tradition, die in ihnen personifizierte gute Geister, zwerghafte geflügelte Genien sieht. Wichtig ist auch, daß sie alle geflügelt sind. In der großplastischen Ausführung dagegen ist ihnen (soweit sie auf dem Schreinboden stehen und damit zur eigentlichen Szene gehören), abgerechnet einem, der traditionelle Status des geflügelten Himmelsboten genommen. Nachweislich gingen ihre Flügel nicht später durch Zufall oder Beschädigung verloren; der bewußte Verzicht muß vielmehr noch im Laufe der Arbeit erfolgt sein, gleichzeitig mit der Angleichung der vorher kindhaft kleinen Engel an die maßstäbliche Norm. Mit den fehlenden Flügeln



1 Veit Stoß: Der Schrein des Bamberger Altars

wurde nur ein weniger wesentliches dekoratives Element aufgegeben, das die plastische Erscheinung der Statue als solcher zu beeinträchtigen drohte und damit auch die monumentale Wirkung des Ganzen. Die Flügel fielen dem vorbedachten Ziel zum Opfer, die Gesamtform zu vereinheitlichen. Die kleinen, in den Lüften der Hintergrundlandschaft sich tummelnden Engel dürfen hier unberücksichtigt bleiben: sie gehören zur Bildfolie und können als perspektivische Bestandteile des Tiefenraums aufgefaßt werden.



2 Veit Stoß: Entwurfszeichnung für den Bamberger Altar. Krakau, Archäol. Institut der Jagiellonischen Universität

Sehen wir uns jetzt die großen Schreingel, einen nach dem anderen, genau an. Von rechts betritt einer, gleichsam aus der Seitenkulissee, die Bühne: Er hält ein kleines Kreuz in Händen und hat gleichzeitig eine Viola unter den rechten Arm geklemmt. Von allen ist er der einzige, dessen Körpermaß in der Entwurfszeichnung nicht reduziert war. Seine Scheitelhöhe bleibt dort allerdings noch unter der Kopflinie Mariens und der Hirten, während er im ausgeführten Schrein diese Gruppe überragt und trotz der vom Entwurf her beibehaltenen Anfangsphase des Niederknien gestreckter und statuenhafter wirkt. Wie die übrigen Himmelsgenossen ist er durch priesterliche Kleidung als Träger eines Amtes charakterisiert. Während er sich zum Knien anschickt, ist der nächste Engel bildeinwärts (Abb. 3) schon kniend dargestellt (Phasenbewegung!), auch noch in gewisser Übereinstimmung mit dem Entwurf, aber ohne den dort vorhandenen Bezug auf das neugeborene Jesuskind: wo dieses nach der älteren Intention auf dem Boden liegen sollte, ragt jetzt ein



3 Veit Stoß: Gruppe mit knieendem Engel aus dem Bamberger Altar

kleiner, ruinöser Rundbogen, dessen Wichtigkeit betont ist durch die eingeschnittene Jahreszahl 1523 und die Meistermarke. Der über dem Bogen knieende Schreinengel agiert nun, ohne Bezug auf das Christkind, ins Leere hinein bzw. aus dem Bildzusammenhang heraus auf uns als Betrachter zu. Daß er eine neue ikonographische Funktion bekommen hat, werden wir später sehen. Die direkt anbetende Hinwendung zu dem Kind ist jetzt auf den dritten flügellosen Engel mit dem gesträhten Haar übergegangen, der sich verehrend niederbeugt. Auf der Zeichnung blickte er, hoch überragt und in seiner kindhaften Kleinheit vom Volumen der Hirten hinter (optisch über) ihm fast erdrückt, nach der entgegengesetzten Richtung über die Schulter seines Vordermannes, der ihm den Blick auf das Kind verdeckte. Die neue Anordnung zeigt ihn (auch als Werkstück) mit der Krippe kombiniert.

Der Entwurf bringt nur diese drei Engel. Ihre Gemeinschaft wird in der bildnerischen Ausführung um einen vierten Genossen verstärkt, der als einziger, gleichsam stellvertretend für alle übrigen, mit prächtigen Schwingen ausgestattet ist. Es gibt wohl mehrere, auch innere Gründe dafür; ein äußerer mag in dem Umstand liegen, daß ein Schwingenträger an diesem Standort, d. h. in der rückwärtigen Figureschicht und als linker Außenmann der Gruppe, nicht störend wirkt. Vielleicht ist ihm eine besonders wichtige Rolle zugeordnet; er fällt auf durch seine tätige Doppelfunktion, indem er die Laute spielt und gleichzeitig die Säule umarmt, die an sich schon ein bedeutungsvolles Kompositionsrequisit darstellt. Mit dem unteren Teil der Säule bildet er ein zusammengehöriges Werkstück, was ebenfalls geeignet ist, eine tiefere Deutung herauszufordern.

Die Säule stützt im Entwurf den Ansatz eines im Laibungsbogen darüber verschwindenden Gewölbes; wir werden später zu fragen haben, ob im heutigen Schrein dessen Feh-



4 J. C. Weinrauch: Kupferstich nach dem Bamberger Altar des Veit Stoß, 1787

len als Unvollständigkeit auszulegen ist oder ob sich die Beibehaltung erübrigte infolge einer die ganze Komposition erfassenden Sinnverschiebung. Im Gefüge des Schreines hat die Säule mehrere Aufgaben: an ihrem Fuße liegt das neugeborene Kind als Zentrum des Geschehens. Im Entwurf waren Kind und Säule noch nicht so deutlich aufeinanderbezogen; der Künstler kam wohl erst während der Arbeit auf den Gedanken, die zentrale Bedeutung, die dem Eintritt des Erlösers in die Welt zukommt, durch rein künstlerische und gleichzeitig symbolische Mittel augenfällig zu machen.

Nach dem gezeichneten Plan sollte ein Hirte ursprünglich die Stelle des Säulenengels einnehmen und als Pyramidenspitze die gesamte Anbetungsgruppe überragen. Diese Pyramide ist im geschnitzten Werk aufgegeben zugunsten einer Reihung. Wenn auch Bewegung vorhanden ist durch leichtes Abweichen der Körper von den senkrechten Achsen, die Tendenz zur statuarischen Aufrichtung bleibt wahrnehmbar, z. B. bei dem äußersten Engel rechts, der sich zwar anschickt niederzuknien, aber von den glatt fallenden Bahnen seines Pluviales wie in einen steilen Turm eingemauert wirkt. Auch Maria ist in ihrer Hinwendung zum Kind um eine Nuance reservierter als im Entwurf. Da der „turmhafte“ Engel die Anbetungsgruppe überragt<sup>2</sup>, während er im Entwurf deutlich unter dem Hirten an der Säule bleibt, wirkt er nun als Parallele zur Säule und somit als ein tragender Pfeiler der ganzen Komposition.

Nach dem Entwurf müßte diese Säule mehr in der Schreinmitte stehen. Die Ausführung zeigt sie merklich nach links verschoben, und der Gewölbeansatz fehlt. Man hat die Abweichung einem Verstoß der Nachwelt gegen des Künstlers ursprüngliche Absichten angelastet, denn zu Lebzeiten des Meisters ist der Altar nicht aufgestellt worden und die Schreinerarbeit des zu schmal ausgefallenen Gehäusekastens stammt aus der Zeit, da die Erben den unfertigen Bestand an Schnitzarbeiten nach Bamberg veräußerten, wo eine notdürftige Aufstellung in der Oberen Pfarrkirche erfolgte. Wir glauben indessen nicht, daß nach einer korrigierenden Verbreiterung des Gehäuses, bei gleichzeitiger Einstellung der Säule in die Schreinmitte, eine bessere Anordnung erreichbar wäre. Denn den mit der Säule materiell



5 Meister des Sforza-Stundenbuchs (Mailand, um 1477-94): Ausschnitt aus dem Kupferstich der Beweinung Christi. London, Brit. Museum

und ideell verwachsenen Engel muß man aus Gründen der harmonischen Gewichtsverteilung in der linken Schreinhälfte belassen, da er bei einer Verschiebung nach rechts eine unerträgliche Lücke verursachen würde. Die Fünfergruppe von Hirten und Engeln in der rechten Gehäusehälfte ist zudem schon gedrängt genug und müßte dann noch mehr zusammenrücken. Der Verzicht auf die Tragefunktion der Säule entspricht einer neuen Sinngebung.

#### 5 DIE SINNVERSCHIEBUNG

Die Säule muß unmittelbar vor Beginn oder während der handwerklichen Ausführung eine symbolisch überhöhte Bedeutung erhalten haben. Wie finden wir den Schlüssel, der uns zur Deutung der tieferen Zusammenhänge verhilft, die offensichtlich das ganze Werk verwandelten? Der mehrfach erwähnte turmhafte Engel, der wie aus einer Kulisse von rechts auf die Schreinbühne tritt, trägt zwei ursprünglich nicht vorgesehene Attribute. Im Entwurf mußte er sich mit einer Statistenrolle begnügen: er hielt in „neutraler“ Weise die Hände gefaltet. Jetzt hält er eine Viola unter den rechten Arm geklemmt und trägt mit beiden Händen ein Kreuz, das er dem neugeborenen Erlöser darbringt als Hinweis auf dessen zukünftige Passion<sup>3</sup>.

