

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

37. Jahrgang

Januar 1984

Heft 1

---

## VEIT STOSS IN NÜRNBERG

Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum, Lorenzkirche und Sebalduskirche), 10. 6.—13. 11. 1983 (mit 3 Abbildungen)

1933 hat das Germanische Nationalmuseum anlässlich der 400. Wiederkehr des Todesjahres von Veit Stoß eine umfassende Ausstellung seiner Werke, soweit diese nicht standortgebunden waren, seiner Werkstatt und seiner Schule veranstaltet. Das Fundament des knappen kritischen Kataloges waren vor allem die intensiven Quellenforschungen und klug unterscheidenden Diagnosen von Max Lossnitzer, die Thesen seiner 1912 publizierten Dissertation (bei Adolph Goldschmidt in Halle). Walter Josephi hat damals geschrieben: „aus Lossnitzers Schilderung scheint ein neuer Veit Stoß aufzuwachsen“.

Bei der 450jährigen Wiederkehr des Todesdatums von Veit Stoß 1983 konnte eine ebenso weit ausgreifende Gedächtnis-Ausstellung nicht wieder angestrebt werden. Den Originalen durften die für eine solche Schau erforderlichen Transferierungen nicht zugemutet werden. Es haben sich aber in den letzten Jahren — vor allem durch Restaurierungen und Konservierungen und durch die Verfeinerung von deren Methoden — viele neue Erkenntnisse für die Vorstellungen des Werkes von Veit Stoß ergeben, daß eine neue Präsentation zu wünschen war.

Mit der Wiedererrichtung des Krakauer Marienaltars war 1946/49 eine eingehende Restaurierung der aus dem Exil zurückgebrachten Skulpturen verbunden. Aus dem großen Komplex der seitdem unternommenen polnischen Forschungen hebe ich die Arbeiten von Piotr Skubiszewski (Der Stil des Veit Stoß: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1978, S. 92 ff.) und die umfassende Monographie von Zdzisław Kępiński, *Veit Stoss* (Warszawa 1981) hervor, wobei Kępiński an die so bedeutenden Forschungen seines Lehrers Szczesny Dettloff anknüpfte.

Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege hat sich 1971 an die Zuendeführung der 1933 aufgenommenen Restaurierung des Englischen Grubes in St. Lorenz gewagt. Die entscheidenden Initiativen waren Johannes Taubert zu verdanken. Er hat über seine Untersuchungen und Wahrnehmungen berichtet (vgl. *Farbige Skulp-*

turen, München 1978, S. 60). Das Denkmalamt veröffentlichte 1983 in seinem *Arbeitsheft* 16 die im Rahmen eines Internationalen Kolloquiums 1971 referierten und diskutierten methodischen Erfahrungen und kunstgeschichtlichen Ergebnisse. Das Denkmalamt wiederholte dies Verfahren 1981 bei der Untersuchung und Konservierung des Schwabacher Hochaltars, dessen überlieferte Daten viele Probleme eröffnen (vgl. *Arbeitsheft* 11, 1982). Die Kolloquien bezweckten, die unmittelbare Beteiligung kompetenter Spezialisten herbeizuführen.

Zur Charakterisierung der Ausstellung 1983 im Germanischen Museum schrieb Gerhard Bott im Vorwort der Katalog-Publikation: es soll „aus der Not eine Tugend gemacht und ein besonderes Licht auf die erhaltenen Werke des Veit Stoß in Nürnberg und Umgebung geworfen werden“. Dies ist großartig gelungen: eine Objektivierung von größter Eindringlichkeit und Schönheit, die wesentliche neue Einblicke eröffnet. Wieder war das Geschehen vor allem durch den von klugen Restaurierungen eingebrachten Gewinn gerechtfertigt. Beizeiten hatte man sich im Einvernehmen aller Beteiligten bemüht, mit den fähigsten, hervorragend bewährten Kräften zu bewirken, daß die auszustellenden Werke frei von Entfremdungen der bestmöglichen Wahrnehmung des Phänomens der Kunst und der persönlichen Vorstellung des Meisters dienen.

