

Zur künstlerischen Herkunft des Veit Stofz

Die Versuche, das Dunkel aufzuhellen, welches die vor der Krakauer Zeit liegende Tätigkeit des Veit Stofz umgibt, sind bisher unbefriedigend geblieben. Loßnitzer¹⁾ hat zwei kurze Blicke nach rückwärts getan, indem er eine formale Verwandtschaft mit „Simon Lainberger“, also dem Meister des Nördlinger Hochaltars, und einen Berührungspunkt mit Nikolaus Gerhaert entdeckte. Aus motivischen Übereinstimmungen der Grabplatte König Kafimirs IV. im Dom zu Krakau mit der des Friedrichsgrabes im Stephansdom zu Wien erschloß er, daß eine Beeinflussung von Seiten Nikolaus Gerhaerts in Passau stattgefunden haben müsse. Mit dem Hinweis auf Nördlingen deutete er in die Richtung des Oberrheines, ohne jedoch örtliche Zusammenhänge aufweisen zu können.

Da sich bis heute kein Werk mit Sicherheit hat ausfindig machen lassen, das Veit Stofz in Nürnberg vor seinem Weggang nach Krakau (im Jahre 1477) geschaffen haben könnte, bleibt der einzige Ausgangspunkt für die Erhellung der Jugendepoche Krakau selber, in der Hauptsache der Marienaltar der dortigen Marienkirche.

Dieser Altar enthält unter den „Schmerzen Mariä“ auf der Außenseite links das Relief der „Gefangennahme Christi“ (Abb. 1), das sich in bemerkenswerter Weise von den übrigen Darstellungen unterscheidet. Während die anderen Szenen sich entweder in geschlossener Frontalität darbieten oder kompositionell geteilt sind – was sich in einigen Fällen durch gliedernde Architekturen, z. B. zwei Arkadenbögen, kundgibt – rollt die Gefangennahme in ununterbrochenem Zuge, in „unendlichem Rapport“ über die ganze Länge des Bildfeldes ab. Von links brechen die Häfcher herein, Fackel und Rute schwingend. Petrus sucht sie aufzuhalten, indem er Malchus angreift. Den Apostel überrennend hat der Haufe schon den Heiland ergriffen, um ihn nach rechts zu entführen. Nie mehr hat Stofz auf einmal so viel erzählt wie hier. Die „Gefangennahme“ für Paul Volckamer in St. Sebald zu Nürnberg ist bei weitem nicht so ausführlich geschildert.

Nun fragt es sich, ob die einzelnen, äußerst lebhaft gesehenen Vorgänge seiner eigenen, spontanen Bildkraft entsprungen sind oder ob er anderswo empfangene Vorstellungen verarbeitet hat.

Eines ist sicher: die gesprächige Art, die kleinteilige Ausführung sind im Stil eher der Graphik oder Malerei angemessen. Das flächig ausgebreitete Nebeneinander, die ausführlichen Angaben über Ort und Zeit der Handlung, die zahlreichen Nebenpersonen samt Zubehör erinnern stark an gemalte Darstellungen, und es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Veit Stofz entweder Vorlagen zur Hand hatte oder wenigstens von Vorbildern beeinflusst ist. Von welcher Seite er Anregungen empfangen haben kann, soll im folgenden untersucht werden.



Abb. 1. Veit Stoß. Gefangennahme Christi vom Krakauer Altar

Nürnberg kommt nicht in Frage. Hans Pleydenwurff wäre der Zeit nach der einzige, der ihn erzählerisch beeindruckt haben könnte. Dieser Meister aber hat ein viel zu gemäßigtes Temperament, das durch die niederländische Schulung ganz nach der sachlich-kühlen Seite hin gemildert ist. Nirgends lassen sich bei ihm Gebärden finden, die an die erregte Szene des Krakauer Altars gemahnen. Michael Wolgemut hätte eher etwas von dieser übertriebenen Gestikulation, aber er war gleichzeitig mit Veit Stoß ein Lernender.

Nur eine auswärtige Schule ist als Anreger möglich, und wenn man bedenkt, daß die Einwirkungen, die so stark auf das Gemüt des Bildschnitzers wirkten, Anfang der sechziger Jahre stattgefunden haben müssen, so kann am ehesten der Oberrhein, wo der Ausdrucksstil mehr als anderwärts gepflegt wurde, Vermittler gewesen sein. Der Oberrhein, der noch auf Dürer eine starke Anziehungskraft ausübte, ist mit seinem Zentrum Straßburg in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts neben den Niederlanden und weitgehend unabhängig von ihnen eines der großen Reiseziele deutscher Künstler.