Der weiter nach innen über dem ruinösen Bogen<sup>4</sup> kniende Engel scheint keine Notiz von den Vorgängen um ihn, nicht einmal von dem Kind, zu nehmen; er wendet sich mit merkwürdigen Handbewegungen, die Rückschlüsse erlauben auf verlorene Attribute, direkt dem Beschauer zu. Es könnten weitere Passionswerkzeuge gewesen sein, nämlich Dornenkrone und Nägel: Damit wäre die sonderbare, demonstrierende Haltung erklärt. In einem Stich von 1787 (Abb. 4)<sup>5</sup> trägt dieser Engel ebenfalls ein Saiteninstrument in den Händen (ein Mandürchen), das wohl eine falsch verstandene Ergänzung des 18. Jahrhunderts ist, nachmals wieder entfernt wurde und überhaupt nicht zur Lage von Armen und Händen passen will, wie man unschwer erkennt<sup>6</sup>. Ein aufmerksamer Beobachter<sup>7</sup> fühlte sich angesichts der gezwungenen Gestik an die auf Geburtsdarstellungen zuweilen erscheinende Hebamme Salome erinnert, welcher zur Strafe für geäußerte Zweifel an der Jungfräulichkeit Mariä die Hände verdorren. Habitus und Kleidung dieser Figur, die als Hebamme z. B. die Kopfbedeckung einer verheirateten Frau haben müßte, verbieten eine Interpretation in dieser Richtung. Die Hebamme Salome und eine Berufsgenossin befinden sich vielmehr im Hintergrund: die zwei Frauen, welche die Umfriedung eines Feldes übersteigen; sie verspäten sich und man bedarf ihrer Hilfe nicht mehr. Vergegenwärtigt man sich dagegen die Vorweisung von Leidenswerkzeugen, dann wird das merkwürdige Gehabe des Engels

verständlicher und auch die betonte Frontalität, d. h. die Hinwendung zum Beschauer bekommt einen sinnvollen Akzent. Solche „Demonstranten“ lassen sich besonders in der italienischen Kunst nachweisen (Abb. 5)<sup>8</sup>.

Jetzt können wir auch den geflügelten Engel deuten, der lautespielend die Säule umschlingt. Ihm kann nur die Aufgabe zugefallen sein, in Vervollständigung des passionalen Gedankens und Instrumentariums die Geißelsäule für den zukünftigen Leidensweg des Heilandes bereitzuhalten. Auf dem Entwurf wurde die Säule von einem Hirten als Stütze benutzt. Es deutet demnach alles darauf hin, daß das ursprünglich profane Motiv symbolisch überhöht wurde. Der Hirte hatte auf dem Entwurf als Spitze der Pyramide, die sich um das Kind aufbaut, ferner durch sein die kindhaften Engel überschattendes Volumen, eine unangemessen wichtige Stellung. Nach Übertragung seiner äußeren Aufgabe auf den Engel wurde er nach rechts beiseitegedrängt und zu einem passiven Statistendasein verurteilt. Dieser Korrektur ist der Entschluß vorausgegangen, die ganze Darstellung aus dem Ereignishaften ins Symbolische zu transponieren; dabei erhielt die Säule ihren die dingliche Erscheinung übersteigenden Sinn<sup>9</sup>. Mit dem die Säule umgreifenden Arm spielt der Engel gleichzeitig die Laute und verherrlicht auf diese gedanklich und artistisch bemühte Weise das schuldeinlösende Leiden des Heilandes hymnisch. Hat nicht auch das ostentative Lachen dieses Engels einen tieferen Sinn? Das Lachen ist u. a. das Vorrecht jener Engel, die einem Märtyrer zur Ermutigung beigegeben sind. Ein berühmtes Beispiel aus der Mitte des 13. Jahrhunderts ist der himmlische Begleiter des Hl. Dionys im Georgenchor des Bamberger Doms: Dem vorbildhaften Überwinder irdischer Qualen lacht der geflügelte Bote verklärend zu. Vorbilder für diese Figurenkombination findet man in Reims. Veit Stoß braucht hier nicht von Beispielen der Vergangenheit angeregt zu sein, aber eine „archaische“ Eigentümlichkeit seines Engels könnte diesen Verdacht bestärken: Er als einziger ist unter seinen himmlischen Genossen mit Flügeln ausgezeichnet.

Wenn die Säule auch die geometrische Mittelstellung verloren hat, bleibt sie als sichtbar aufgerichtetes Zeichen ein wichtiger Akzent der Komposition. Wieviel Formkunst in der Anlage des Ganzen beschlossen liegt, ergibt vor dem Original die Einstellung des Beschauers auf die tiefenräumlichen Werte. Man erkennt eine Schlucht, welche von der „Bühnenrampe“ auf die Säule hinführt, die leicht in die Tiefe gerückt ist; in dieser Gasse befindet sich das mit Bedacht vor der Säulenbasis niedergelegte Kind.

Angesichts der großen Unterschiede zwischen Entwurf und Ausführung könnte der Verdacht aufkommen, die Eingriffe in den figürlichen Bestand und die geistige Akzentverschiebung seien ohne Mitwirkung des Veit Stoß oder gar erst nach seinem Tode eingetreten. Indessen allein die Hinzufügung des ursprünglich nicht vorgesehenen Säulenengels, der in Form und Ausdruck ganz und gar ein Werk des Veit Stoß ist, scheint uns die Verantwortung des Meisters für die Schreinkomposition, wie sie sich heute darbietet, zu bekräftigen. Denn an diesem Engel hängt ikonographisch die Umorientierung, nicht an seinem äußeren Vorhandensein, sondern an seiner Funktion, die ohne die aufgewiesenen Bezüge sinnlos wäre.

## 7 RAUMAUFFASSUNG

Welche Fortschritte Veit Stoß in der künstlerischen Bewältigung des Raumproblems, wie es sich einem Bildhauer stellt, gemacht hat, wird ersichtlich, wenn wir die Tiefenstaffelung der Figuren betrachten, überhaupt die Mittel prüfen, mit denen der Tiefeneindruck erreicht ist. Man kann optisch vier Figurenschichten feststellen, die sich kontinuierlich miteinander verbinden, also den Eindruck einer „militärischen“ Aufstellung vermeiden. Ein Rückblick auf den Marienaltar in Krakau, wo es ebenfalls eine figurenreiche Handlung zu bewältigen galt, belehrt uns über den bis Bamberg zurückgelegten Weg. In Krakau verstellen die an der Rampe postierten Apostel durch die dichte Reihung den Blick in die Tiefe, so daß überhaupt kein echter Raumeindruck entsteht. Ganz unperspektivisch ist in Krakau auch die einesteils angehobene, andernteils gedrückte Kopfhöhe der hinteren Figuren bzw. der auf Stangen montierten Büsten.

Ganz anders in Bamberg, wo Veit Stoß mit Untersicht arbeitet wie Mantegna oder Pacher in ihren Gemälden. In Bamberg haben die Figuren an der Schreinstrampe eine über-

ragende Kopfhöhe, wie etwa der von rechts die „Bühne“ betretende Engel. Die kniende Maria hat mit Überlegung das größte Volumen: Hier mag einerseits noch eine Erinnerung an den Bedeutungsmaßstab herrschen, andererseits könnte aber auch ein perspektivischer Effekt angestrebt sein: Das Vorherrschen ihres körperlichen Gewichts schiebt sie nach vorne, sie ist uns physisch am nächsten. Es scheint sich also um einen bewußten optischen Trick zu handeln. Unter allen übrigen Figuren differiert der Maßstab nicht so stark, daß ein unnatürlicher oder störender Eindruck entstünde. Der Engel rechts außen, der eingeturmte, befindet sich auf derselben vordersten Sehebene wie Maria; gerade aufgerichtet, würde er die Gruppe noch höher überragen. Indem er sich zum Knien anschickt, fällt seine Größe nicht aus dem Rahmen der Komposition, ebensowenig die der massigen Maria.

Auffällig hochgestellt ist auf einem dazu errichteten Ruinenpostament der Hl. Joseph<sup>10</sup>; er ist von der durch das Christkind zentrierten Gruppe ab- und ausgesondert, indem er seine Aufmerksamkeit ganz den Tieren zuwendet. Diese Absonderung war schon im Entwurf vorgesehen, hat sich aber in der Skulptur durch Entgegensetzung von Blick- und Bewegungsrichtung, überhaupt dadurch, daß dem Schreininneren jetzt der Rücken des Hl. Joseph zugekehrt ist, noch verstärkt.

Im Sinne der Renaissance ist das Aufregende und dramatisch Zugespitzte (wie es der Krakauer Altar darbietet) vermieden. Trotzdem zeigen sich die großen Figuren in das Gefüge der Szene verwickelt. Das ist erreicht mit wechselnden Stellungsmotiven. Man beobachte, wie, trotz vorherrschender Parallelität der Gestalten, die Blickbahnen divergieren und wie die überlegt bemessenen Abweichungen von den Körperachsen vernehmlich sprechen! Wir betonten schon, daß der lachende, geflügelte Engel mit der unteren Hälfte der Säule organisch verwachsen ist. Rein bildnerisch hat Veit Stoß hier den plastischen Urzusammenhang von Skulptur und Säule demonstriert; aber es wird erkennbar, wie die absolute Rundform des Architekturglieds und die konvexe Körperlichkeit der menschlichen Gestalt verwandte ästhetische Werte erzeugen: Beide sind als ideale Schönform empfunden, das heißt, zwischen Organischem und Abstraktem besteht kein absoluter Gegensatz.

Die Vorliebe der Spätgotik für das Aufschließen der plastischen Substanz, der Veit Stoß noch im Englischen Gruß huldigte, wo der Figurenkern durch die flatternden Gewänder geöffnet ist, ist in Bamberg so gründlich vergessen, daß man den knappen Abstand von fünf Jahren verwundert konstatiert, der die Beendigung beider Werke trennt. In Bamberg sucht der Meister große Flächen für glatte Faltenbahnen, er läßt die Schultern blank und kugelig hervortreten. Die Köpfe sind in saftiger Rundheit modelliert, die Stirnen treten hoch hervor. Die Vorliebe für gewölbte Einzelformen bringt u. a. abnorme Kopfbildungen hervor wie bei der Muttergottes und dem Engelsriesen mit ihren Denkerstirnen.

