

Restauration zu betrachten (so Decker im Ansatz S. 461—464); allein, dafür liegt die „Dürer-Renaissance“ eben doch zu sehr „am Rande“: in den kirchlichen Großbauten und Ausstattungsunternehmen der Gegenreformation sucht man auch im Norden vergebens nach Dürer-Zitaten. Wenn dagegen Georg Schweigger im protestantischen Nürnberg Dürer und Veit Stoß — ersteren auf recht hinter sinnige Weise (vgl. Kat. Nr. 214, 215, 217) — „nachbildet“, dann spielt dabei natürlich auch ein so biederes (und dem Bearbeiter offenbar zu banales) Motiv wie das des Lokalpatriotismus eine Rolle; übrigens gerade im wirtschaftlich und politisch zur Bedeutungslosigkeit herabsinkenden Nürnberg eine plausible Berufung auf eine bessere Vergangenheit, der möglicherweise Appellwirkung zudedacht war.

Die Motive der Dürer-Nachahmung sind komplex — zweifellos ein Gemeinplatz, den der Autor aber zuerst in seiner ganzen Breitenerstreckung hätte ausmessen sollen, bevor er an einigen, nicht einmal immer zentralen Punkten Tiefenbohrung betrieb. Bei allem Unbehagen an den hier sicher zu willkürlich nachskizzierten Thesen Deckers bleibt als Positivum aber festzuhalten: er hat in ein stilles und trübes Gewässer Bewegung gebracht, und ob er dabei immer an den richtigen Stellen aufgerührt hat, ist erst die zweite Frage.

Jörg Rasmussen

VEIT STOSS — SYMPOSIUM

veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, gefördert von der VW-Stiftung Hannover, 5.—7. Oktober 1981 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

Zum 450. Todestag des Veit Stoß, zwischen September und Dezember 1983, bereitet das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg eine Ausstellung vor: Hochfliegende Pläne, die bedeutende Leihgaben nicht zu verantwortenden Gefährdungen ausgesetzt hätten, konnten von der anziehenden Idee zurückgedrängt werden, in einem Katalog die in Nürnberg erhaltenen Werke des Meisters und seiner Werkstatt erneut zu bearbeiten, gleichsam ein Vademecum durch den Ausstellungsraum der Stadt mit ihren Kirchen und dem GNM als Zentrum, in welchem einzig zusätzlich das graphische Oeuvre gezeigt werden könnte, vorzulegen.

Nicht zuletzt als Grundlage für diese Aufgabe sollte vor dem Symposium, das lediglich polnische, deutsche und österreichische Wissenschaftler und Restauratoren versammeln konnte, der Stand der Forschung referiert, diskutiert und wo möglich durch neue Kenntnisse und Beurteilungen wiederum bewegt oder gar weitergebracht werden.

Die erste Gruppe von Referaten war den historischen Quellen zur Vita des Künstlers gewidmet: Dem von Loßnitzer (1912), Schaffer (1933), Jaeger (1958) auf deutscher und Przybyszewski (1952), Dettloff (1961) auf polnischer Seite veröffentlichten Material konnte bisher nichts hinzugefügt werden; doch ließ Wolf-

gang Stromer — vor dem Hintergrund der nun schon seit 30 Jahren erwiesenen Herkunft des Veit Stoß aus Horb — durch seine lebhafteste Darstellung der aufs Vielfältigste in den Quellen nachzuweisenden überaus engen Handels- und Familienverbindungen der schwäbischen und Nürnberger Kaufleute mit der Stadt Krakau als einem Zentrum des damaligen Welthandels die Berufung des Bildhauers in die „Ferne“ und „Fremde“ eher als Auftrag an einen „Insider“ erscheinen.