Was die Malerei betrifft, so muß der nach Straßburg zu lokalisierende „Meister der Karlsruher Passion“, wie die neuere Forschung erwiesen hat²⁾, einer der Hauptmeister gewesen sein. Aus der Fülle der dem Hausbuchmeister einst zugeschriebenen Werke hat man schon



Abb. 2. Meister der Koburger Rundblätter. Gefangennahme Christi
Federzeichnung. Veste Coburg

lange eine Gruppe von Bildern herausgelöst, die ehemals als dessen Jugendwerke galten, aber einen graufigen Ernst offenbaren, welcher jenem bei seiner gefälligeren Haltung abgeht. So ließ sich ein beträchtliches Oeuvre des Passionsmeisters zusammenstellen und durch Nachzeichnungen nach verschollenen Werken ergänzen³⁾.

Solche Nachzeichnungen sind von der Hand des Meisters der Koburger Rundblätter erhalten. Dieser Zeichner hat in der Zeit um 1500 neben den Niederlanden typischerweise auch den Oberrhein besucht und den Meister der Karlsruher Passion studiert. Seine Studien halten sich eng an die Originale, wobei er nicht mechanisch kopiert, sondern die wesentlichen Züge des Vorbildes mit der zu knapper Charakteristik zwingenden Sprache der Feder wiedergibt. Er beweist seine Objektivität in den Fällen, wo sich das Original zum Vergleich heranziehen läßt, und wir dürfen in demselben Grade Rückschlüsse aus jenen Zeichnungen ziehen, die nach verlorenen Bildern entstanden sind.

Der hauptsächlich in Karlsruhe und Köln aufbewahrte Passionszyklus gehört in die fünfziger Jahre des 15. Jahrhunderts. Ein zweiter, etwas später anzufetzender Zyklus, der sich unverkennbar an die erste Folge anlehnt, ist verloren, läßt sich aber teilweise aus den erwähnten Nachzeichnungen rekonstruieren. Ein Blatt mit der „Gefangennahme Christi“ (Abb. 2) gehört zu den eindrucksvollsten. Christus, halb niedergestürzt, ist in ein Netz von Kontrastbewegungen eingespannt. Man hat auf den rechts in eigentümlicher Stellung sich befindenden Schergen aufmerksam gemacht, der in Rückenansicht gegeben ist⁴⁾. Diese wie mit den Knien sich gegen den Boden stemmende Figur verleitet zu der Annahme, der Nachzeichner habe

hier, eindringlicher gestaltend, die Vorbildfigur in einem fortgeschrittenen Sinne verbessert; dieselbe soll sich ursprünglich in mehr aufrechter, weniger charakteristischer Haltung befunden haben. Unserer Ansicht nach traut man dem Meister der Karlsruher Passion zu Unrecht eine solche Gestalt nicht zu.

Die Abhängigkeit des Hausbuchmeisters vom Meister der Karlsruher Passion erhellt aus der Tatsache, daß man beide einmal identifizieren konnte, und es ist zu vermuten, daß noch andere in dieselbe Schule gegangen sind. Zu ihnen muß auch Veit Stoß gehört haben. Das hitzige Gedränge, welches er oft entfaltet, die Brutalität seiner Schergen, alles, was man gern auf die Ein- und Nachwirkungen des polnischen Milieus zurückführt, stammt aus dem Kreise des Passionsmeisters. Es lassen sich sogar einzelne motivische Übernahmen nachweisen, abgesehen von der Gesamthaltung, welche die Krakauer „Gefangennahme“ (Abb. 1) mit den Bildern der Karlsruher Passion verbindet. Ein Fall weitestgehender motivischer Kongruenz ergibt sich auf einem Umwege, nämlich über die besprochene Nachzeichnung des Meisters der Koburger Rundblätter, ebenfalls die Gefangennahme darstellend, deren Vorbild Stoß gekannt haben wird.