Der Bamberger Altar, das letzte Werk des Meisters, forderte seine ganze Harmonisierungskraft heraus. Mit ihrer lebensvollen, prallen Körperlichkeit, auch mit ihrer psychischen Gesundheit und Zuversichtlichkeit, sind die Einzelgestalten Träger einer tiefensten Thematik, welche in der Verflochtenheit von Geburt und Tod, Martyrium und Erlösung beruht. In der Versöhnung von Form und Gehalt liegt gleichzeitig ein persönliches Bekenntnis des alten Meisters, der die Schicksalsschläge der eigenen schuldhaften Vergangenheit überwunden hat. Die große Erschütterung seiner Existenz, die seitdem sein Verhalten im Leben bestimmte, war der von 1503 bis 1506 dauernde Strafprozeß, der Todesdrohung, Folterung, Gefängnis mit sich brachte. Diese Erlebnisse waren fortan auch eine unterbewußte Basis seiner künstlerischen Entscheidungen; das heißt, wenn er als Künstler Aufgaben begegnete, die seiner durch das Leben gereiften Wesenslage entsprachen, dann mußte eine Art Selbstbekenntnis entstehen. So war es im Bamberger Altar durch die passionale Erweiterung der gestellten Aufgabe. Wenn der Anstoß auch von einem Theologen gekommen sein mag, die Vertiefung des Bildgehalts stieß bei Veit Stoß auf eine vorhandene innere Empfangsbereitschaft. Der lachende Engel, der die Martersäule lautespielend umarmt, ist deswegen Ausdruck für des Meisters im letzten Rückblick klaglose, bejahende Annahme des eigenen Lebensmartyriums.

## I DIE FRAUENMYSTIK

Der Bamberger Altar ist mit seiner Einbeziehung passionaler Bildgedanken in die konventionelle „Anbetung des Kindes“ ein später Ausläufer mystischer Thematik. Mit dem Herannahen der Reformation, welche unseren Meister mitten in der Arbeit an seinem letzten Altarwerk überraschte und ihm gleichsam die Werkzeuge aus der Hand schlug, ist auch das Ende der tief sinnigen und poesievollen Mystik besiegelt. Dieses zeitgeschichtlich bedingte Ende der Empfänglichkeit für mystisches Gedankengut ist auch zu berücksichtigen, wenn man daran zweifeln will, daß die Umwandlung des Anbetungsaltars in einen Passionsaltar noch unter der Regie des Veit Stoß stattgefunden habe. Die hart und laut geführten Auseinandersetzungen um grundsätzliche Glaubensfragen störten den Frieden, welcher die äußere Voraussetzung ist für das Gedeihen einer beschaulichen Religiosität.

Wenn man nicht zum Nachteil der aufbauenden die zerstörerischen Begleiterscheinungen zu Beginn der Neuzeit betonen will, dann muß man eingestehen, daß der Höhepunkt der mystischen Bewegung schon lange überschritten war, ehe Veit Stoß sein letztes Werk in deren Dienst stellte. Der Meister blieb konfessionell gleichsam rückwärts orientiert, er blieb sich selber treu, indem er standhaft bis zu seinem Tode am alten Bekenntnis festhielt in einer wankenden Umwelt, die fast geschlossen den neuen Glauben annahm. Als er zehn Jahre vor seinem Tod die Jahreszahl 1523 samt seiner Meistermarke auf dem kleinen Ruinenbogen des Bamberger Altars einschritt, war in Nürnberg die Reformation praktisch durchgeführt.

Um die Programmänderung, die der Bamberger Altar erfuhr, in ihrer Tragweite erkennbar zu machen, aber auch um den letzten Zweifel an der erfolgten Sinnverschiebung, ja Sinnvertiefung zu zerstreuen, soll rückblickend das mystische Gedankengut in seinen Anfängen aufgespürt und in seinen Verflechtungen verfolgt werden, und zwar bis zu den seltsamsten Bilderrätseln, welche die in der volkstümlichen Druckgraphik des 15. Jahrhunderts freigesetzte Phantasie ersonnen hat.

Die Anfänge der neuen religiösen Betrachtungsweise liegen in der Zeit kurz vor und um 1300. Allgemeines Resultat dieser geistigen Wende ist die Ablösung der lehrhaft-dogmatischen durch die volkstümlich-realistische Interpretation des Heilsgeschehens. Wurde vorher der Intellekt angesprochen, indem man eine allegorische Auslegung bei der Darbietung des religiösen Wissensstoffes bevorzugte, so bemühte man sich fortan um eine gefühlsmäßige Erfassung der religiösen Gehalte<sup>11</sup>. Träger dieser Umstellung sind — wenn man von einigen Vorläufern absieht — im südwestdeutschen Raum beheimatete Ordensmänner wie Heinrich Seuse (um 1295-1366), Johannes Tauler (nach 1300-61) und Heinrich von Nördlingen (gest. nach 1379). Besonders ihre durch Predigt und Seelsorge gekennzeichnete Tätigkeit in den Frauenklöstern provozierte eine nachhaltige Anteilnahme der Nonnen an der mystischen Bewegung. Als Seelenführer visionär veranlagter Frauen ermunterten sie diese zur Niederschrift ihrer religiösen Eingebungen. Es lag nahe, daß man sich in den Frauenklöstern der erbaulichen Betrachtung von Geburt und Kindheit Jesu widmete. Von der gedanklichen Vergegenwärtigung der Ereignisse bis zur visionären Projektion in die reale Außenwelt war nur ein Schritt. So lassen sich die Erscheinungswunder in der Klosterzelle oder der Kirche erklären. Die Hostie in der Hand des Priesters konnte sich vor den Augen einer andächtigen Nonne in den Jesusknaben verwandeln, ja das göttliche Kind konnte sich einer Nonne nähern, sie umarmen, küssen und unter ihrem Mantel Schutz suchen. Aus der so aktivierten Phantasie bezog die bildende Kunst die stärksten Impulse, besonders in den Andachtsbildern, die größtenteils visionären Ursprungs sind.

Indem wir uns hier auf die Kindheit Jesu beschränken wollen, ist an die Christkindwiegen zu erinnern, die sich aus dem 14. Jahrhundert erhalten haben<sup>12</sup>. Im Kloster Maria Mödingen wird noch heute die geschnitzte Knabenfigur gezeigt, die einst dem Kult des Gotteskindes diente, dessen Priesterin die durch ihre Offenbarungen berühmte Nonne Margarethe Ebner (1291-1351) war. Gebürtig in Donauwörth, galt sie als Seelenfreundin des

in Pillenreuth bei Nürnberg verstorbenen Wanderpredigers Heinrich von Nördlingen und stand auch mit anderen bedeutenden Mystikern wie Heinrich Seuse und Johannes Tauler in Gedankenaustausch.

Abgesehen von der späteren Hinzufügung passionaler Bildmotive, stammt auch das Hauptmotiv des Bamberger Altars, nämlich die Anbetung des Kindes durch seine Mutter, aus dem Vorstellungsbereich der Mystik. Der vorher gültige, in der byzantinischen Kunst ausgebildete Typus zeigt die Mutter wörtlich als Gottesgebärerin, d. h. als Wöchnerin auf der Lagerstatt. In der aktivierten Rolle als stolz-demütige Anbeterin des eigenen Kindes ist sie erst von den Mystikern des 14. Jahrhunderts zugelassen. Diese Vorstellung ist schon vorhanden in den „Betrachtungen vom Leben Jesu Christi“<sup>13</sup>, die man versuchsweise und nicht ohne Widerspruch dem Franziskaner Johannes de Caulibus zugeschrieben hat, der um 1300 in San Gimignano wirkte<sup>14</sup>. Die Geburt Christi wird mit folgenden Worten beschrieben: „Die Mutter betete ihr Kind auf den Knien an und lobte Gott mit den Worten: Ich danke Dir Herr, Heiliger Vater, der Du Deinen Sohn mir gegeben.“ Derselbe Verfasser gibt auch eine Anleitung zur mystischen Schau: man solle sich alles möglichst lebhaft vorstellen, gleich als wäre man Augenzeuge; tagsüber solle man sich immer ein Ereignis aus dem Leben Christi vornehmen. Seine eigenen Betrachtungen sind bildhaft anschaulich und im Streben nach unmittelbarer Vergegenwärtigung dramatisiert; er läßt die Gestalten in direkter Rede auftreten, so daß man ihre Rollen später wörtlich in die Mysterienspiele übernehmen kann.

Auf die spätgotische Darstellung der Geburt Christi hat auch die schwedische Seherin Birgitta (1303-73) eingewirkt. Sie hat das gleichsam priesterliche Amt der Mutter — als erster Anbeterin des von Gott gesandten Sohnes — weiter aufgewertet durch den neuen Gedanken der knienden Geburt<sup>15</sup>. Nach einer Vision rekonstruiert sie bis ins einzelne die Geschehnisse im Stall zu Bethlehem; demnach legte sich Maria nicht aufs Lager, als die Stunde der Niederkunft herannahte, sondern kniete hin zum Gebet. Das Kind kam dann so schnell, daß die seherische Zeugin keine Rechenschaft darüber ablegen kann, auf welchem Weg der Eintritt des Erlösers in die Welt erfolgte. Die Gottesmutter, die sich mit der Hl. Birgitta in ein Gespräch einläßt, versichert ihr, daß sie keine Schmerzen und nachträgliche Beschwerden verspürt habe und bedient sich — um das Wunderbare des Geburtsvorgangs zu bezeichnen — sogar der Redewendung, daß sie „in aufrechter Stellung“<sup>16</sup> ihr Kind zur Welt gebracht habe. Es ist offensichtlich, daß die Seherin Birgitta uns davon überzeugen will, daß der Heiland den natürlichen Weg aus dem Mutterleib verschmäht habe. Die Mystikerin, welche selber acht Kindern das Leben geschenkt hat, störte wohl der Gedanke, daß die Jungfräulichkeit Mariä durch eine gewöhnliche Geburt physisch gelitten habe<sup>17</sup>.

Das sinnvolle mystische Korrelat der knienden Niederkunft ist der kniende Tod Mariä, wie Veit Stoß ihn im Krakauer Schrein darstellt, indem er an einem alten Bildtyp festhält, der um 1400 häufig anzutreffen ist, um 1500 aber vernachlässigt wurde zugunsten der Vorstellung eines Todes im Bett, d. h. eines richtigen Sterbezimmers; wohl nicht als Konzession an die bürgerliche Vorliebe für die Behaglichkeit des eigenen Milieus, sondern als theologischer Bezug zum Brautgemach, das in Darstellungen der Verkündigung als Hintergrund mitgegeben ist. Der thematische Rückgriff des Veit Stoß in dem Krakauer Frühwerk zeigt uns, daß die in seinem letzten Werk erwiesene mystische Neigung zu den legitimen Voraussetzungen seiner Kunst gehört und eine „Umfunktionierung“ des Bamberger Altars erst nach dem Tod des Meisters keine zwangsläufige Folgerung des komplizierten Befundes ist, so interessant und beunruhigend diese Möglichkeit auch ist.