Den Besuchern der Ausstellung wies ein Plan den Weg zu den Standorten der Werke von Stoß in den Kirchen der Stadt und der nahen Umgebung. In der Lorenzkirche war der Englische Gruß nicht vom Chorgewölbe heruntergelassen worden, obwohl die Nabsicht dieses Werkes (und seiner wundervollen Rückseite) ein einzigartiges Erlebnis ist. Wesentlicher war die unversehrte Gesamtheit der im Ausstellungskatalog durch Jörg Rasmussen ausführlich dargelegten Marianischen Bild-Programmatik der Ausstattung des Chores. Im Sebalduschor hatte man die sehr wichtige Holzfigur des hl. Andreas von ihrem hohen Standplatz zur unmittelbaren Begegnung mit dem Betrachter heruntergeholt: evident wurde, wie sehr diese Statue für Untersicht konzipiert ist. So visuell berechnend hat Stoß im Aufriß der Statue gehandelt!

Es ist nicht Illusionismus, sondern die rationelle Nutzung der begrenzten Räumlichkeit der Bühne, wenn im Schrein des Krakauer Marienaltars nur die im Vordergrund stehenden Statuen total ausgearbeitet sind, die rückwärtigen aber lediglich, soweit sie sichtbar sind. Dies ist eine statuarische Abstraktion, die im Spätwerk des sog. Bamberger Altares in einer Dürer zu vergleichenden harmonischen Abgewogenheit und Anschaulichkeit gipfelt.

Die geschnitzten Crucifixe am Hochaltar der Lorenzkirche und im Sebalduschor waren in den letzten Jahren erneut restauriert worden und deshalb jetzt im Germanischen Museum ausgestellt. Im Chor der Kartäuserkirche waren sie in einem Ensemble mit anderen Crucifixen aufgerichtet. Das Gegenlicht der Chorfenster beeinträchtigte leider die einzigartige Möglichkeit der nahen Betrachtung erheblich, was um so mehr schmerzte, als die höchst sensible Ausbereitung dieser Skulpturen im Ambiente der Choraltäre in St. Lorenz und in St. Sebald nicht objektiviert werden kann, sondern *in situ* nur zu ahnen ist.

Bei der Vorbereitung der Ausstellung diente ein Symposium deutscher und polnischer Forscher, im Oktober 1981 im Germanischen Museum gemeinsam mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte veranstaltet, der Erörterung der aktuellen wissenschaftlichen Probleme. Die bevorstehende Publikation der Referate und Diskussionsbeiträge wird wesentliche Ausblicke eröffnen: ein Supplement zu dem im Deutschen Kunstverlag erschienenen Katalog der Ausstellung. Konzeption und Redaktion dieses hervorragend wichtigen *manuale* sind Rainer Kahsnitz zu verdanken. Die Kommentare der ausgestellten Werke — mit allen Sachangaben über die Traditionen und Befunde — erstellten zehn Referenten, wobei der kollektive Vollertrag, wie mir scheint, für die Interpretierung der Vielfalt der Aspekte durchaus nützlich war. Eine Auseinandersetzung mit den einzelnen Themen und Thesen ist hier nicht möglich. Ich möchte nicht versäumen, die Qualität der 32 Farbtafeln und generell die instruktive Auswahl der Bildreproduktionen hervorzuheben.

Im Textteil des Kataloges erläutert Michael Baxandall die fundamentalen ökonomischen und politischen Eigentümlichkeiten der kommunalen Situation in Nürnberg und in Krakau und die auch in der künstlerischen Entfaltung sich auswirkende Konstellation der Konjunktur. Baxandall schildert die Dominanz der patrizischen Geschlechter im Nürnberger Stadtre Regiment. In Krakau kam hinzu die Funktion des königlichen Hofes. Diese Koordinaten aufzuzeigen ist wichtig. Denn Stoß war nicht nur Handwerker, sondern — trotz der Tragik, die er selbst verschuldete — auch ein sehr erfolgreicher Geschäftsmann. Für Baxandall waren in der Apostrophierung einer Sentenz von Antonio de Beatis (1517) „lindi“ = „der köstlich Lindenbaum“ das Element des Bildschnitzers Stoß. Ein wichtiger, vor allem Skubiszewski zu dankender Gewinn der neueren polnischen Forschungen war aber, daß — auf Grund schwer herzustellender guter Photographien — endlich die eigentümliche Bedeutung der in rotem Marmor ausgeführten Grabmonumente dem natürlichen Rang entsprechend gewürdigt wurde. Ich meine, daß das Hantieren in Stein dem Veit Stoß ebenso angeboren war wie das Hantieren in Holz (und zwar nicht nur in Linde). Um so mehr scheint mir die Skulptur Nicolaus Gerhaerts das heimliche Leitbild der Genesis von Veit Stoß gewesen zu sein.