Auf dem Koburger Blatt (Abb. 2) sehen wir Christus scheinbar von zwei Peinigern im Vordergrunde nach verschiedenen Seiten gezerrt. Es sieht so aus, als stemmte sich der rechte nach außen, um festen Halt für seine Beschäftigung zu finden. Diese Figur, die wegen des ungewöhnlichen Motivs als relativ selbständige Erfindung des Kopisten angesehen worden ist, stimmt in der Haltung genau überein mit dem Malchus auf der linken Seite des Krakauer Reliefs. Während hier bei dem Angegriffenen die Haltung eine passive ist, mußte sie bei der entsprechenden Figur auf der Zeichnung gemäß der oben angeführten Interpretation – die indes auf falscher Beobachtung beruht – eine aktive sein. Auf dem Koburger Blatt handelt es sich aber in Wirklichkeit ebenfalls um eine Malchusfigur. Ihre eigentümliche Haltung entspricht also genau der Situation, zu welcher Feststellung uns erst der Vergleich mit dem Stoß'schen Relief verholfen hat. Bei genauem Zusehen bemerkt man auf der Zeichnung rechts über dem Gestürzten den sein Schwert wieder einsteckenden Petrus und sieht, wie Christus dem Verletzten das verlorene Ohr wieder anheftet. Den Bildgedanken in dieser Richtung weiter verfolgend gelangt man auch zu einer tieferen Würdigung der Zeichnung, besonders der Christusgestalt. Dem Hilfsreichen wird nicht einmal Muße gelassen, das Liebeswerk an seinem Feind zu verrichten. Mitten in der Handlung des Heilens wird er nach der entgegengesetzten Seite weitergezerrt. Hierin liegt gerade die Tragik dieser von verschiedenen Beurteilern mißverstandenen Situation⁵⁾. Liebe und Haß treffen in den letzten, unerklärlichen Extremen aufeinander und äußern sich formal in der Divergenz der Richtungen, die den Vorgang geradezu auf ein Urprinzip, auf die Kräfteffpannung zurückführen, das Geschehen geometrisch in die Komponenten „gut“ und „böse“ auseinanderlegen.

Veit Stoß ist in seiner „Gefangennahme“ der kunstvollen Komplikation dieses Moments ausgewichen und hat sie wieder in zwei Phasen zurückentwickelt, indem er die Malchusffzene von der eigentlichen Gefangennahme trennte und die gleichzeitige Verbindung in ein räumliches Nebeneinander zerlegte. Daß er aber gerade jene schwierige Komposition gekannt hat, beweist ein Vergleich der bis in alle Funktionen übereinstimmenden Malchusffguren. Man beachte die in beiden Fällen gleichartige Lage des die Überschneidung suchenden Schwertes, oder die Kleidung, der jedesmal die Wespentaille der Rüstung das Gepräge gibt, sowie den aus spitzem Schulterauschnitt aufsteigenden Halskragen⁶⁾.

Die Christusffgure des Stoß'schen Reliefs stammt aus derselben Schule. Die charakteristische, etwas gebückte Haltung verurfacht in der Kölner „Gefangennahme“ des Passionsmeisters

einen verwandten, nur etwas akzentuierteren Umriss, der den körperlichen Schmerz wirksam in gekrümmte Linien umsetzt. Die zwischen den einsinkenden Knien entstehenden Faltenstangen, die einmal als Erkennungszeichen für die vermeintlichen Frühwerke des Hausbuchmeisters galten, sind bei Stofz ebenfalls vorhanden; sogar die Ansatzstellen mancher Falten auf den Oberschenkeln und die die Füße umwickelnden Gewandenden stimmen überein. Von anderen Figuren scheint auf dem Relief der links hinten seine Rute zum Schläge ausholende Knecht der „Geißelung“ des Passionsmeisters⁷⁾ entnommen und dort auf den linken Peiniger zurückzugehen. Ein Scherge, der in einer Koburger Nachzeichnung, die Christi Stäupung darstellt, auf den Heiland einschlägt⁸⁾, mag das Vorbild eines in derselben Stellung sich befindenden Söldners auf der Stofz'schen Gefangennahme sein.