Indem die frauliche Einfühlung sich des konkreten Ereignisses der Geburt, überhaupt der Kindheit und Jugend Christi, bemächtigte, erhielt dieser Themenkreis im religiösen Bewußtsein und folglich auch in der Kunst eine stetige Aufwertung. Ein merkwürdiges Ergebnis fraulichen Eingreifens in den Komplex ist die auf franziskanische Vorformen zurückgehende gedankliche Verbindung von Krippe und Kreuz. Es ist psychologisch aufschlußreich für die Besonderheit der Frauenmystik, welchen Umweg sie in der Verbindung der Freuden Mariä mit ihren Schmerzen einschlägt. Die Nonnen sehen die Kindheit des Gottessohnes ausschließlich durch die Augen einer Mutter, d. h. seiner Mutter und vergegenwärtigen sich, wie Maria von düsteren Vorahnungen heimgesucht wird. Die Passion Christi ist



6 Maria zwischen den Leidenswerkzeugen.  
Holzschnitt aus: Spiegel menschlicher Be-  
haltnis. Speyer, Peter Drach, 1478



7 Der Besuch der Engel. Aus dem Buxtehuder  
Altar des Meisters Bertram. Hamburg, Kunsthalle

somit in die *compassio Mariae*<sup>18</sup> verwandelt. Die phantasiebegabten frommen Frauen stellen sich z. B. vor, wie Maria den nahtlosen Rock strickt, der am Körper ihres Kindes bis zu dessen Tod am Kreuz mitwachsen wird! Im Vorauswissen der Tatsache, daß dieser Rock einst einem römischen Soldaten als Gewinn im Würfelspiel zufällt, füllen sich die Augen der Mutter mit Tränen, d. h. die mitfühlenden Mystikerinnen malen sich diese und ähnliche Zustandsphasen im Seelenleben der jungen Mutter Maria aus. Die Hl. Maria wird deswegen oft inmitten der Leidenswerkzeuge dargestellt, als Miterlebende der Passion (Abb. 6).

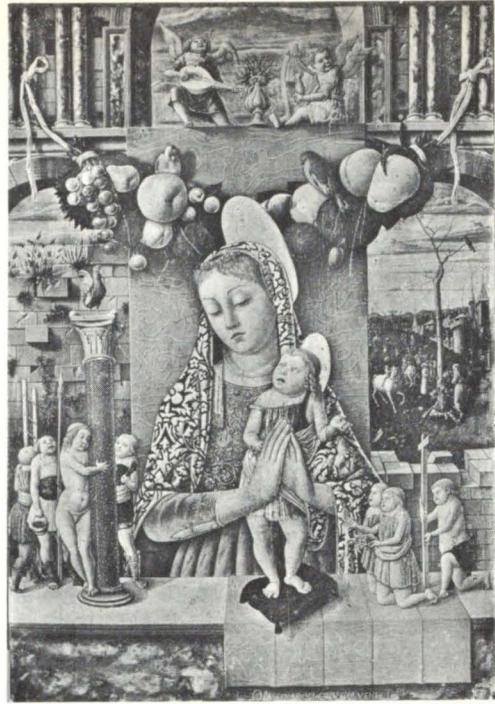
Die mystische Teilhabe ist also ein komplizierter Vorgang, denn es handelt sich um ein indirektes Mitleiden, um eine Versenkung in das seelische Martyrium Mariä. Das grenzt zuweilen an ein Identitätserlebnis, wie man es der Margarethe Ebner zuschreiben darf, die von ihrem Seelenfreund Heinrich von Nördlingen als geistige Gottesgebälerin gefeiert wurde. Der symbolische Gegenstand ihrer imaginierten Mutterschaft, die erhaltene Figur eines Christkinds, wurde schon erwähnt.

## 2 DIE PASSIONSENGEL

Betrachten wir nun einige in der Kunst objektivierte Zeugnisse mystischen Verfahrens, um auf diese Weise das mehrschichtige Vorstellungsgut zu finden, das ikonographisch mit dem Bamberger Altar zusammenhängt. In der Nähe des Veit Stoß befinden wir uns schon mit der Tafel eines Altars, den Meister Bertram (um 1335-1415) oder einer seiner Schüler kurz nach 1400 für das Nonnenkloster Buxtehude in Auftrag nahm (Abb. 7). Der Altar zeigt mystischen und apokryphen Quellen entspringende Szenen aus dem Leben der Gottesmutter und ihrer Eltern<sup>19</sup>. Die für uns aufschlußreiche Tafel führt ikonographisch unmittelbar heran an das nachträglich in den Bamberger Altar aufgenommene Bildmotiv der Passionsengel. Ein Pfeiler der Bildkomposition ist die Hl. Maria, die auf einer Bank vor ihrem kapellenartig aufgefaßten Haus sitzt, das nach Art der Bühnenarchitektur vorne offen bleibt; sie strickt mit vier Nadeln an dem nahtlosen Leibrock Christi. Neben ihr im Grase liegt der Jesusknabe und blickt gerade von einem Buch auf; er wendet sich überrascht zwei Engeln zu, die unversehens herangetreten sind. Die Engel tragen die wichtigsten Leidenswerkzeuge:



8 Passionsmadonna von Ambrosius Holbein. Basel, Kunstmuseum



9 Passionsmadonna von Carlo Crivelli. Verona, Museo di Castelvecchio

der eine das Kreuz und die Nägel, der andere Lanze und Dornenkrone. Bis auf die Marterssäule ist also das Instrumentarium beisammen, das wir später bei Veit Stoß wiederfinden. Indessen ist die fehlende Geißelsäule wenigstens indirekt mitgegeben, denn nicht zu Unrecht hat man in der Peitsche, die zu dem Kreiselspiel des Knaben gehört, ein Symbol für die entsprechende Mißhandlungsart gesehen, die der gefesselte Heiland erfuhr. Als mehr äußerliche Analogie zum Bamberger Altar konstatieren wir auch, daß die Engel mit den Leidenswerkzeugen nach Schauspielerart von der Seite auf die „Bühne“ treten. Unterschiede zu Veit Stoß bestehen u. a. darin, daß dieser dem betreffenden Engel ein kleineres Kreuz beigegeben hat, sozusagen ein Kinderkreuz, vielleicht in der Überlegung, daß ein solches in natürlicher Größe den Vorrang der Statue beeinträchtigt oder die von ihm gewählte Kombination von Marter- und Musikinstrument erschwere.

Ist das Erscheinen der Engel mit Leidenswerkzeugen im Buxtehuder Altar als Vision der Mutter gedacht, die im Sinne der mystischen „compassio“ beim Stricken von bösen Ahnungen und Gesichten geplagt wird? Oder hat der Künstler die Szene realistisch als Besuch der Engel bei dem spielenden Jesusknaben gemeint, der neugierig zu den Ankömmlingen aufblickt? Hier geht beides ineinander über: Um 1400 wird die bürgerliche Neigung wirksam, das, was ursprünglich eine geistige Dimension hatte, in anschauliche Wirklichkeit zu verwandeln, ihm Gegenwartscharakter zu verleihen. Auch der Bamberger Altar ist in diesem Sinne vielleicht weniger Vision einer Mutter und somit indirekte Gegebenheit, als vielmehr direkte Begebenheit in Form einer Apotheose des auserwählten Kindes, an dessen Wiege die Zeugen seines späteren passiven Heldentums aufmarschieren, um die arma Christi vorzuweisen, mit denen die paradoxen Siege erfochten werden.

Im Bamberger Altar laufen mehrere ikonographische Linien zusammen; hier verwertete Motive sind auch in anderen, selbständig in sich geschlossenen Bildtypen anzutreffen, z. B. in der verbreiteten Passionsmadonna, die als Zentralthema Mutter und Kind zeigt, wobei Putti mit Leidenswerkzeugen als Rahmenthema auftreten. Der Passionsgedanke ist dann zuweilen etwas nebensächlich, wie in einem Bild des Ambrosius Holbein von 1514

(Abb. 8) in Basel<sup>20</sup>. Die Putti als Träger der Leidenswerkzeuge sind hier nur Bestandteile der Rahmenarchitektur, gemalte Steinskulptur. Durch ihr lebhaftes Hantieren (das demnach widersprüchlich ist) mit Marterinstrumenten, die sie wie ihr Spielzeug behandeln, will kein ernster Ton aufkommen. Den eigentlichen Prototypen des Bamberger Schreins kann man deshalb das Bild des Ambrosius Holbein nicht zurechnen: Der Hinweis auf die Passion ist peripher und der Anbetungsgedanke fehlt.

Für die aktive Einbeziehung der Passionsengel läßt sich das inhaltlich nächstverwandte unter den zeitlich vorrangigen Beispielen in der venezianischen Malerei finden und zwar in einer Passionsmadonna des Carlo Crivelli (1430/35-95) in Verona (Abb. 9)<sup>21</sup>. Crivelli ist gebürtiger Venezianer und malte dieses Bild wohl noch 1457 vor seinem Wegzug aufs Festland. Da Venedig für die Vermittlung wirtschaftlicher und geistiger Güter nach dem nördlichen Europa prädestiniert war, wäre es möglich, daß die Komposition Crivellis oder eine verwandte Ausführung (evtl. als Druckgraphik) über die Alpen gelangt ist und so in den wesentlichen Bildelementen Veit Stoß bekannt wurde, der selber italienische Auftraggeber hatte. In der nächsten Umgebung Crivellis trifft man auch deutsche Künstler an, ein Pietro Alemanno war vielleicht sein Schüler.