Die Frage nach der künstlerischen Herkunft des Veit Stoß bleibt: Eva Zimmermann stellte die oberrheinische Komponente heraus: ikonographisch zu erkennen in der allenthalben gegenwärtigen Graphik Schongauers, stilistisch vor allem im Werk Nikolaus Gerhaerts: dem Kruzifix in Baden-Baden, dem Grabmal Friedrichs III. in Wien, dem Nördlinger Hochaltar. Müssen nun Schongauer und Gerhaert selbst als die wichtigsten Vertreter und Vermittler niederländischer Kunst am Oberrhein angesehen werden, so kommt der Suche nach stilistischen Voraussetzungen zur Kunst des Veit Stoß in niederländischen Werken (Loßnitzer, Skubiszewski) eher sekundäre Bedeutung zu. Wie im Referat von Peter Hilger verdeutlicht wurde, ist überdies das in diesem Bereich zu vergleichende Spektrum der ehemals vorhandenen Skulptur — vor allem der Altäre — durch den Bildersturm vernichtet worden. Und wenn auch in Spanien geradezu riesenformatige Altäre von niederländischen Bildhauern erhalten sind, so muß betont bleiben (Schädler in der Diskussion), daß der Bautyp des Krakauer Altars in süddeutsch-schwäbischen Altären (belegt im Stuttgarter Riß, dem Sterzinger und Tiefenbronner Altar — u. U. auch im Konstanzer des Nikolaus Gerhaert) seine Vorbilder hat.

Der im Hinblick auf die Nürnberger Ausstellungsvorbereitungen etwas unbefriedigende Beitrag (Hans K. Ramisch) des Symposiums beschäftigte sich mit der Frage nach möglichen künstlerischen Voraussetzungen des Veit Stoß in der Nürnberger Skulptur und einer wiederum möglichen Rückwirkung seiner „Früh(?)“-Werke in den Jahren vor 1477 und 1496 — seiner Nürnberger Abwesenheit. Man hätte gerade hier statt der Hinweise auf Allgemeinstes aus Schwaben und vom Oberrhein, statt der fülligen, aber flüchtigen Ausbreitung des heterogensten, gar widersprüchlichen Materials, vor allem und dringlichst eine eingehende Diskussion in Beschränkung auf die wenigen bemerkenswerten und zumeist auch schon früher bemerkten Stücke erwartet: den Michael in St. Lorenz, den Johannes d. T. in St. Johannis, den Auferstandenen in St. Sebald (bei dem zu prüfen wäre, ob der Kopf nicht etwa barock überarbeitet ist), die thronende Madonna im Rosenkranzrahmen, desgleichen auf der Mondsichel — beide im GNM —, den Komplex „Simon Lainberger“, wie er von Heinz Stafski zusammengetragen wird. Allein eine relative Chronologie — im Vorher, bei Gleichzeitigkeit oder im Nachher —, das Aufspüren und Benennen anderer landschaftlicher Komponenten, die Widersprüche in der Diskussion der „lohnenden“ Stücke hätte höchst anregend, vielleicht sogar erkenntnisfördernd sein können.

In diesem Zusammenhang wurde denn auch in einem Referat von Michael Stuhr (Leipzig) die 1968 von Heinz Stafski vorgetragene Zuschreibung der Skulpturen des 1479 gelieferten Hochaltars der Marienkirche in Zwickau an Veit Stoß zur Zeit

seiner Nürnberger Jahre von 1473 bis 1477 erneut geprüft: Niemand wollte heute diese Annahme, welche zumindest die Gedanken in eine für Stoß ungemein wichtige Richtung bewegt hatte, bestätigt sehen, zu groß sind die stilistischen Unterschiede innerhalb der Gruppe der gereihten ausschließlich weiblichen Figuren im Mittelschrein; bei der herausragend qualitätvollsten Skulptur, der Hl. Katharina, sind die modernsten Züge eben von gerhaertischer — nicht-stoßischer — Prägung. Allerdings wird man in Nürnberg diese ja wohl nicht kleine Bildhauerwerkstatt näher lokalisieren (Eike Oellermann bestimmt auch die Fassung des Zwickauer Altares, die, aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts stammend, die originale genau wiederholt, nach den Stoffmustern als nürnbergisch), ein größeres Oeuvre zusammentragen müssen: hierher könnten z. B. der Katharinenaltar in St. Lorenz oder auch das Epitaph der Christina Ebner in St. Sebald gehören.