Da es sich bei den Vorbildern um Malerei handelt, mußte der Einfluß des Meisters der Karlsruher Passion in noch höherem Grade an den Kupferstichen der Krakauer Epoche zu erkennen sein. Tatsächlich finden sich hier sowohl in der Gleichartigkeit der gedrängten Komposition als auch in Einzelmotiven erstaunliche Übereinstimmungen. In dem Stich der „Erweckung des Lazarus“ (Abb. 3) entspricht der Totengräber genau seinem Berufsgenossen auf der Karlsruher Kreuzanheftung (Abb. 4): es handelt sich wieder um eine direkte Übernahme der Figur. Beide Männer stützen sich zunächst in gleichartiger Weise auf die der linken Achsel untergeklemmte Schaufel, was jedesmal dieselbe schwankende Körperhaltung und balancierende Fußstellung zur Folge hat. Die Stofz'schen Übernahmen gehen bis ins einzelne. Die realistische Handarbeitergewohnheit, den Oberkörper vom Rock zu befreien und diesen dann, in den Gürtel eingesteckt, nach hinten herabhängen zu lassen, sehen wir hier wie dort dargestellt. Im wesentlichen hat sich Stofz an das Vorbild gehalten, in einigen nebensächlichen Zügen lassen sich dagegen Abweichungen, bzw. Auslassungen feststellen. Die betreffende Figur auf dem Karlsruher Bild gibt mit dem linken, sich auf die Schaufel stützenden Arm gleichzeitig den übrigen Schergen Anweisungen. Stofz verzichtet auf diese sprechende Geste (die auch inhaltlich nicht am Platze war) und legt die freie Hand an den Schaft: diese selbständige Veränderung hat eine gewaltsame Verrenkung des Arms zur Folge. Den anderen Arm des Mannes läßt er – und zwar so, daß man ihn vermißt – ganz verschwinden, während er bei dem Vorbild noch Feldgeräte trägt. Stofz vermeidet also Komplikationen, wo sein Vorgänger doppelte Funktionen sucht. Der Fall liegt hier ähnlich wie bei der „Gefangennahme“ und ist ein negativer Beweis für die Abhängigkeit des Bildschnitzers.

Die Physiognomie des Stofz'schen Totengräbers kann in den gierigen Wulstlippen, der knotigen Nase und den häßlich verzogenen Gesichtsfalten die rückwärtsweisende Verwandtschaft mit der anderen Figur nicht verleugnen.

Beachtenswert sind ferner Gemeinsamkeiten in der kompositionellen Anordnung. Die schräge Lücke im Gruppenaufbau des Kupferstiches, in der Lazarus dem Grab entsteigt, entspricht etwa auf der „Kreuzanheftung“ dem das Bildfeld diagonal aufteilenden Kreuz. Die Totengräber nehmen in diesem Schema einander ähnliche räumliche Stellungen ein; sie wiegen innerhalb der Gewichtverteilung gleich schwer und dürften in beiden Fällen nicht an ihrem Platz fehlen. Das Äquivalent zu der gedrängten Gruppe Christi und seiner Apostel im Kupferstich links oben ist auf dem Gemälde Maria mit ihrem Anhang. Stufung und Schachtelung der Teile geschieht hier wie dort in gleichförmiger Weise.

Eines der letzten Werke, die dem Passionsmeister zugeschrieben werden, ist das Freskogemälde in der Straßburger Predigerkirche, von dem allerdings nur noch eine treue Kopie aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts vorhanden ist, die sich in München befindet (Abb. 5). Das Fresko muß vor 1465 fertig gewesen sein. Auf dem linken Teil desselben ist das Gebet



Abb. 3. Veit Stof, Erweckung des Lazarus. Kupferstich (B. 1)

am Ölberg dargestellt. Diese Szene weist in Gesamtanordnung und Einzelzügen weitgehende Verwandtschaft mit dem Krakauer Ölbergrelief des Veit Stof auf. Ein Vergleich der Christusfiguren zeigt außer übereinstimmender Körperhaltung in der Gewanddrapierung beidemale die typische Stangenfalte, die von der Schulter bzw. vom Rücken bis zum Knie reicht. Der schlafend hinter Christus sitzende Jünger wirft in dem Münchner Aquarell mit dem den Kopf stützenden Arm denselben Faltenwirbel wie der Petrus bei Veit Stof, dessen immer wieder verwendetes „Faltenohr“ hier vorgebildet ist. Die liegenden Schläfer sind in beiden Fällen von einem ähnlichen Faltenischt überschüttet. Wir befinden uns am Ausgangspunkt der Stof'schen Faltensprache überhaupt. Die Komposition an sich ist zwar damals Allgemeingut, wer jedoch innerhalb des Allgemeinen das Besondere zu sehen vermag, wird die Anklänge nicht für zufällig halten wollen.