Worin bestehen die frappierenden Analogien im gedanklichen und figürlichen Aufbau? Das Ausgangsthema ist wie bei Veit Stoß die Verehrung des Christusknaben. Die Mutter betet den Sohn offensichtlich an, denn sie umarmt ihn mit gefalteten Händen, ohne ihn zu tragen. Das Kind steht auf der breiten Marmorbrüstung, hinter welcher die Mutter als Halbfigur aufwächst. Die weitere Anordnung ist im wesentlichen die gleiche wie im Bamberger Schrein, nur daß bei dem Italiener der Figurenmaßstab stärker differiert (wie übrigens im Altarriß des Deutschen auch noch). Zur linken Seite des Jesusknaben treten also aus der vom Beschauer gesehen rechten Kulisse, drei flügellose Putti auf die Bühne, d. h. sie kommen über den Laufsteg der Brüstung. Der letzte trägt wie in Bamberg das Kreuz und kniet nieder. Sein Vordermann zeigt — wie wir es auch für Bamberg vermuten — die Dornenkrone vor und demonstriert eine fortgeschrittene Phase des Niederknies (auf zweien statt auf einem Knie — Phasenbewegung!). Die Bestätigung unserer These von der Martersäule ergibt sich aus der Analogie bei Crivelli, bei dem eine architektonisch funktionslose Rotmarmorsäule an der anderen Seite des Christusknaben von einem hier allerdings nackten Putto umfaßt wird. Seine Nacktheit soll die Fähigkeit des Künstlers als Aktmaler beweisen und zugleich ein Hinweis darauf sein, daß der Geißelung die Entkleidung vorausging. Daß die Geißelsäule tatsächlich gemeint ist, bedarf keiner weiteren Erläuterung, wird aber zusätzlich unterstrichen durch die in Römer verkleideten Kindersoldaten, welche als Träger der arma Christi das Instrumentarium der Grausamkeit ergänzen.

In dem Gemälde bildet eine zweigeschossige mit Rundbogenöffnungen versehene Palastwand den architektonischen Hintergrund. Unten wird durch zwei Öffnungen der Blick freigegeben auf ein verfallenes Gemäuer und auf eine Landschaft mit der Golgathaszene. Oben sitzen in zentraler Öffnung zwei Engel mit Laute und Harfe. Diese festlichen Bildelemente sind bei Veit Stoß auch gegeben, nur in unterschiedlicher, zuweilen gedrängter Kombination, indem etwa der Säulenengel zugleich Laute spielen muß, während der Kreuzesengel sein Musikinstrument umständlich unter den Arm klemmt, ohne die Saiten zu berühren. Die mehr dekorativen Neigungen des Italieners verraten sich in einigen schmückenden Zutaten, die der Deutsche verschmäh, etwa in dem üppigen Fruchtgehänge, das oberhalb der Gottesmutter an der Palastwand aufgehängt ist. Ambrosius Holbein, wesentlich jünger als Veit Stoß und den sekundären Merkmalen der Renaissance offener zugetan, zeigt in dieser Hinsicht eine größere Nähe zu Italien, wie das Lorbeergehänge auf seinem Bild beweist; auch seine als Halbfigur gegebene Muttergottes geht auf italienische Anregung zurück.

### 3 VEIT STOß UND ITALIEN

Die Vermutung, daß Veit Stoß italienische Anregungen verarbeitet habe, als er im Bamberger Altar ikonographische Korrekturen vornahm, liegt im Bereich der Möglichkeiten. Es wäre nicht das erste Male gewesen, daß er sich italienischer Vorlagen bedient hätte. Um

die Mitte des zweiten Jahrzehnts, also wenige Jahre vor dem Auftrag zum Bamberger Altar (1520) stand er in Verbindung mit dem italienischen Seidenhändler Raffael Torrigiani, der als Vertreter des Florentiner Stammhauses längere Zeit in Nürnberg ansässig war und von unserem Meister eine Raphael-Tobias-Gruppe schnitzen ließ (1516), als Stiftung in die Dominikanerkirche. Diese im GNM aufbewahrte Gruppe ist in der Ausführung in dieser Zeit für Nordeuropa ungewöhnlich, und es unterliegt keinem Zweifel, daß der Auftraggeber den deutschen Meister mit einer italienischen Bildidee vertraut machte; sie lehnt sich engstens an Gestaltungen aus dem Verrocchio- und Botticellikreis an. Raffael Torrigiani stammte vermutlich aus derselben Familie wie der genialische Bildhauer und Abenteurer Pietro Torrigiani (1472-1528), der als Jüngling dem Michelangelo das Nasenbein zertrümmerte und ihn ob der beeinträchtigten Ebenmäßigkeit seines Gesichts zeit lebens unglücklich machte. Der Besteller der Raphael-Tobias-Gruppe hatte möglicherweise eine Sammlung italienischer Graphik mit nach Nürnberg gebracht und war — wie man annehmen darf — so aufgeschlossen für Fragen der Kunst, daß er die deutschen Meister über italienische Formbestrebungen aufklärte und überhaupt als geistiger Missionar auftrat. Die Raphael-Tobias-Gruppe und der Bamberger Altar stellen unter Beweis, daß Veit Stoß sich um die Aneignung von Prinzipien der Renaissance bemühte und auch zu deren weitgehendem Verständnis gelangte. Bisher glaubte man, die innere Umstellung sei an der Kunst Albrecht Dürers orientiert; das trifft wohl nur mit Einschränkungen zu. In der Zeit des von Raffael Torrigiani erhaltenen Auftrags war Veit Stoß fast siebzig Jahre alt. Da in seiner Jugend Italien noch nicht im Blickfeld lag, hat eine persönliche Berührung mit der Kunst südlich der Alpen nie stattgefunden: Indessen der Bamberger Altar beweist, daß er noch in hohem Alter fähig war auf ein neues Kunstideal einzugehen. Der Bamberger Altar steht in einem europäischen Bezug nicht nur durch die Wirksamkeit von übergreifenden Formkräften, sondern auch durch die Komponenten im Thematischen.

#### 4 DER AUFTRAGGEBER

Da das passionale Gedankengut vornehmlich im Bereich der klösterlichen Meditation entstand und gepflegt wurde, ist auch der Hinweis aufschlußreich, daß der Bamberger Altar ursprünglich für das Karmeliterkloster in Nürnberg bestimmt war, dem als Prior ein Sohn des Veit Stoß vorstand. Der Bettelorden der Karmeliter war der Marienmystik ergeben und hatte großen Zulauf aus dem Volke; Seelsorge und Mission blieben aber trotzdem einer mehr beschaulichen Ausrichtung des Ordens untergeordnet, so daß der mystischen Betrachtung neben der praktischen Tätigkeit genügend Spielraum blieb. Wenn man nach den Ursachen für die Veränderung des Themas im Bamberger Schrein sucht und Veit Stoß nicht als Verursacher der Planänderung akzeptieren will, darf man damit rechnen, daß ein Ordensmann, vielleicht der Sohn des Meisters selbst, zu Beginn der Arbeit an dem Schnitzwerk die Eingebung hatte, mit dem Verschieben des inhaltlichen Akzents der speziellen Ordensmystik Geltung zu verschaffen. Die persönliche Gestimmtheit des Künstlers mag seine Bereitwilligkeit bestärkt haben, auf solche Anregungen einzugehen und sie sich in ihrem religiösen Tiefsinn ganz zu eigen zu machen. Nicht nur die einer Selbstbesinnung förderliche Altersstufe, auch die unruhige Zeitlage, in der sich die Reformation ankündigte, konnten den Künstler nachdenklich stimmen und für Vorschläge in der mystischen Richtung geneigt machen. Das neue Programm muß jedenfalls beschlossene Sache gewesen sein, bevor die Schnitzwerkzeuge in die Hand genommen wurden. Wir können keinen Anhaltspunkt dafür finden, daß ein fertiger Bestand von Schnitzwerk eine nachträgliche Sinnverfremdung durch adaptierte Attribute erfuhr. Die Komposition, wie wir sie heute vorfinden, mag in Nebensächlichkeiten korrekturbedürftig sein, aber sie ist in den großen Zügen richtig und entspricht dem Willen und der Absicht des Künstlers.

Das ikonographisch Besondere des Bamberger Schreins ist die Einverleibung des passionalen Gedankens in die volkstümliche Hirtenanbetung. Durch die Missionstätigkeit der Orden erhielt die mystische Marienverehrung Verbreitung in der Öffentlichkeit. Die Popularisierung der neuen Frömmigkeitsformen ist dem Kupferstich und dem Holzschnitt zu danken, von denen wir einige charakteristische Beispiele vorführen wollen.



10 Das Christkind inmitten der Leidenswerkzeuge. Kupferstich des Meisters E. S.



11 Das Christkind mit den Leidenswerkzeugen. Südwestdeutscher Holzschnitt, nach 1475

#### 5 PASSIONALE THEMATIK BEI DEM MEISTER E.S.

Da Veit Stoß bekannt ist als Verarbeiter graphischer Vorlagen, besonders der Kupferstiche des Meisters E.S., muß man voraussetzen, daß ihm dessen Passionsdarstellungen gegenwärtig waren. Zu nennen wäre hier etwa der Stich L. 51 (Abb. 10), der das Christkind zwischen Engeln mit Leidenswerkzeugen zeigt, nicht etwa als zuständig erfaßtes Schaubild oder als Handlung, sondern als eine Art Streubild; erst sekundär, mittels Addition der Motive, erschließt sich der Bildgehalt. Man darf vor solchen Blättern nicht fragen: „Was wird erzählt, was zeigt die Szene?“, sondern muß gedanklich kombinieren, was allerdings durch den eindeutigen Mitteilungswert der Bildelemente auch der einfältigen Frömmigkeit das Verständnis ermöglicht. Abgesehen davon war das Vorstellungsgut durch die Ordensprediger bekannt.