Bei der Besichtigung des Englischen Grußes in St. Lorenz konnten die — schon publizierten — Befunde und Maßnahmen der Restaurierung von Karl Werner Bachmann Aug' in Auge mit dem Original — eigens dazu herabgelassen — vorge-
tragen werden. Als die bemerkenswertesten Ergebnisse — z. T. auch im Hinblick auf bisherige Vorstellungen und Kenntnisse von farbig gefaßter Holzskulptur — verdienen Vergegenwärtigung: Die Quellen über eine Fertigungsdauer von 14 Monaten vom Fällen der Linde bis zur Aufhängung des Bildwerkes — die Bereitung aus dem rohen frischen Holz, die zügige Fassung nach dem Schnitzen — sind zu bestätigen; die skulpturale Substanz konnte durch Stabilisierung des Trageengels in der ursprünglichen Form zurückgewonnen werden, neben dem Verlust des ikonographisch wichtigen herabschwebenden Jesus-Knaben bleibt die Ergänzung der rechten Hand Mariens — eine Kopie ihrer linken — als Beeinträchtigung der künstlerischen Wirkung spürbar; die Fassung bietet trotz der dokumentierten Verluste noch immer einen überwältigenden Eindruck: der Glanz der erhaltenen Partien — jedes originale Partikel wurde nach Prinzip auch in diesem Bereich erhalten — vermag mühelos die durch Ergänzungen und Retouchen geschlossenen Fehlstellen zu überstrahlen. Das Herablassen des Englischen Grußes aus der Höhe des Kirchenraumes erschien gleich einem beinahe szenisch vergegenwärtigten „Adventus“, der zudem auch heute wieder eine feste liturgische Funktion hat: in der Vesper am Hl. Abend und in der Osternacht-Feier; die Teilnehmer des Symposions konnten die wiederhergerichtete originale Winde über dem Gewölbe besichtigen — die ursprünglich beabsichtigte Höhe der Aufhängung ist an den erhaltenen Eisenträger-Stücken nebst einer anschließenden Kette (heute durch ein erschütterungs-beruhigtes Stahlseil ersetzt) in ihrer Länge ablesbar. Die Kirchengemeinde St. Lorenz als Eigentümer sorgt — vorbildlich — für eine verantwortungsvolle Erhaltung der Kunstwerke durch einen mit einem Restaurator (Eike Oellermann) abgeschlossenen Wartungsvertrag.

In seinem Referat über frömmigkeitsgeschichtliche Voraussetzungen zum Englischen Gruß erläuterte Pater Joseph Klinkhammer S. J. den Zusammenhang des Bildwerkes des Veit Stoß mit der Theologie und Ikonologie des Rosenkranzes im religiösen Schrifttum, wie es vor allem durch die Kartäuser und Dominikaner pro-



Abb. 1 Écouis (Eure), Kollegiatskirche. Hl. Veronika



Abb. 2a Saint-Denis. Grabfigur Philipps des
Schönen

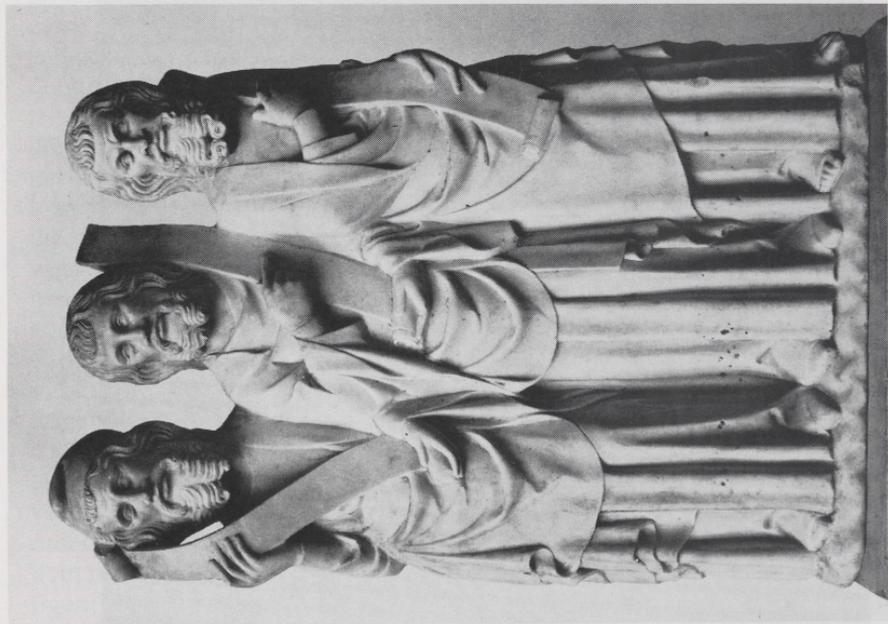


Abb. 2b Paris, Louvre. Fragment vom ehern. Hochaltar in
Maubisson



Abb. 3a Paris, Musée Cluny. Kopf der Apostelstatue von
Guillaume de Nourriche



Abb. 3b Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh. Relief von
einem Passionsretabel (Ausschnitt)



