

SZCZESNY DETTLOFF, *Wit Stosz*. Wrocław 1961, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. Textband 323 S. mit 120 Abb., Tafelband mit 241 Abb.

Eine neue, groß angelegte, in der gewissenhaften Überprüfung aller Quellen fundierte Monographie über Veit Stoß. Der Verfasser hat 1915 eine grundlegende Untersuchung über den (Wiener) Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab veröffentlicht und seit 1919 wesentliche Studien zur Erforschung des Werkes von Veit Stoß beigetragen. So ist diese Monographie die Ernte eines Lebens. Das überragende Volumen des rätselvollen Werkes von Veit Stoß nötigte den Verfasser, sich mit vielen Phänomenen der vorausgehenden und der gleichzeitigen oberdeutschen Skulptur der Spätgotik auseinanderzusetzen. Die Würdigung des Werkes von Veit Stoß durch Max Loßnitzer (1912) war zur eindringlichsten Diagnose der stilgeschichtlichen Situation der oberdeutschen spätgotischen Skulptur vor Wilhelm Pinders Darstellung geworden.

Um zu Dettlofs Publikation Stellung nehmen zu können, habe ich mir Partien des polnischen Textes übersetzen lassen. In der Rezension halte ich mich aber an die autorisierten Wortlaute der beigefügten deutschen und französischen Resümées.

Wiederholt wurde von deutscher und polnischer Seite die personelle Zusammensetzung jenes Ratskollegiums untersucht, in dessen Auftrag Stoß 1477 seine Arbeit an dem Hochaltar der Krakauer Marienkirche begonnen hat. Es waren „Dy herren jung und ald“. Ich sehe keine Handhabe für Dettlofs Annahme, „Königin Elisabeth habe dazu beigetragen, daß man Veit Stoß zu dieser Arbeit berief“. Waren doch die Beziehungen Krakaus zu Süddeutschland so ausgeprägt, daß der Weg des Veit Stoß von Nürnberg nach Krakau gar nichts Ungewöhnliches bedeutet hat. Den Rahmen des Üblichen sprengte aber die Kühnheit seines Werkes in Krakau. Die eindringlichste Darstellung und Interpretation des Krakauer Marienaltars danken wir unserem toten Freund Ernst Klob (Der Kunstbrief, Nr. 28, Berlin 1944). Hervorgehoben sei zugleich auch die großartige Leistung der polnischen Restauratoren. 1933 hat Jan Rutkowski die verantwortungsvolle Freilegung der alten Farben besorgt. Ob der Gewalt, die dem Altar im Krieg angetan wurde, mußten nach dem Krieg die Besten ihr Bestes nochmals tun, um den Altar in der größtmöglichen Wahrheit wiedererstehen zu lassen.

Dettloff reproduziert – leider drucktechnisch ungenügend – den in der Marienkirche in Krakau mit dem Auge nicht bestimmbar geschnitzten riesigen Kreuzifixus am Triumphbogen und betont überzeugend, daß er nur eine Arbeit der Werkstatt des Veit Stoß ist, allerdings, wie mir scheint, nicht erst aus der Zeit um 1520. Denn es fehlt jene Tiefendimension völlig, deren Realisierung für die Werke nach der Jahrhundertwende charakteristisch ist. Vielmehr zeigt Abbildung 47 in Dettlofs Textband deutlich alle Merkmale einer relativ früheren Entstehung. Um so gewaltiger ist die Wirkung des Steinkreuzifixus von Veit Stoß in der Marienkirche, sichtlich getragen von dem Wissen um das Christusbild Nicolaus Gerhaerts, zugleich aber über dessen Vorstellung hinausführend in eine neue Sphäre dynamischer Steigerung.