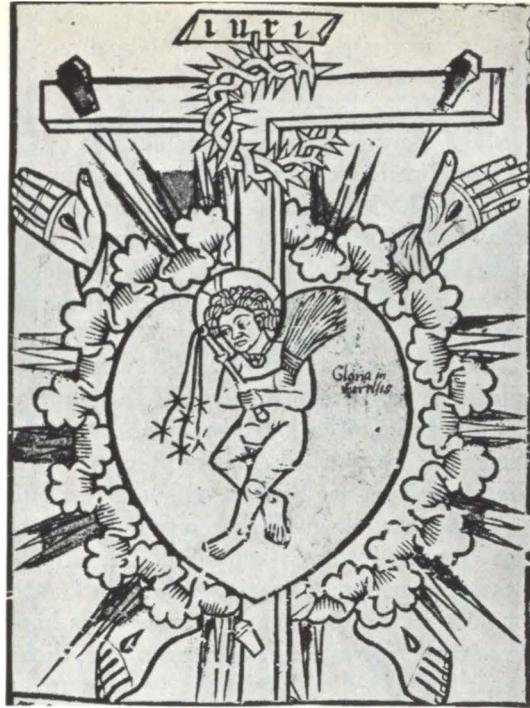
In einem zentral angeordneten offenen Herzen steht der nackte, segnende Jesusknabe. Er steht sozusagen in seinem eigenen Herzen: Eine Vorstellung, welche durch die Herz-Jesu-Verehrung möglich wurde, auf die wir noch zurückkommen werden. Hinter dem Herzen wächst das Kreuz empor. Vier blühende Endigungen eines Zweiges führen in die Ecken des Kupferstiches und verbinden sich dort mit freischwebenden Engeln, welche die Passionswerkzeuge als Attribute in den Händen halten. Die dekorative Anordnung des Ganzen, das Ornament des üppigen Gewächses, die zierlichen nackten Engel und schließlich das freundliche Gehabe des Erlöserknaben geben dem Blatt etwas ausgesprochen Gefälliges und damit Volkstümliches: Der tragische Aspekt ist vermieden.

#### 6 DER VOLKSTÜMLICHE HOLZSCHNITT

Die Verschiebung der tragischen Thematik ins Erbauliche begann mit der Kindesverehrung der Frauenklöster. Daß die Übertragung von Schmerzensmann-Symbolen auf den Erlöserknaben im 15. Jahrhundert Allgemeingut wurde, geht aus der Verbreitung dieser Kombination in der eigentlichen Massenkunst des Holzschnitts hervor, der als Andachts- und Gebetszettel<sup>22</sup> diente, seinen Absatz womöglich auch im Anschluß an Missionspredigten fand. Die kräftige, manchmal grobe Sprache dieser Blätter war geeignet, das naive Gemüt anzu-



12 Das Christkind in der Dornenkrone. Niederdeutscher (?) Holzschnitt, um 1470/80



13 Das Herz Jesu mit dem Christkind. Holzschnitt von Peter de Wale, um 1480

sprechen: Wir sehen meist den nackten Erlöserknaben inmitten der Leidenswerkzeuge und anderer Passionssymbole, die zahlreich oder sparsam vorhanden sein können. Oft zeigen diese Blätter eine hohe Anordnungskunst, ein überlegtes Ordnen der anschaulichen Bildteile. Die Suche der Zeit nach affektsteigernden Symbolen, auch die Reaktivierung alter Bedeutungsträger, zeugt von dem Bedürfnis des spätmittelalterlichen Menschen, durch besondere Kultivierung des Demuts- und Leidensaspektes vom zutiefst Menschlichen her Zugang zum Glaubensmysterium zu gewinnen. Auch der in den Frauenklöstern gepflegte und von dorther volkstümlich gewordene Kult des Kindes stärkte diese Tendenz. In manchen der für den einfachen, glaubenshungrigen Menschen bestimmten Holzschnitten ist die Abkürzungstechnik bis zur Beschränkung auf abstrakte Zeichen gediehen. Wir wollen hier mehrere Beispiele vorführen bis hin zu jenen Blättern, welche nur noch in einer Art Bilderschrift für Analphabeten bestehen, die als Arme im Geiste unbeholfen nach dem Geheimnis des Glaubens tasten; durch die Bilderpredigt der Holzschnitte werden sie vor der Ungnade des Nichtwissens errettet.

Die Auswahl der Blätter aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erfolgt unter Mißachtung der Chronologie nach dem Gesichtspunkt der fortschreitenden Verkümmern im Bildhaften. Das Blatt Kristeller 82 zeigt den nackten Christusknaben mit dem geschulterten Kreuz (Abb. 11). Der den irdischen Wandel des Erlösers abschließende Gang nach Golgatha ist symbolisch von dem Kind vorweggenommen. Das locker um die Gestalt verstreute Leidensinstrumentarium soll die Andacht des Betrachters auf alle Phasen der Passion hinlenken. In Verbindung mit dem Schmerzensmann kommt diese Komposition schon im 14. Jahrhundert vor; das Merkwürdige ist die Übertragung auf das Kind, so daß man vom Typus des Schmerzenskindes sprechen kann.

Der Holzschnitt Kristeller 81 ist noch weniger realistisch (Abb. 12). In dem vorerwähnten Blatt trug das Kind das Kreuz. Jetzt sieht man den Christusknaben vor dem zeichenhaften Kreuz auf einem Kissen ruhen, Geißel und Reisigzepter in den Händen, eingeschlossen von einer überdimensionierten Dornenkrone. Diese Willkürlichkeit in den Maß-

stäben fördert den symbolischen Charakter. Die übrigen Attribute, wie Säule und Lanze, sind symmetrisch verteilt. Die Nägel stecken in den Enden der Kreuzbalken, besitzen so eine sonst gern vernachlässigte Situationsechtheit. Am Fuß des Kreuzes lagert das Lamm Gottes. Das nackte, ruhende Kind mit Kreuz und anderen Passionssymbolen findet man auch häufig auf Neujahrswünschen des 15. Jahrhunderts<sup>23</sup>.

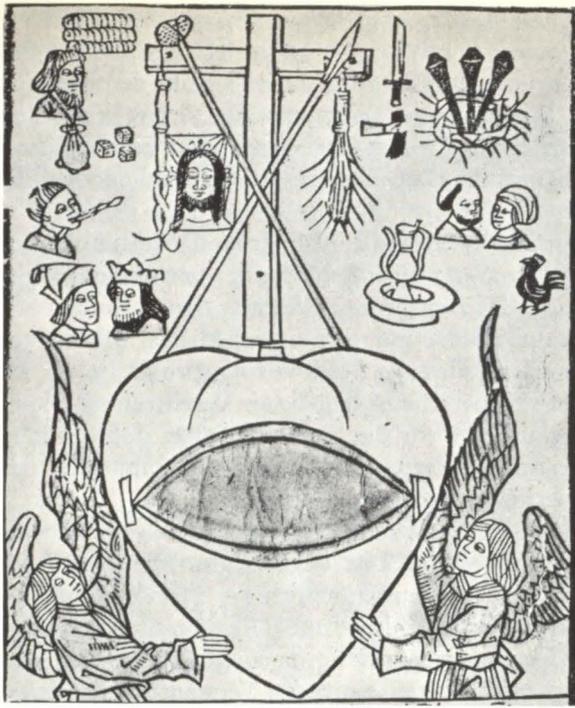
Ähnlich in der Konzeption, aber erweitert um den Herz-Jesu-Gedanken (wie im Stich L. 51 des Meisters E. S.) ist das Blatt Kristeller 79 (Abb. 13), in welchem die Umrahmung von einem Wolkenkranz gebildet wird, der die Hände und Füße mit den Wundmalen radial aussendet. Durch den mitgegebenen Verlegernamen ist es nach den Niederlanden zu lokalisieren, während sonst die landschaftliche Einordnung der meisten Blätter Schwierigkeiten bereitet.

Als nächstfolgende Abstraktionsstufe verzichtet der Holzschnitt Kristeller 99 auf die bildliche Wiedergabe des Jesusknaben und bildet in der unteren Blatthälfte nur das Herz mit der blutenden Wunde (Abb. 14) ab. Darüber sind die Passionssymbole locker verstreut, auch viele, die in den bisher vorgeführten Blättern nicht vertreten sind: der Hahn Petri, die Wasserschüssel des Pilatus, die Würfel der Soldaten, das Schweißstuch der Veronika usw.

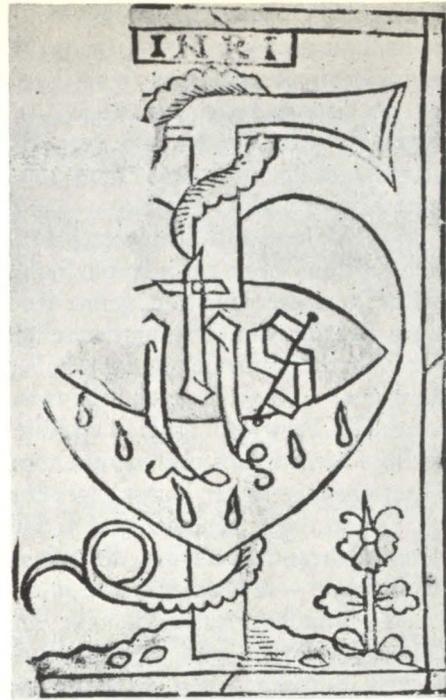
Eine letzte begriffliche Kürzung erfolgt bei dem Holzschnitt Kristeller 96, auf dem nur das Kreuz mit der Ehernen Schlange und davor das Herz mit der blutenden Wunde sowie das Monogramm Christi zu sehen sind (Abb. 15). Die Verbindung mit der Kindheit Christi ist auch hier nicht mehr erkennbar. Es handelt sich wieder um eine andere, unpersönliche Verehrungsform, die des Namens Jesu, die ebenso wie die des Herzens Jesu eine alte Wurzel hat, die durch die Mystik neubelebt wurde und zur volkstümlichen Blüte gedieh. Die bildliche Kombination des Heiligen Namens mit dem Göttlichen Kind ist zuweilen gegeben, wie ein Bild der Sammlung Kisters in Kreuzlingen erkennen läßt<sup>24</sup>. Das Herz steht im allgemeinen als Symbol für die Liebe Christi zu den Menschen, während der ausgesprochene oder der im Holzschnitt geschriebene Name Gottes auf uralte Vorstellungen von der magischen Kraft der Anrufung zurückweist.