Abb. 4 Hausaltärchen aus Ebenholz und Elfenbein, um 1530 (?) und Anfang des 17. Jhdts.
Ehem. Paris, Kunsthandel



Abb. 5 Hl. Georg. Niederländisch, um 1540. London, Victoria and Albert Museum



Abb. 6a Veit Stoß, Darbringung im Tempel (Bamberger Altar, Ausschnitt).
Bamberg, Dom (Foto Marburg)



Abb. 6b Umkreis des Veit Stoß, Das neunte und zehnte Gebot
(Ausschnitt aus der Zehn-Gebote-Tafel). München, Bayer.
Nationalmuseum (Foto BNM)



Abb. 7a Umkreis des Veit Stoß, Darbringung im Tempel (Ausschnitt aus der Rosenkranztafel). Zustand vor der Restaurierung. Nürnberg, German. Nationalmuseum (Foto GNM)

Abb. 7b (links) Veit Stoß, Marienod. Ehem. Haus Weitin (Foto GNM)



Abb. 8a Jakob Böhme: 'De Wortel of Moeder der Philosophia Astrologia en Theologia'. Titelkupfer der Ausgabe Amsterdam 1686



Abb. 8b Philipp Otto Runge, Vignette, Kupferstich aus Ludwig Tieck, Mithelieder aus dem schwöbischen Zeitalter, Berlin 1803

pagiert wurde: auch der „Englische Gruß“ wurde im Haushaltsbuch der Tucher zunächst als „Der Rosenkranz“ benannt. Zu bemerken bleibt auch hier der Verlust des als Fleisch gewordenen Wort des Vaters herabschwebenden, sein Kreuz des erlösenden Opfertodes bereits tragenden Christuskindes, des theologischen Zentrums des Ave als Credo in Kurzform. Die ursprüngliche und lange Zeit praktizierte liturgische Verhüllung des Bildwerks, die seine Fassung so schützend bewahrte, bezeichnet eher seine Funktion als Wandelaltar (Haussherr) und ist nicht allein auf den Karzeit-Brauch beschränkt.

Die Ausführungen zum Stil des Englischen Grußes durch Eberhard König prozitierten eine der anregenderen Diskussionen des Symposions: Bisher in dieser Frage wenig untersucht, ist auch selbst ein so äußeres Motiv wie die doppelte liturgische Gewandung des Gabriel mit Dalmatik und Chormantel — der Bischof trägt beim Pontifikalamt mehrere Gewänder übereinander (Klinkhammer) — nicht genügend nach seiner Herkunft befragt worden; in Franken bleibt es mit der einzigen Ausnahme des Rothenburger Hl.-Blut-Altars auf Stoß beschränkt. Die bedeutendste Beobachtung innerhalb der Gesamtkomposition des Englischen Grußes aus dem Jahre 1517/18 liegt jedoch in einem deutlichen Sprung der Stilstufen: zwischen der Anlehnung an das Oberrheinische der 1460er Jahre in der Hauptgruppe (faßbar in Werk und Wirkung Nikolaus Gerhaerts beim Vergleich mit den Figuren des Nördlinger Hochaltars und der Gruppe der Kölner Hardenrath-Kapelle) und der Aufnahme aktuellster durch Dürer (in den Jahren 1516/17) vermittelter italienischer Motive in den Kostümen der als Nebenfiguren gewandtragenden Engel. Das Problem erhält eine weitere Dimension in einer anderen Verschränkung der Stilstufen innerhalb der Abfolge der einzelnen Werke des Veit Stoß: Die schon im Jahre 1516 im Auftrag des Italieners Raphael Torrigiani geschaffene Raphael-Tobias-Gruppe zeigt — die neuen Motive im Vordergrund — eine wesentlich fortschrittlichere Haltung als der noch 1517/18 entstandene Englische Gruß. Der übliche Lebensconcetto der Forschung vom „Altersstil“, der „Lebensbahn“ eines Künstlers erscheint erschüttert (Sauerländer). Offenbar steht dem reifen Bildhauer Veit Stoß eine Breite der stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten (Modus) zur Verfügung, die erst im Schnittpunkt von Auftraggeberbestimmung und Publikumserwartung, bezogen auf die jeweilige Tradition des künstlerischen Genus der bildnerischen Aufgabe, vom Künstler, zwischen traditionsbewußtem Rückgriff und modernem Anspruch mischend oder wählend, festgelegt wird: nicht um jeden Preis ist das Neue im neuen Auftrag gefordert, wenn es darum geht, für das monumentale, das althergebrachte, fromme und traditionsgebunden-„kirchliche“ Thema — im Englischen Gruß — eine überzeugende und in diesem Sinne „ansprechende“ Form zu finden.