Auf der rechten Seite des Aquarells, kontinuierlich mit der Ölbergzene verbunden, ist die Gefangennahme dargestellt, die in der drangvollen Enge und horizontalen Abwicklung an



Abb. 4. Meister der Karlsruher Passion. Kreuzanheftung Christi
Karlsruhe, Kunsthalle

das Relief des Stofz erinnert. Der Armbrustschütze rechts neben Christus trägt einen Kragen mit spitzen Endungen, der im Karlsruher Zyklus öfter vorkommt und den auch Veit Stofz gerne verwendet, wie überhaupt die bizarre Kostümierung auf der Krakauer Gefangennahme zum großen Teil auf den Passionsmeister zurückgeht, der selber in der Bekleidung nicht fortschrittlich ist. Vielleicht hat die Tracht der Polen das für malerische Reize empfängliche Auge des Veit Stofz beeindruckt und ihn bewogen, die phantastische, altertümliche Ausrüstung, die der Passionsmeister liebte, beizubehalten, z. B. die seltsamen Helmformen. Einzelne polnische Übernahmen passen dann nicht übel dazu.

Nach alledem ist es wahrscheinlich, daß Veit Stofz den Meister der Karlsruher Passion aus der Nähe kennengelernt hat. Vielleicht hat er in Straßburg eine Zeitlang nicht nur als Plastiker, sondern auch als Maler gearbeitet (in einem gemischten Betrieb), denn irgendwo muß er ja malen gelernt haben. Das Aufkommen der plastischen Epoche, die in den sechziger Jahren mit dem Erscheinen Nikolaus Gerhaerts beginnt, ließ in Stofz den Maler verkümmern. Er hat sich später nur noch in untergeordneten oder Ausnahmefällen (Münnerstadt) in dieser Tätigkeit geübt. Die Münnerstädter Tafeln aber brauchen wegen ihrer relativen Rückständigkeit keine „Bildhauermalerei“ zu sein, sondern stellen etwa die stilistische Stufe dar, auf welcher er sich damals in Straßburg befand. So oder ähnlich hat er um 1465 gemalt. Natürlich hat seine Anschauung sich inzwischen vervollkommenet, jedoch ist die veraltete Übung oder Gewohnheit nicht zu verkennen. Die hart aneinanderstoßenden Bewegungen sowie die starke Aufficht bzw. Hochschichtung sind uns vom Passionsmeister her vertraut. Bei den Kupferstichen der Krakauer Zeit, die, wie das Blatt „Christus und die Ehebrecherin“ (P. 7), weder zur Übertragung ins Relief geeignet noch bestimmt sind, haben wir es formal mit Überbleibseln aus der Schule des Passionsmeisters zu tun. Seine nicht zu verachtende Kupferstichtchnik hat er am ehesten in der Nähe des Meisters E. S. am Oberrhein gelernt.

Die endgültige Hinwendung zur Plastik – diese Annahme ergibt sich fast zwangsläufig – hat auf dem Boden stattgefunden, der ihn mit dem Passionsmeister verbindet: in Straßburg. Der hier 1463 in Erscheinung tretende und bis 1467 verbleibende Nikolaus Gerhaert bietet sich gleichsam von selbst als Lehrer an. Bisher war eine Berührung der beiden Künstler erst in Passau erkennbar, wo die Deckplatte des Friedrichgrabes entstand. Daß die Bekanntschaft schon älter sein muß, kann ein Vergleich der Nürnberger Hausmadonna des Veit Stofz mit Nikolaus Gerhaerts Trierer Madonna aus dem Domkreuzgang beweisen (Abb. 6 u. 8). Wenn Stofz diese selbst nicht gesehen hat, dann sicher eine ganz ähnliche oder eine Werkstattzeichnung. Das Bewegungsmotiv gleicht sich bei beiden Figuren von Fußanfaß über Hüftbiegung bis in die Kopfneigung, nur daß die Stofz'sche Maria im Gegenfinne fungiert. Die Gewandung ist in den Hauptzügen dieselbe. Der Mantel fällt hier wie dort in glattgezogener Bahn von der einen Schulter herab, um am Fußende nach innen einzubiegen. Die Umbiegung ist bei Gerhaert motiviert durch die tragende Mondichel. Diese selbst fehlt bei Stofz, bleibt aber latent vorhanden in der formalen Abrundung des Mantelendes an genau derselben Stelle. Nicht ganz so deutlich ist die Übereinstimmung in dem anderen, schurzartig hochgenommenen Mantelstück, das vom Knie des Spielbeines durchstoßen wird, was eine starke Beunruhigung der Stoffoberfläche zur Folge hat. Bei der Trierer Madonna entstehen so die für Nikolaus Gerhaert typischen prismatischen Faltengebilde; diese sind bei Stofz in einer für ihn ebenfalls typischen Umdeutung erkennbar: es laufen mehrere Faltenstege konzentrisch zu der haltenden Hand (deren Aufgabe bei Gerhaert durch das Motiv der unter den Gürtel gesteckten Mantelspitze erfüllt wird), aber die linienhaft-malerische