Unser Überblick dürfte erwiesen haben, daß die Anbetung des Erlöserkindes durch seine Mutter und die Hirten durchaus die thematische Ergänzung der Engel mit Leidenswerkzeugen verträgt, wie sie im Bamberger Altar des Veit Stoß erscheint. In dieser speziellen Zusammenstellung eignet dem Altar eine gewisse Originalität. Mystik und Volksfrömmigkeit besitzen einen starken schöpferischen Zug, ja wagen zuweilen den Übertritt in die Häresie, wie einige als Opfer kühner Gedankenflüge verurteilte Ordensmänner mit ihrem Tod bezeugt haben.

Uns interessiert in erster Linie die in den druckgraphischen Zeugnissen erkennbare gedankliche Verbindung der Kindheit Jesu mit seiner Passion, die damit vollzogene Verknüpfung von Anfang und Ende seines Erdendaseins. Im engeren Einflußbereich einiger Großmeister der Mystik gibt es spezielle Bildtraditionen. So hielt sich an seinem langjährigen Wirkungsort die Erinnerung an Seuse als dem Verehrer des Jesusknaben im Ulmer Holzschnitt bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Auch Nürnberg hat am Vorabend der Reformation als Verlagsort illustrierter Andachts- und Erbauungsbücher den zentralen Gedanken des Leidens Christi in allen Variationen wachgehalten. Besonders der Schatzbehalter<sup>25</sup>, 1491 bei Anton Koberger gedruckt, ist durch seinen Verfasser, den aus dem Schwäbischen stammenden Franziskaner und Prediger der Nürnberger Clarissen Stephan Fridolin als spätes Produkt jener mystischen Richtung zu betrachten, die im 14. Jahrhundert aus der Seelenfreundschaft von Ordensmännern und Nonnen fruchtbare Impulse bezog. Stephan Fridolin war mit der hochbegabten Äbtissin Caritas Pirckheimer befreundet. Sein Schatzbehalter ist eine überarbeitete Sammlung von Predigten, die vor den Schwestern des Clara-klosters gehalten wurden; darin wird immer wieder das Thema behandelt, „daß alles menschlich Heil an dem Leiden Christi steht“. Die zweiundachtzigste Figur zeigt eine ikonographisch höchst seltsame Allegorie auf das Herz Jesu. Berücksichtigt man den allenthalben in der spätgotischen Erbauungsliteratur anzutreffenden Leidensaspekt, dann verliert die im Bamberger Altar nachträglich, d. h. zwischen Entwurf und Ausführung vollzogene Aufnahme der Passionsthematik das Überraschende.



14 Das Herz Jesu mit den Leidenswerkzeugen.  
Schwäbischer Holzschnitt, um 1485/90



15 Das Herz Jesu mit dem Monogramm  
Christi. Tiroler (?) Holzschnitt, 1460-70

## 7 MYSTIK UND BÜRGERLICHE KUNST

Der Gesinnungs- und Stilunterschied von Kloster- und Volksmystik ist auch literarisch faßbar, wenn man etwa den hohen Gedankenflug eines Heinrich Seuse mit der biedereren Erbaulichkeit des Thomas van Kempfen (1380-1471) oder des Stephan Fridolin vergleicht. Thomas van Kempfen gibt in seiner „Nachfolge Christi“ praktische Ratschläge für moralisches Verhalten im Alltag, empfiehlt etwa, sich in schwierigen Lagen die Frage vorzulegen, wie Christus handeln würde.

Das durchschnittliche Auffassungs- und Vorstellungsvermögen des praktisch tätigen Bürgers kann nie jene zielgerichtete Intensität erlangen, wie sie dem einsamen Gottsucher im Schweigen der Klosterzelle erreichbar ist, wo die Imaginationskraft, von den Ablenkungen der Welt verschont, visionär ins Überwirkliche strebt. Insonderheit die monastische Askese und Kasteiung — wie Heinrich Seuse und Margarethe Ebner sie dem Körper abverlangten, um den Geist zu läutern — fördert die seherische Begabung; sie bringt Medien hervor, die imstande sind als Erleuchtete Weisungen an die Großen der Welt zu erteilen. So wurde Christine Ebner (die Namensverwandte der Mödinger Margarethe) in ihrem Kloster Engelthal bei Nürnberg von Kaiser Karl IV. samt Gefolge aufgesucht und um Rat gebeten. Die Hl. Birgitta schickte Befehlen gleichende Botschaften an den Papst und die europäischen Herrscher.

Wie die mystische Frömmigkeit des 14. Jahrhunderts das unstillbare Verlangen nach individueller, so kennzeichnet die bürgerliche Frömmigkeit des 15. Jahrhunderts die Sehnsucht nach kollektiver Zeugenschaft der heilsverheißenden Geschehnisse im Stall zu Bethlehem und auf dem Berge Golgatha. Es sind noch immer die polaren Ereignisse von Geburt und Tod, die, wie in der Frauenmystik, die bürgerliche Gefühlseinstellung beschäftigen. Seit dem 14. Jahrhundert gewinnt die weihnachtliche Geburt — sicher im Gefolge einer natürlicheren Einstellung — an Bedeutung gegenüber dem Fest der Hll. Drei Könige, das am 6. Januar gefeiert wird und als eigentliche Erscheinung des Herrn, d. h. als Offenbarung seiner Gottheit gilt<sup>26</sup>. In den beliebten öffentlichen Weihnachts- und Osterfestspielen wird das naive Bedürfnis nach tastbarer Vergewisserung gestillt. Ursprünglich in den Klöstern in

lateinischer Sprache aufgeführt, gelangten diese Mysterienspiele — schließlich in die Umgangssprache übersetzt — auf die Marktplätze der Städte, wo Laien-Schauspieler an sich selbst in öffentlicher Handlung des Geheimnis der Erlösung durch das Leiden erfuhren. Es gab im Grunde keine Zuschauer, alle waren Mitwirkende, Teilnehmende: Das Volk auf den Straßen streute Zweige und rief „Hosiannah“ beim Einzug Christi auf dem Esel, es schrie „Kreuziget ihn“ vor dem Hause des Pilatus, und die Gassenbuben gröhlten bei der Abführung Christi nach Golgatha.

Die Malerei und Schnitzerei des 15. Jahrhunderts ist mit ihren großen Altären das getreue Abbild dieses turbulenten Straßentheaters. Wenn wir die Masse der bewahrten Denkmäler in unserer Vorstellung um das Mehrfache des Zerstorten erweitern, dann erhalten wir einen Begriff vom Umfang der religiösen Anteilnahme und vom unersättlichen Bildhunger der Zeit. Ergebnis der mystischen Vergegenwärtigungs-, ja Beschwörungspraxis ist der als Realismus zu bezeichnende Stilausdruck dieser Kunst, die in figürlicher Vereinzelung wie in szenischer Verwicklung das Dargestellte so glaubhaft vor die Sinne zauberte, daß der bürgerliche Mensch sich und seine Umgebung darin wiederfinden konnte. Die *compassio*, das Miterleben, ist dieser Kunst gegenüber die Verhaltensnorm der Zeit.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die weibliche Empfindungskomponente in der Mystik deren Gebrauchswert für die bürgerliche Kultur und Kunst begünstigte. Heinrich Seuse besaß schon — er bediente sich in seinen Schriften fast ausschließlich der Muttersprache — einen bildhaften Ausdruck, eine eminent lyrische, gefühlsbetonte Diktion. Er und seine Dominikanischen und Franziskanischen Gesinnungsgenossen, denen die geistliche und geistige Betreuung der Frauenklöster oblag, entwickelten ein tiefes Verständnis der fraulichen Psyche. Sie konnten dabei auf Wortfindungen der Minnesänger zurückgreifen, womit auch ein profanes, laienhaftes Ausdruckselement in die bis dahin gelehrte, lehrhafte religiöse Begriffswelt eindrang.

Die in der Erfassung weiblichen Wesens hinreißenden Madonnen des 14. und 15. Jahrhunderts realisieren die wortmalerischen Marienbilder Seuses, seiner Freunde und Freundinnen. Noch der lieblichen Muttergottes vom Wohnhause des Veit Stoß kann man die Worte unterlegen, mit welchen dieser oberrheinische Mystiker das Idealbild der mütterlichen Heilsvermittlerin entwarf, um sie der Verehrung aller zu empfehlen: *Eja, nun schau ein Gesicht, das Dir Herz und Gemüt beglückt, und sieh, wie die Mutter der Barmherzigkeit die Augen, die milden barmherzigen Augen, so mildiglich nach Dir und nach allen Sündern gekehrt hat.*

#### NACHTRAG

Nach Abgabe des Manuskriptes erschien als Untersuchung zum gleichen Thema die Publikation von Zdzisław Kepiński: *Wit Stwos w starciu ideologii religijnych Odrodzenia Oltarz Salwatora*. Breslau-Warschau-Krakau 1969. Diese Darstellung berührt sich vielfach mit meiner eigenen, setzt aber andere Akzente; Kepiński behandelt zusätzlich die bei mir nicht einbezogenen Flügelreliefs und verfolgt mit großem Fleiß deren bildmotivische Abhängigkeiten. Der polnische Forscher stellt den Auftraggeber, den Prior Andreas Stoß, und mit ihm auch den Schnitzaltar des Vaters Veit mitten in die religiösen Kämpfe der Reformation: als „Propagandawerk der katholischen Dogmatik“, die so gegen Luthers Leugnung „des mystischen Anteils Mariä an der Erlösung der Menschheit“ angehen wollte. Eine hochinteressante These! Vielleicht müssen wir uns noch durch Religionshistoriker bestätigen lassen, daß im Anfangsstadium der Reformation die mit dogmatischer Schärfe geführten Richtungskämpfe die monumentale Kunst als Waffe eingesetzt haben. Nach meiner konservativen Auslegung steht Veit Stoß mit seinem „Bamberger Altar“ ganz in der ikonographischen Tradition: Sein Werk ist unpolemisch. Die Reformation ist nach meiner Überzeugung nur als Faktor geistiger Beunruhigung und seelischer Erregung wirksam. Zumindest glaube ich nachgewiesen zu haben, daß der „Bamberger Altar“ einem bereits lange gültigen ikonographischen Schema folgt und daß sein Meister altem Formen- und Gedankengut verpflichtet ist.