Im Referat von Piotr Skubiszewski ging es um die Reihenfolge der letzten drei Szenen des Christus-Zyklus auf dem rechten Standflügel der Werktagsseite des Krakauer Altars: In der regelmäßigen, ab und auf zu lesenden Folge hätte die Höllenfahrt den letzten Platz — erst nach den Szenen des Nolimetangere und der drei Marien am Grabe — inne: entgegen der für das Spätmittelalter kanonischen

Reihenfolge, in der die Höllenfahrt Christi ihren festen Platz vor der Auferstehung hat. Der Ansicht des Referenten, daß der heutige Zustand des Altars die ursprüngliche Reihenfolge zeige, da nach der Liturgie der Ostkirche die Höllenfahrt für die Auferstehung Christi stehe und sich dieser, der westlichen dogmatischen Auffassung entgegengesetzte Gedanke auch bei Rupert von Deutz und Honorius Augustodunensis finde, wurde in der sich anschließenden Diskussion widersprochen: Dem betrachtenden „Leser“ des ausgehenden 15. Jahrhunderts hätte eine solche Abweichung von der bekannten und üblichen Folge verdeutlicht werden müssen, die benannten Parallelbeispiele der elfenbeinernen (französischen) Hausaltären zeigen die Höllenfahrt nur deshalb am Schluß des Zyklus, da es sich um eine nicht kanonische Szene aus den apokryphen Texten handelt (Hausherr). Die Voraussetzungen zu weiteren Überlegungen müßten durch technische Untersuchungen am Altar selbst geschaffen werden: die Aussicht auf eindeutige Ergebnisse allerdings ist stark beeinträchtigt, da die Restaurierung der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts offenbar das Corpus von Schrein und Flügeln des Marienaltars erneuert hat.

Obwohl sich der Ruhm des Veit Stoß auf dessen Lebenszeit beschränkte, war die Verbreitung seiner Werke und die Streuung seiner Aufträge außerordentlich: von Krakau aus über Polen, von Nürnberg aus nach Portugal, München, Florenz und Schwaz, von den Messen in Frankfurt und Nördlingen aus zu Sammlern allenthalben (Referat Jörg Rasmussen). Stoß selbst begründete den Ruhm seiner Kunst, erreichte durch sein Ansehen, daß Bildwerke von seiner Hand für viele bedeutende Auftraggeber und Liebhaber erstrebenswert wurden: er bedient sich der Handelsbeziehungen von Stadt und Familie, er sorgt selbst für den Absatz seiner Werke, lenkt die Erwartungshaltung der Käufer auf das ganz Neue, Ungewöhnliche, Artifizielle, höchsten Ansprüchen nach Luxus und Opulenz Genügende, er bewirkt Staunen und Bestürzung durch die Lebensnähe seiner farbig gefaßten Skulpturen: „als ob sie lebten“. Sein „far stupire“ durch ein „miracolo di legno“ von seiner Hand, das Vasari ihm mit Bewunderung und Respekt bescheinigt, ist von Veit Stoß beabsichtigt, er sucht die Unverwechselbarkeit seiner Werke festzuschreiben (König). Eine besondere Vorliebe bestimmter Auftraggeberschichten, die eine besondere oder gar ausschließliche Affinität zur Skulptur entwickelt haben — so wie für Florenz herausgearbeitet —, läßt sich für den Bildhauer Stoß nicht feststellen (Sauerländer).

Fritz Koreny bot in seinem Referat über das druckgraphische Werk des Veit Stoß quasi einen Catalogue raisonné des Oeuvres: 10 erhaltene Kupferstiche in 35 Exemplaren (davon 2 Zustandsdrucke, davon einer neu nachgewiesen), dessen vollständige Serie allein die Graphische Sammlung in München besitzt.