Verwertung unterscheidet sich von der körperhaft-plastischen des Vorbildes. Die bei der Trierer Madonna so auffällig zerklüftete Stoffmasse unterhalb des Kindes bildet einen wirklichen Gegensatz zu dessen organisch-weichen Formen; es wird von diesen übereinandergeschichteten Steingebilden getragen. Bei Stofz wirkt die an derselben Stelle und in gleicher Weise auftretende Faltenwirrnis etwas unmotiviert, da das Kind auf der Gegenseite gehalten wird.

Vergleichsmomente bieten ferner die Madonnenköpfe. Der hohe Haaransatz, die starke Rundung der Stirn mit den hoch in diese hineingewölbten Brauenbögen ergeben eine auffallende Ähnlichkeit im physiognomischen Ausdruck. Veit Stofz hat die Grundhaltung der Gerhaertschen Madonna nicht verändert, nur einige Züge im Sinne der fortgeschrittenen Zeit verändert. Schon das im Gegenfinne verwendete Bewegungsmotiv ist bezeichnend. Der von dem Vorbild übernommene, lang herab-

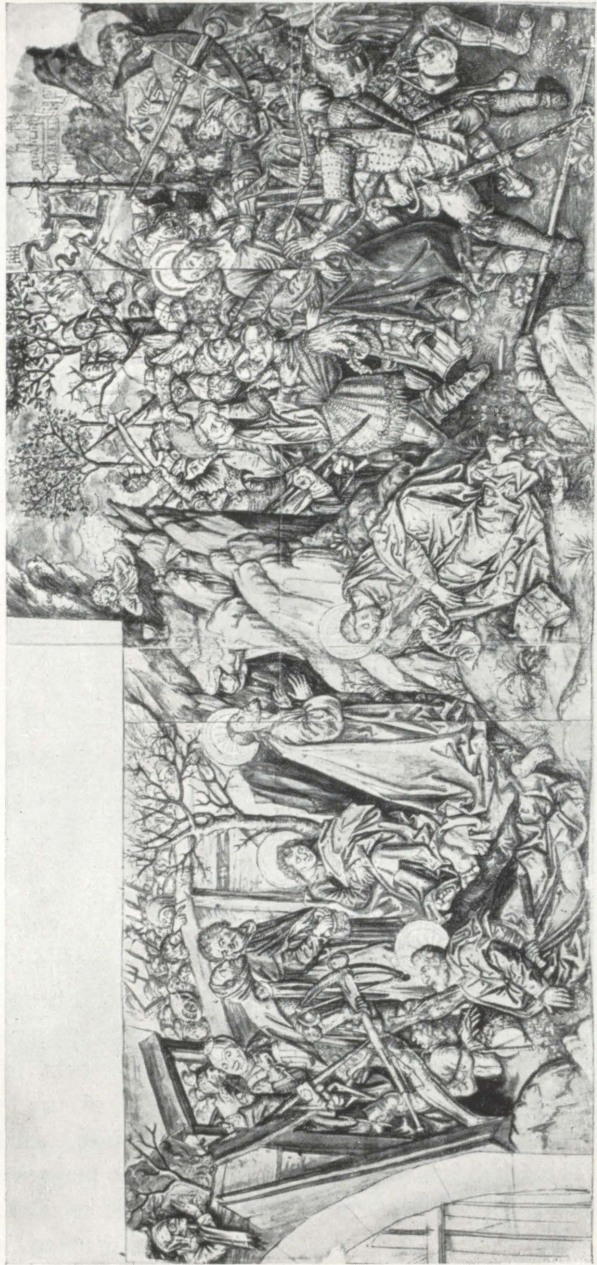


Abb. 5. Ölberg und Gefangennahme Christi. Aquarell von Hilarius Dietterlin 1620/21. München, Graphische Sammlung