Alfred Schädler hat in seiner konstruktiven Studie „Stetigkeit und Wandel im Werk des Veit Stoß“ beim Aufspüren möglicher Voraussetzungen und Anfänge auf die Vergleichbarkeit des Crucifixus (von 1471?) und einer zugehörigen Skulptur im Hochaltar der Rothenburger Jakobskirche aufmerksam gemacht. Solche Beobachtungen bezeugen m. E. aber nur Nähen und keine persönlichen Kommunikationen, wie es auch für die Holzfigur des Baptista in der Nürnberger Johanneskirche gilt. Jedenfalls kann ich nicht zustimmen, wenn im Ausstellungskatalog (Nr. 15) die Holzfigur des hl. Michael in der Lorenzkirche Veit Stoß vor 1477 zugeschrieben wird. Nicht zu beantworten ist die Frage, ob für Veit Stoß in den Lehr- und Wanderjahren ein Aufenthalt in den Niederlanden anzunehmen ist oder ob seine Auseinandersetzung mit den Ausstrahlungen der Kunst Rogiers van der Weyden in der oberrheinischen und schwäbischen Malerei und Skulptur ihn zur Aneignung so mo-

numentaler Bildinventionen befähigte, wie er sie im Krakauer Marienaltar bereits in suggestiver Vollkommenheit verwirklicht hat.

Skubiszewski schrieb 1978 zu Veit Stoß: „Das in der Kunst des XV. Jahrhunderts anwachsende Interesse an der Welt als einer physischen Ganzheit floß an ihm vorbei.“ „Als ... der Künstler 1496 nach Nürnberg zurücksiedelte, sich plötzlich von neuen Kunstströmungen umgeben sah ..., kam es zur Krise. Nur in vereinzelten Nürnberger Werken, hauptsächlich in den Kreuzfixen und im Engelsgruß, spürt man doch dasselbe leidenschaftliche Streben nach Abbild eines individuellen Behnens im Rahmen der großen Fragen menschlicher Existenz wie in Krakau.“

Ich meine, die Nürnberger Ausstellung jetzt habe eindringlicher, als wir vordem wußten, erwiesen, daß sich für den nach Nürnberg zurückgekehrten Veit Stoß in der Vergeistigung der Bildinhalte und in der räumlichen Abstrahierung der Gestalt wesentliche neue Aspekte ergaben. Wir begegnen dieser neuen imaginären Kraft schon in den gemeißelten Reliefs und den in Eichenholz geschnitzten Statuen der Volckamerschen Gedächtnisstiftung von 1499 in St. Sebald, wie Kahsnitz im Kat. Nr. 20 mitteilt, mit dem ausgeschriebenen Namen des Künstlers signiert. Die sich bis zur Torsion steigende Dynamik der Skulptur wird bewußt bei einer Konfrontierung der Marienstatuette in London mit der 1516 durch Raphael Torrigiani in die Nürnberger Dominikanerkirche gestifteten Raphael-Tobias-Gruppe, deren Geschichte Rasmussen im Kat. Nr. 8 erläutert.

Kahsnitz hat in einem Vortrag gezeigt, daß sich diese Wandlungen der Vorstellung am eindrucksvollsten in den Crucifixusdarstellungen abzeichnen. Ich wähle das Beispiel des am Hochaltar der Lorenzkirche aufgerichteten Crucifixus, dessen ungewisse Herkunft Schneider im Kat. Nr. 16 referiert. Vor der Ausstellung 1933 wurde die durch Heideloff veranlaßte totale Vergoldung sowie barocke Bemalungen abgenommen und vermeintlich die ursprüngliche Fassung gewissenhaft freigelegt. Jetzt ergaben die Untersuchungen aber, daß das Werk ursprünglich nicht farbig gefaßt war. Die Freilegung der ursprünglichen hauchdünnen, hellbraunen Lasur des Lindenholzes mit singulären Tönungen der Pupillen, der Wundmale, der Blutstropfen besorgte mit einer zu bewundernden Akribie Eike Oellermann, Heroldsberg. Ihm verdanke ich, verdanken wir die Erlaubnis, hier seine aus der intensiven Befassung mit dieser Skulptur entstandenen Photographien veröffentlichen zu dürfen, die empfinden lassen, mit welcher Kühnheit, mit welchem Wissen von der Natur, mit welcher Versenkung in das Erleben der Passion Veit Stoß dies Christusbild geschaffen hat. Die Gestaltung des Körpers geschah mit der größten Strafung. Das Lententuch wirkt wie ein Peitschenschlag, starr wie wäre es metallene, zugleich Ausdruck einer heftigen Bewegtheit. Eine vollkommene Faszination, erinnernd an das gewaltige Bild des Krakauer Kasimirgrabes, erwachsen aus dem irrlichternd gefleckten Marmor (Abb. 1—3).