Dagegen kann ich Dettloff nicht zustimmen, wenn er die Annaseldrittgruppen in der Bernhardinerkirche Krakau und (ehemals) im Diözesanmuseum Tarnow für eigen-

händige Werke des Meisters hält. Ich denke, so sehe die Handschrift jener Mitarbeiter aus, die Stoß in der langen Arbeit an dem riesenhaften Bildcorpus des Krakauer Altares auf seine Höhe erhoben hat. Es ist ein Irrtum, in diesem Bereich nach Impulsen italienischer Renaissance-Kompositionskunst (etwa von Pinturicchio) zu fahnden. Bei dem Baldachingrabmal des Königs Kasimir IV. auf dem Wawel kennen wir (dank Signatur) den Namen eines solchen Mitarbeiters, nämlich des Jörg Huber von Passau. Seine Individualität ist klar zu umreißen und es ist erstaunlich, wie sehr sein malerische Effekte liebender Stil bereits in dem Auswirkungsbereich des Wiener Spätwerkes Nicolaus Gerhaerts (Passau, Rathausportal – Krems, Christophorus von 1468) begegnet.

Dankbar sind wir dem Verfasser für die eingehende Würdigung der bisher von der Forschung vernachlässigten Bischofsgrabmäler in Gnesen und in Włocławek. Insbesondere in der Beurteilung dieses letzteren Werkes ergeben sich aus den Forschungen Dettloffs wichtige Korrekturen der Thesen Loßnitzers. Die Individualität dieser Werke des Veit Stoß läßt aber Stil und Aussage der von Dettloff als Quelle stilistischer Anlehnungen herangezogenen Werke der süddeutschen Grabmalkunst weit hinter sich, ohne daß – wie es Dettloff vor allem für den Grabstein in Gnesen annehmen möchte – „Kontakte mit der Kunst des italienischen Quattrocento“ mehr als Äußerlichkeiten – etwa die Kalligraphie der Epigraphik – gezeitigt hätten. Dies ist ein ernster Punkt der Diskussion. Importe und Reflexe italienischer Frührenaissance sind in der Spätgotik in der Hofkunst Polens und Ungarns häufig anzutreffen. An dem Krakauer Werk des Veit Stoß haftet aber kein Schimmer eines solchen Italianismus. In dem Bereich dieser Hofkunst sind die Voraussetzungen des Jagiello-Grabmals auf dem Wawel und des Stiles seiner plastischen Darstellung (trotz der scharfsinnigen Beobachtungen Karol Esterreichers) noch immer ein Rätsel.

An der Schwelle der neuen Wirksamkeit von Veit Stoß in Nürnberg entstanden die Volckamerschen Passionsreliefs mit den geschnitzten Figuren des Schmerzensmannes und der trauernden Maria in St. Sebald. Man muß sich das hohe Ethos dieser im einzelnen höchst sublim geformten Werke vergegenwärtigen, um zu verneinen, daß im gleichen Wachstumszusammenhang die viel größeren Assistenzfiguren, ehemals in der Sammlung Colli Innsbruck (jetzt in Triest) und der (vor allem im Anatomischen) allzu perfektionierte Kruzifix von Schloß Matzen genannt werden können. Ich halte diesen Kruzifix für ein Werk der Veit Stoß-Imitation, über deren phänomenale Bedeutung als Parallele zur Dürer-Renaissance ich mich wiederholt geäußert habe. Die kleine geschnitzte Dolorosa, jetzt im Cleveland Museum of Art (J. H. Wade Collection) – ist sie als Kleinplastik von Veit Stoß ein „spätest-gotischer“ Vorläufer der wundervoll abgeklärten Marienstatuette im Viktoria & Albert Museum?

Ein weiteres Rätsel – künstlerisch-sinnlich – sind die dokumentarisch beglaubigten Flügelgemälde des Veit Stoß in Münnerstadt. Ich stimme Dettloff in seiner Ablehnung von Buchners Zuschreibungen weiterer Tafelgemälde an Veit Stoß zu. Ich pflichte Dettloff bei, daß die Mehrzahl der von Veit Stoß erhaltenen graphischen Werke bereits in seiner Krakauer Zeit entstanden sein muß.