gezogene Mantelfaum begleitet nun die Körperbiegung, indem er sich der Schulter, dem Oberarm und der ausgebogenen Körperseite linienhaft anschmiegt, während Gerhaert durch dasselbe Mittel ein hinterfangendes, raumschaffendes Gehäuse bildet, vor welchem die abrupte Hüftknickung seiner Madonna sich desto wirksamer abhebt; und der senkrechte, stockartig freistehende Saum liefert bei ihm ein neutrales Vergleichsmaß für die eigenwillig divergierenden Faltenformen, die von dem hart vorstößenden, die Steinfläche wie zersplitternden Knie verursacht werden. Stofz hat dagegen das sich durchdrückende Spielbein als weiche, „nackte“ Form gegeben und arbeitet mit Wohlgefallen die Schwellung des Knies und die sanfte Biegung des Unterschenkels heraus. Am unterschiedlichsten ist wohl die Tragweise des Kindes.



Abb. 6. Veit Stofz. Hausmadonna
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Während es bei der Trierer Maria ganz seitwärts in dem Faltennest sitzt, liegt es der Nürnberger Gottesmutter quer vor der Brust: eine Form, die wir durchgängig in der nachgerhaertischen Schule antreffen, etwa bei der Dangolsheimer Maria, besonders ähnlich aber bei der Maria aus der Wallfahrtskapelle Notre Dame d'Arlange in Wuiffe⁹⁾ (Lothringen). Das „Faltennest“ ist bei der Stofz'schen Figur noch einmal leise unterhalb des Kindes angedeutet. Mit Bewußtsein vermieden ist das gespreizte Sitzen desselben, und der haltende Arm der Mutter greift nicht mehr sperrend und luftverdrängend vor dem Körper her wie bei Gerhaert, sondern bleibt im Gewand versteckt. Trotzdem kommt die Nürnberger Statue dem Vorbild näher als die übrigen Madonnen der nachgerhaertischen Schule. Verwiesen sei ferner auf die Londoner Buchsbaumstatuette (Abb. 7), an welcher Stofz nicht nur die gerhaertische Arm- und Handhaltung, sondern auch das zappelnd seitwärts gehaltene Kind beibehält, sicher in der Berechnung, daß ein Spiel eckiger Bewegungen dem die Nahtsicht voraussetzenden Kabinetformat günstiger sei. Die Trierer und die Buchsbaummadonna zeigen auf dem Mantelschurz eine übereinstimmende Faltenstelle (in H-Form), die bei Stofz stereotyp ist und ebenfalls am Mantel König Kasimirs auf der Krakauer Grabplatte vorkommt. Unter dem Gesichtspunkt eines Aufenthaltes in Straßburg braucht für die Stofz'schen Kreuzifixe eine Vermittlung des Nördlinger Meisters nicht maßgebend gewesen zu sein, wie Lofnitzer annahm. Sie gehen auf unmittelbare Anschauung Gerhaert'scher Werke zurück (z. B.

dessen Kreuzifix in Baden-Baden). Erhöhte Bedeutung erhält in unserem Zusammenhang eine Federkizze des Veit Stofz im Nationalmuseum zu Budapest, die Hl. Anna Selbdrift darstellend, die sich sehr eng an die entsprechende Steingruppe des Nikolaus Gerhaert im Deutschen Museum in Berlin anlehnt¹⁰⁾.

Die nicht zu leugnende Abhängigkeit der Grabplatte Kasimirs IV. in Krakau von derjenigen Kaiser Friedrichs III. im Stephansdome zu Wien läßt vermuten, daß Veit Stofz mit Nikolaus Gerhaert von Straßburg nach Passau gezogen ist. Wann er sich von hier nach Nürnberg begeben hat, bleibt unsicher. Das Todesdatum des Lehrers (1473) gibt wohl einen Anhaltspunkt. Mitschüler des Stofz in dieser Zeit waren wahrscheinlich der Meister der Wiener-Neuftädter Domapostel (dessen Figuren einmal „dem Veit Stofz nahestehend“ bezeichnet wurden,



Abb. 7. Veit Stofz
Buchbaumstatuette der Maria mit dem Kinde
London, Victoria- und Albertmuseum