Kepińskis aufschlußreiche, sicher richtige (und mir entgangene) Deutung der Ruinenbögen als Bestandteile des eingestürzten Hauses David und seine These, daß die Säule ein Fragment des Königspalastes sei, wurden von mir weiter ausgeführt durch den Nachweis, daß diese nachträglich die Bedeutung der Geißelsäule erhalten hat. Von dieser Umwertung her ließen sich die echten Vorläufer der ganzen Komposition ermitteln und weitere Aufschlüsselungen vornehmen.

Da demnach jedem Engel ein Attribut zuzuordnen ist, wird man neben Geißelsäule, Krippe-Kreuz (den polaren Vorstellungsinhalten der Frauenmystik), noch Dornenkrone und Nägel für den frontalen Engel reservieren müssen.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Zu den Ansichten des Verf. über die Urheberschaft von Veit Stoß am Zwickauer Altar und seine Mitbeteiligung am Schwabacher Altar vgl. H. Stafski: Die Bildwerke im Hochaltar der Zwickauer Marienkirche. Ein Beitrag zur künstlerischen Herkunft des Veit Stoß. In: Z. d. dt. Ver. f. Kunstwiss. 22, 1968, S. 149 ff.
- <sup>2</sup> In der alten Aufstellung (Max Loßnitzer: Veit Stoß. Leipzig 1912, Taf. 54) steht dieser Engel etwas niedriger. Das GNM änderte 1933 an den großen Figuren nichts (Katalog der Veit-Stoß-Ausstellung im GNM. Nürnberg 1933, Nr. 32). Eine später in Bamberg bei der Überführung aus der Oberen Pfarrkirche in den Dom vorgenommene Korrektur gab ihm die angehobene, wohl richtige Einordnung, die der Absicht des Künstlers und den Erfordernissen der Komposition entspricht. — Die Gesamtaufnahme (Abb. 1) verdanke ich Frau Helga Schmidt-Glassner.
- <sup>3</sup> Aus der Stellung der Hände ergibt sich m. E., daß das Kreuz kein nachträglicher Ersatz eines ursprünglichen Musikinstrumentes ist, welches seinen Träger zum figürlichen Bestandteil eines Engelskonzertes gemacht hätte. Ein Gedankenaustausch mit Günter Bandmann (der sich in einem ikonographisch weitergesteckten Rahmen mit dem Bamberger Altar beschäftigt), führte zu der vorher von mir nicht berührten Frage, ob Veit Stoß ursprünglich ein Engelskonzert geplant und sogar realisiert habe, das nachträglich (evtl. nach seinem Tode) und ohne seine Mitwirkung umfunktioniert worden sei, indem man z. B. dem Kreuzträger das Musikinstrument einfach unter den rechten Arm geklemmt und an seine Stelle das Marterwerkzeug eingeschoben habe. Zu dieser Vermutung verleitet auch der zweite Engel von rechts, der kniende, der in dem Kupferstich von 1787 (vgl. Anm. 5) ebenfalls ein — heute fehlendes — Saiteninstrument trägt. Gegen diese mich beunruhigende Frage polemisiere ich mehrfach, anerkenne aber die Echtheit des Problems und die sachliche Berechtigung des Einwandes.
- <sup>4</sup> Dieser Bogen ist im Entwurf nicht vorhanden. G. Bandmann, dem die jetzige Lage des Bogens mißfällt, verdanke ich den Hinweis, daß hier das Grottenmotiv anklingt (Gert von der Osten: Blick in die Geburtshöhle. In: Köln. Dobl. 23/24, 1964, S. 341 ff.; 26/27, 1967, S. 111 f.) — Z. Kepiński (s. Nachtrag) erkennt in den Bögen Überreste des zerfallenen Palastes Davids.
- <sup>5</sup> A. A. Schellenberger: Geschichte der Pfarre U. L. Frauen in Bamberg. Bamberg 1787 (Kupferstich nach dem Bamberger Altar zwischen S. 58 u. 59). Der Stich ist identisch mit dem Angebot von H. Gilhofer-H. Ranschburg (Versteigerung einer kostbaren alten Privatsammlung. 7. Kunstauktion. Luzern 16./17. 11. 1927, Nr. 322, Taf. 14), das fälschlich in der Stoß-Literatur zuweilen als Arbeit um 1600 angeführt wird.
- <sup>6</sup> John Henry van der Meer bekräftigt meine Überzeugung, daß die Hände dieses Engels mit einer Betätigung als Musikant kaum etwas zu tun haben und daß das Mandürchen eine mißverständene und zu Recht wieder entfernte Ergänzung sein muß.
- <sup>7</sup> Reinhard Frauenfelder: Die Geburt des Herrn. Entwicklung und Wandlung des Weihnachtsbildes. Leipzig 1939, S. 96 f.
- <sup>8</sup> Arthur M. Hind: Early Italian Engraving II, 5. London 1948, S. 73 ff., 77, Kat. Nr. 1.
- <sup>9</sup> G. Bandmann verwies mich auf eine Beobachtung Erwin Panofskys (Early Netherlandish Painting. Its origins and character. Cambridge Mass. 1953; 1, S. 277), der die Marmorsäule auf dem Geburtsbild des Bladelin-Altars als Geißelsäule erkennt. Tatsächlich fällt diese Säule aus dem Rahmen der ruinösen Stallarchitektur heraus: Das neugeborene Kind ist an ihrem Fuße niedergelegt.
- <sup>10</sup> In der älteren Aufstellung (die noch 1933 im GNM wiederholt wurde) stand der Hl. Joseph viel tiefer. Die heutige Aufstockung des Ruinenpostaments stimmt besser mit dem Entwurf und auch mit dem Kupferstich bei A. A. Schellenberger (Anm. 5) überein.
- <sup>11</sup> Josef Sauer: Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins. In: Kunstwiss. Jb. der Görres-Ges. 1928, S. 3-28.
- <sup>12</sup> Hans Wentzel: Eine Wiener Christkindwiege in München und das Jesuskind der Margaretha Ebner. In: Pantheon 33, 1960, S. 276-83 — Ders.: Christkind. In: RDK 3, 1954, Sp. 590 ff. Vgl. auch Friedrich Zoepfl: Das schlafende Jesuskind mit Totenkopf und Leidenswerkzeugen. In: Jb. f. Volkskunde 1, 1936, S. 147 ff. (Nachweis mehrerer bis in die Spätantike zurückreichender Vorformen der Passionsmadonna).

- 13 P. Vinzenz Rock OFM: Des Bruders Johannes de Caulibus Betrachtungen vom Leben Christi. Berlin 1928.
- 14 Gertrud Fussenegger: Meditationes vitae Christi: In: Lex. f. Theol. u. Kirche 7, 1962, Sp. 243.
- 15 Sven Stolpe: Die Offenbarungen der heiligen Birgitta von Schweden. Frankfurt/M. 1961, S. 104 f.
- 16 Zur aufrechten Niederkunft ebda, S. 107.
- 17 Zur Jungfräulichkeit ebda, S. 115.
- 18 Elisabeth von Witzleben: Compassio *BMV.* In: Lex. der Marienkunde 1, 1967, Sp. 1179-87.
- 19 Katalog der alten Meister der Hamburger Kunsthalle. 5. Aufl. Hamburg 1966, S. 29 Inv. Nr. 501 c2.
- 20 Die Malerfamilie Holbein in Basel. Ausst. Basel 1960, Kat. Nr. 86, Abb. 33. — Immerhin ist das ganze Arsenal an Leidenswerkzeugen aufgeboten, wenn die mit ihnen ausgestatteten Putti auch nicht in das eigentliche Bildfeld integriert sind. Bei Rogier van der Weyden bzw. in seinem Umkreis gibt es Passionsmadonnen, die als solche ausgewiesen sind nur durch das Kreuz, das der Jesusknabe trägt: New York, Metr. Mus., Friedsam Coll., u. Madrid, Slg. J. M. Orue (Max J. Friedländer: Early Netherlandish painting 2. Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle. Leyden 1967, Taf. 64 Abb. 40 A/B.).
- 21 Carlo Crivelli e i Crivelleschi. Ausst. Venedig 1961, Kat. Nr. 4. — Zu Pietro Alemanno ebda, S. 148 f. Nr. 45-49.
- 22 Vgl. Horst Appuhn-Christian von Heusinger: Der Fund kleiner Andachtsbilder des 13.—17. Jahrhunderts in Kloster Wienhausen. In: Niederdt. Beitr. z. Kunstgesch. 4, 1965, S. 157 ff.
- 23 Zur Verwendung des Schmerzenskindes als Neujahrswunsch vgl. Henrik Cornell: The Iconography of the Nativity. In: Uppsala Universitets Årsskrift 1924, S. 54 ff.
- 24 Peter Strieder: Sammlung Heinz Kisters. Altdeutsche und altniederländische Gemälde. Ausst. Nürnberg 1963, Kat. Nr. 43. — Der Verf. ist P. Strieder für klärende Gespräche und Hinweise zu Dank verpflichtet.
- 25 Richard Bellm (Einleit. u. Hrsg. v.): P. Stephan Fridolin: Der Schatzbehälter. Ein Andachts- und Erbauungsbuch aus dem Jahre 1491. Nach der Originalausgabe von Anton Koberger Nürnberg. Wiesbaden 1962; Text S. 1-10.
- Die zitierten Holzschnitte beziehen sich auf Paul Kristeller: Holzschnitte im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin 2. Berlin 1915. — K. 79 = Schreiber 796, K. 81 = Schreiber 813, K. 82 = Schreiber 810, K. 96 = Schreiber 1807, K. 99 = Schreiber 1789.