Bleiben wir beim Thema der Crucifixusdarstellungen, so war im Rahmen der Ausstellung das großartige Werk aus dem Heiligeist-Spital, dessen helle farbige, ursprüngliche Fassung jetzt freigelegt wurde, zweifellos das ältere, wohl um 1505—1510 entstanden. Auch bei dem Crucifixus der Burgkapelle wird jetzt die ur-

sprüngliche Oberfläche von Überfassung befreit. Diese Skulptur hat nicht den Rang der eigenhändigen Werke. Sehr wichtig wäre es, den Befund der Erhaltung auch bei dem 1908 durch Hermann Voß Veit Stoß zugeschriebenen lebensgroßen Crucifixus in Ognissanti in Florenz restauratorisch zu eruieren. Vielleicht kann das Ergebnis der Nürnberger Ausstellung jetzt dazu beitragen, dies zu bewirken.

Der Wickelsche Crucifixus in St. Sebald wurde laut eines im ausgehöhlten Rücken bewahrten Zettels im Juli 1520 aufgerichtet und von Veit Stoß gemacht. Zu lesen ist: „kostet ploß mit holz .... 39 fl rhein.“ Kashnitz folgert, der Crucifixus wurde ungefaßt erstellt. Ebenso wie beim Bamberger Altar ausdrücklich gefordert wurde, er solle nie mit Farben bemalt werden.

Die Crucifixe von Stoß hatten in Nürnberg — sei es religiös oder künstlerisch motiviert — eine bis in das 17. Jahrhundert wirksame Vorbildlichkeit, vergleichbar der Nachwirkung Dürers. Dies gilt z. B. von dem am Westchor von St. Sebald angebrachten 1625 gegossenen Crucifixus. Wahrscheinlich war dies Werk der Nachfolger eines gegossenen „großen hergot“, von dem laut Karl Kohn (vgl. *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 1981) in einem Ratsentscheid von 1530 die Rede ist.

Im Katalog der Frankfurter Ausstellung *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock* (1982), Nr. 211, 212 ist aufgezeigt, welchen Nachhall das Christusbild von Veit Stoß z. B. im Werk Georg Schweiggers ausgelöst hat. War dies das Fazit der persönlichen Bewunderung des Nachgeborenen für die Perfektion des Altmeisters oder eine Äußerung der künstlerischen Assoziationen des frühen 17. Jahrhunderts mit der Dürerzeit oder ein Reflex der religiösen Imagination? Hinzu kommt, daß das Ausklingen der „Schule“ des Veit Stoß nicht zu präzisieren ist. Ich zitiere als charakteristisches Beispiel die Schwierigkeit der Beurteilung des großartigen aus Hermannstadt in Siebenbürgen stammenden Crucifixus in der Minoritenkirche in der Alserstraße in Wien (vgl. K. Ginhart in: *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* VIII, 1954, S. 9) und des Crucifixus in der Kornis-Kapelle der Franziskanerkirche von Klausenburg in Siebenbürgen (vgl. L. Makkai und E. Vásárhelyi, *Kolozsvár*, Budapest 1944, S. 77, Abb. 121). Beide Darstellungen zeugen für die Reichweite der Auswirkungen von Veit Stoß. Ein Sohn namens Veit war Mitglied der Kronstädter Zunft der Tischler, Bildschnitzer und Maler. Vermutlich ist er vor 1531 gestorben.