Aus den Nürnberger Werken scheidet Dettloff mit Recht die (wahrscheinlich mit dem Namen Veit Wirspergers zu verbindende) Steinfigur des hl. Paulus in St. Lorenz aus. Ich bedauere, daß Dettloff in seiner Würdigung dieser Nürnberger Werke des Veit Stoß nicht das Kruzifixusbild voranstellt. Bei dessen Interpretation würde, wie mir scheint, die Ich-Bezogenheit des Gestaltwandels am deutlichsten, der gegenüber die „Übernahme gewisser Renaissance-Motive“ und „Anklänge an die Kunst Italiens“ eine völlig untergeordnete Bedeutung haben. (Trotz Dettloffs Bedenken habe ich an der Zusammengehörigkeit des hl. Raphael aus der Dominikanerkirche Nürnberg mit dem „Tobias“ im Germanischen Museum keinen Zweifel.) Es ist nicht Italien, sondern das Medium der Kunst Dürers, wodurch Veit Stoß in seinem Bamberger Altar zu einem Meister der deutschen „Klassik“ wurde.

1952 hat Boleslaw Przybyszewski im Biuletyn Historii Sztuki XIV, S. 62/66 unbekannte Archivalien über Veit Stoß veröffentlicht. Darunter ist ein Eintrag in den Acta Officialia Konsystorza Krakowskiego, der geeignet erscheint, das Problem der Abkunft des Veit Stoß endgültig zu lösen. Es handelt sich um eine am 13. Mai 1502 ausgefertigte „Quittancia“ für die Abzahlung einer Restschuld mit dem Wortlaut:

Ladislaus mensator de Cracovia, procurator (olim) Vitti sculptoris de Horb . . .
personaliter fassus est et publice recognovit, se recepisse realiter
Przybyszewski hat in seiner Veröffentlichung anheimgestellt, zu untersuchen, ob es sich bei dieser Ortsangabe um Horb in Württemberg oder um eine der gleichnamigen Städte in der Schweiz (z. B. unweit von Aarau) handelt. Auch hat er die Frage aufgeworfen, ob die Angabe den Geburtsort des Künstlers oder evtl. nur seinen Aufenthaltsort im Jahr der Ausstellung der Quittung bezeichnet. Die letztere Möglichkeit ist, wie mir scheint, auszuschließen. Denn die tragischen Dokumente des Trummerhandel lassen keinen Zweifel, daß Stoß bis zum Ende des Jahres 1503 in Nürnberg „zuständig“ war. Auch ist in diesem Zusammenhang wichtig, daß der Bruder von Veit Stoß, der Goldschmied Mathäus, bei seiner Einbürgerung in Krakau 1482 „de Harow“ registriert und später ständig „Szwab“ genannt wurde. Laut „Beschreibung des Schwarzwaldkreises des Königsreichs Württemberg“ (1905, S. 189) wurde das württembergische Horb im Mittelalter Horowa und horo geschrieben. So scheint kein Zweifel, daß Veit Stoß und seine Familie in Horb in Württemberg beheimatet war. Diese Fährte hat Dettloff aufgenommen, um möglicherweise angeborene Voraussetzungen der Kunst des Veit Stoß zu eruieren.

1933 habe ich in meinem Aufsatz über Veit Stoß in Krakau geschrieben: „Auch Verbindung mit oberschwäbischer Kunst muß angenommen werden. Dafür zeugt die geschwisterliche Verwandtschaft der Madonna von Weissenau mit der sitzenden Maria auf dem Krakauer Flügelrelief der Anbetung der Könige.“ Wenn nun ein zufälliger Urkundenfund den heißblütigen Streit, ob Stoß gebürtiger Deutscher oder Pole ist, zugunsten von Schwaben entschieden hat, so kann man doch nicht, wie Dettloff versucht, zu einer künstlerischen Vaterschaft Multschers flüchten! Der nächste Satz meines Aufsatzes lautete: „Nie wurde der innere Wesenskern des Persönlichen durch Fremdes verschüttet. Wachstum und Umwelt haben dies Werk gemeinsam geformt.“

Im Werk des Veit Stoß hat sich das Persönliche von den Koordinaten der Geburt und der Umwelt so sehr befreit, daß nur das Erkennen der inneren Affinität des kongenialen, älteren Werkes Nicolaus Gerhaerts gewisse Quellen der Genesis ahnen läßt. Man kann das Ahnen solcher Zusammenhänge aber nicht zu der Hypothese Dettloffs vergrößern: „daß sich Veit Stoß seit 1469 bis zum Tode des Nicolaus (1473) in Wien aufgehalten hatte, trifft das Richtige.“ Solche Thesen verbauen die freie Blickrichtung der Forschung. Folgt in Dettloffs Darstellung die Rekonstruktion eines Itinerars des Meisters bei seiner hypothetischen Rückreise von Wien nach Nürnberg, demgegenüber ich nur beteuern kann: non credo. Mehr noch, wenn dann von einer möglichen Einwirkung des (nachmaligen Münchner) Malers Jan Polack auf Veit Stoß in Krakau die Rede ist.