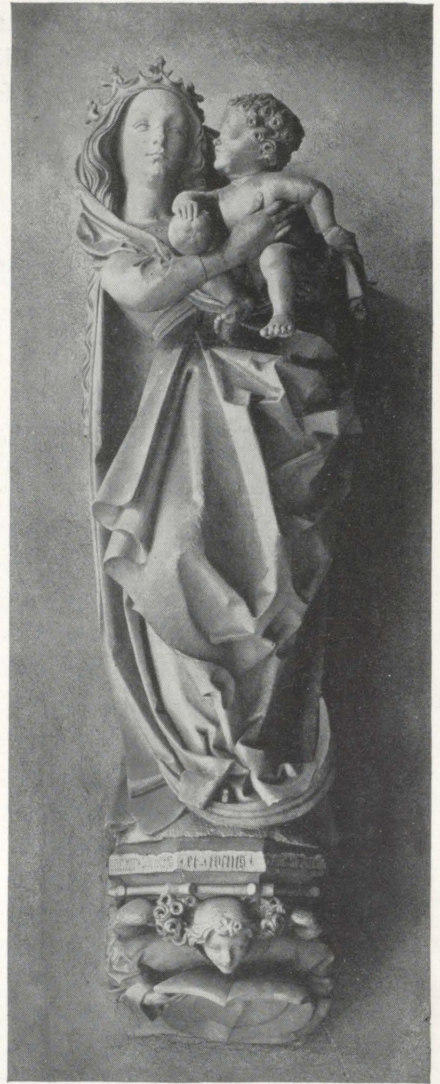


Abb. 8. Nikolaus Gerhaert
Maria mit dem Kinde
Trier, Domkreuzgang

was jetzt erklärlicher wird) und, falls er nicht mit jenem identisch sein sollte, der Meister des Nördlinger Hochaltars¹¹⁾.

Der Grund für das Fehlen von Werken aus der Frühzeit des Veit Stofz liegt vielleicht darin, daß er lange Zeit im Verbande gearbeitet hat. Andererseits dürfte das Vertrauen, das ihm die Berufung nach Krakau verschaffte, auf seine Zugehörigkeit zur Gerhaertwerkstatt zurückgehen, deren Ruhm von Passau aus in den weiteren Osten gedrungen war.

Als fertigen, echten Plastiker sehen wir ihn gleich in den Schreinfiguren des Marienaltars zu Krakau, von dem unsere Untersuchung den Ausgang genommen. Obwohl die Gestalten sich in einer malerischen Drapierung verfangen, zeichnen sie sich aus durch den Drang, mit dem sie die lästige Überfülle der Gewandung durchstoßen und abschütteln. Die mächtigen,

glatt herausgearbeiteten Schultern heben und bewegen sich gewaltsam. Die Füße sind wie in Netzen verstrickt, aber gerade diese Hemmung ihrer Bewegungsfreiheit verleiht den Körpern eine gleichsam aufgehaltene plastische Kraft.

Anmerkungen

- ¹⁾ Loßnitzer, Veit Stoß, Leipzig 1912.
- ²⁾ Ernst Buchner, Über eine mittelhheinische Zeichnung der Spätgotik, Pantheon I, 1928, S. 314.
- ³⁾ Lilli Fischel, Der Meister der Karlsruher Passion; sein verschollenes Oeuere. Oberhheinische Kunst VI, S. 41—60.
- ⁴⁾ a. a. O., S. 46.
- ⁵⁾ Auch Ludwig Kaemmerer hat die Szene nicht richtig gedeutet, indem er den Judaskuß vermißt, weil er die schwer zu bemerkende Heilung des Malchus und die daraus erfolgende Sinngebung nicht erkannte (siehe Anm. 6).
- ⁶⁾ In dem Kupferstich der „Gefangennahme“ (L. I. 315,7.) vom Meister der Liebesgärten ist Malchus eine ähnliche Rückenfigur, aber ohne die charakteristische Beinstellung mit dem überhneidenden Schwert wie bei Stoß und dem Passionsmeister. Letzterer mag den Stich gekannt haben.
- ⁷⁾ Abgebildet in Oberhheinische Kunst VI, S. 42.
- ⁸⁾ Abgebildet bei Ludwig Kaemmerer, Fünf Federzeichnungen aus der Passionsgeschichte im Kupferstichkabinett der Veste Koburg, im Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. VI 1927, S. 351.
- ⁹⁾ Abgebildet bei Otto Wertheimer, Nikolaus Gerhaert, Berlin 1929, S. 78.
- ¹⁰⁾ Vgl. E. Lutz, Veit Stoß, Berlin 1938, S. 44.
- ¹¹⁾ Heinz Stafski, Der Meister der Wiener-Neuftädter Apostel vom Oberhhein?, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1938, S. 62—76.