Ein Problem ist auch der ursprünglich in München, St. Peter beheimatete Jeneener Crucifixus. Ich glaube nicht, daß er von der Hand des Veit Stoß geschaffen wurde. Die Darstellung des Körpers ist nicht so gespannt, wie es bei den eigenhändigen Werken erregend zu empfinden ist. Das Haupt ist nicht so schmal konzipiert. Der Körper lastet. Die Fältelungen des Lententuches sind nicht schnittig, sondern glockenförmig gerundet. Erst die jetzt unternommene Konservierung wird die Frage der Zuschreibung klären.

Im Rahmen der Ausstellung schien mir die Gruppe der Anna selbdritt aus der Nürnberger Frauenkirche, jetzt in St. Jakob, Stoß näher zu stehen, als es Kansnitz im Katalog (Nr. 26) annimmt.

Auch müßte m. E. die steinerne Statue des Apostel Paulus, 1513 durch Probst Anton Kreß als Memorie in den Lorenzchor gestiftet, erneut untersucht werden. Die Statue war 1933 als Werk von Stoß ausgestellt worden, obwohl D. Stern den urkundlich genannten „Meister veitten“ mit Veit Wirsberger identifizieren wollte. Dessen Crucifixus in der Pfarrkirche von Katzwang ist aber doch sehr anders gear- tet, während die physiognomische Ähnlichkeit mit Werken von Stoß ausgeprägt erscheint.

In dem abschließendem Kapitel des Katalogtextes entwirft Eduard Ispording das „Bild des Veit Stoß und seiner Kunst im 19. Jahrhundert“, eine Darstellung, die wissenschaftsgeschichtlich ebenso aufschlußreich ist wie denkmalpflegerisch. Der Eifer der Neugotik hat im Dünkel des Bessermachens viele Traditionen ent- stellt. Das gilt besonders von Heideloffs Eingriffen in die Ausstattungen der Nürn- berger Stadtkirchen. Und ebenso schwer sind die älteren, an den einzelnen Werken vorgenommenen Adaptierungen zu entlarven. Wenn z. B. jetzt die Restaurierung des Crucifixus aus dem Heiliggeist-Spital ergab, daß er im Laufe der Zeit zwölf grundierte Fassungen erfahren hat, dann bedarf es eines geradezu kriminalistischen Scharfsinns, solche Diagnosen mit den dürftigen Daten der dokumentarischen Überlieferung zu akkordieren.

Theodor Müller

EREIGNISKARIKATUREN, Geschichte in Spottbildern 1600—1930  
Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte,  
Münster, 11. 9.—13. 11. 1983. Katalog hg. von Siegfried Kessemeier, mit Beiträgen  
von Siegfried Kessemeier, Heiko K. L. Schulze, Alfred Pohlmann und Carin  
Gentner

Seit Anfang der siebziger Jahre werden wir mit Veröffentlichungen zum Thema Karikatur überschüttet. Viele dieser Publikationen sind in einer peinlichen Weise unzulänglich. Wegen der heute nur schwer faßbaren Bezüge zum Zeitgeschehen lassen sich Karikaturen meist nur unter großen Mühen entschlüsseln. Doch wer da- zu imstande ist, kennt sich gewöhnlich nicht in der Geschichte der Karikatur aus. Die Forschungseinrichtungen der Bundesrepublik erleichtern dem Wissenschaftler in keiner Weise seine Arbeit. Es gibt bei uns kein Museum, in dem Karikaturen konsequent gesammelt werden, es gibt also keine zentrale Forschungsstätte. In der DDR hat man dem Museum zu Greiz diese Aufgabe zugewiesen. Unter den gegebenen Umständen ist es eine Zumutung, unerfahrene, junge Wissenschaftler mit der Bearbeitung umfangreicher Komplexe von Karikaturen zu betrauen.

Gleich dem Katalog der Hannoveraner Wilhelm-Busch-Ausstellung „Zwischen Flugblatt und Cartoon“ gibt auch der Münsteraner Katalog ein dramatisches Bild der mißlichen Lage. Als Materialsammlung ist die Ausstellung dankenswert; doch gegen die Art, wie der Katalog präsentiert wird, fällt es schwer, ein Unbehagen zu unterdrücken. Wie schon der Untertitel der Münsteraner Ausstellung sagt „Ge-