So meine ich, daß dies verdienstvolle Buch, das sich den bedeutenden Forschungen von F. Kopéra, J. Ptašník und T. Szydlowski anreihet, zwar wesentliche Abschnitte im Werk des Veit Stoß – vor allem in Krakau – aufhellt, der einzigartigen Souveränität seiner Kunst, wie mir scheint, nicht ganz gerecht wird. Bei keinem anderen deutschen Bildhauer der Dürerzeit treten die Momente von „Lehre“, „Einflüssen“ und „Eindrücken“ so zurück! Im Vordergrund steht eine dämonisch schöpferische Kreatur, sinnlich und geistig. Und es ist erstaunlich zu sehen, daß die Auseinandersetzung mit der Umwelt trotz tragischer Konflikte menschlich und künstlerisch in Selbstbefreiung ausklingt.

Theodor Müller

MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

Einer Anregung der Mitgliederversammlung 1960 folgend, hat der Verband ein ausführliches Steuertachten herstellen lassen:

Dagmar von Erffa, Steuerliche Hinweise für Kunsthistoriker.

Es werden vor allem Fragen aus dem Bereich der Einkommen- bzw. Lohnsteuer behandelt, daneben kurz die Umsatzsteuer, Werbungskosten und Betriebsausgaben, Sonderausgaben und außergewöhnliche Belastungen werden mit Bezug auf die besonderen Verhältnisse des Berufszweiges auf ihre Abzugsfähigkeit untersucht; besonders ausführlich dargelegt sind die Stichworte „Arbeitszimmer“ und „Studienreisen“. Zahlreiche Bundesfinanzhof-Urteile werden ganz oder auszugsweise zitiert und kommentiert. Art und Voraussetzung der Steuervergünstigung für Einkünfte aus wissenschaftlicher Nebentätigkeit sind ausführlich beschrieben.

Die Broschüre kann ab 15. September 1962 von der Geschäftsstelle des Verbandes, Kunsthist. Institut der Universität, Bonn, Liebfrauenweg 1, zum Preis von DM 2.- bezogen werden.

AUSSTELLUNGSKALENDER

BAD GODESBERG Galerie Schütze. 15. 9.- 9. 10. 1962; Arbeiten von Hajo Block.

BERLIN Märkisches Museum. 4. 9.- 7. 10. 1962; Malerei und Graphik von Philipp Franck. Galerie Gerd Rosen. Bis 20. 9. 1962; Expressionistische und zeitgenössische Graphik.

BOLOGNA Palazzo dell'Archiginasio. Bis 31. 10. 1962; Il Classicismo del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio.

BREMEN Paula Becker-Modersohn-Haus, Bötcherstraße. 15. 9.- 22. 10. 1962; Arbeiten von Senaka Senanayake, Ceylon.

Kunsthalle. 9. 9.- 21. 10. 1962; Handzeichnungen von Hans von Marées und von Adolf von Hildebrand.

DUSSELDORF Kunsthalle. Bis 23. 9. 1962; Kinetische Skulpturen von Georg Rickey, Malerei von Kimbert Smith, Aquarelle und Zeichnungen von Otto Sammer.

Kunstantiquariat C. G. Boerner. Bis 20. 9. 1962; Fünfzig Graphische Blätter aus sechs Jahrhunderten.

ESSEN Museum Folkwang. 15. 9.- 21. 10. 1962; Sonderausstellung E. W. Nay.

FLENSBURG Städt. Museum. 7. 9.- 7. 10. 1962; Graphik von Ulrich Beier, Plastik von Peter Kleinschmidt.

FRANKFURT Städtisches Kunstinstitut. September 1962; Werke von Hans Purrmann.