Stilistisch ist der Einfluß Schongauers nicht zu übersehen, der sich schon in der Form des Monogramms manifestiert, mit dem Stoß alle Blätter signiert hat. Bemerkenswert bleibt die Tatsache, daß die Frage nach der Technik der Blätter — ob Kaltnadel, Grabstichel oder auch Radierung? — noch immer nicht eindeutig zu beantworten ist, erklärbar in der Annahme, daß es sich bei der Graphik des Veit Stoß überhaupt um den bald wieder aufgegebenen Versuch zur Anverwandlung einer

für den Bildhauer und Maler ungewohnten, aber wohl auch nicht befriedigend zu bewältigenden Technik handelt, mit der er zudem seine Kunst propagieren wollte. Eine Datierung der Arbeiten insgesamt in die Nürnberger Jahre von 1499 bis 1505 ist auch unter diesem Gesichtspunkt durchaus überzeugend. Es wäre zu begrüßen, wenn die geplante Ausstellung die Gelegenheit böte, die einzelnen Probleme im Vergleich der zusammengeführten Originale zu diskutieren.

Zum Komplex der Fassung bei Skulpturen des Veit Stoß gab Eike Oellermann eine Übersicht aus der Kenntnis des Restaurators, die den bisherigen Stand der kunstwissenschaftlichen Forschung bestätigend reflektierte, aber auch in wichtigen Teilen erweiterte: Eine polychrome Fassung — am Krakauer Altar, bei der Fülle aller Möglichkeiten der Zeit einem differenzierenden Plan folgend, der die Vielfarbigkeit zur Werktagsseite hin, die üblicherweise Gemälden vorbehalten war, angleichend steigert; am Münnerstädter Altar mit Rücksicht auf den von Riemenschneider intendierten monochrom lasierten Zustand äußerst dünn aufgebracht (die Malereien auf den Flügeln zeigen keine Beeinträchtigung der Farben durch Lichteinwirkung); an den Figuren des sogenannten Füssener Altares, die nach den Kriterien der Mode nicht nach 1510, nach denen des Stiles und der Faßmalerei in der Werkstatt des Veit Stoß entstanden sein müssen; am Englischen Gruß, der, sicher dem Wunsche des Auftraggebers folgend, alle Techniken gesteigert im Sinne der Prachtentfaltung und Vergegenwärtigung der liturgisch-theologischen Inhalte den Gläubigen gegenüber in Fülle ausbreitet (unter Verwendung von Pressbrokatmodellen, mit denen schon die „Füssener“ Figuren geziert wurden); — eine Stein imitierende Fassung — auf den Holzfiguren am inneren Sakristei-Portal von St. Lorenz, auf denen der Volckamer'schen Stiftung in St. Sebald (abgelaugt), auf der Hausmadonna im GNM —, die Einheit von Architektur und Plastik über die Unterschiedlichkeit des Materials hinweg herstellen soll; — eine monochrome Lasur (unter dem Einfluß des Münnerstädter Altars) — beim Andreas in St. Sebald, der Raphael-Tobias-Gruppe im GNM, dem Rochus in Florenz und dem Bamberger Altar, sicher auch in diesen Fällen nicht ohne Rücksicht auf die künstlerischen Vorstellungen der Auftraggeber angewendet. Obwohl also die bisher gewonnenen technischen wie kunstwissenschaftlichen Kriterien eben nicht den zwar naheliegenden Schluß erlauben, die Nachricht des Veit Stoß, er sei in der Kunst der Faßmalerei „verständig“ gewesen, sei dahin zu verstehen, er selbst habe auch eigenhändig gefaßt, kann man unbedingt davon ausgehen, daß die Fassungen seiner Skulpturen nach seinen Angaben unter seiner Aufsicht und in seiner Werkstatt entstanden sind — der einzigen, die es für Faßmalerei zu seiner Zeit in Nürnberg geben konnte, und die zudem auch selbständig ohne eigenhändige Mitwirkung des Meisters Skulpturen wie die Madonna für den Leuchter vor dem Englischen Gruß oder den „Füssener“ Altar u. a. m. schuf.

Zum Problem der identischen Pressbrokate — bei dem nicht nur der Verf. Schwierigkeiten mit dem Nachweis deckungsgleicher Abdrücke hat, wenn Umzeichnungen schon so sichtbar voneinander abweichen, wie es der Riemenschneider-Ausstellungskatalog zeigt — wurde mit Recht angemerkt, daß Model eben

auch von Werkstatt zu Werkstatt geliehen, getauscht oder vererbt werden konnten; und ebenso liegt die Vermutung nahe, daß sich die verschiedenen Werkstätten, der Mode folgend, nach den gleichen textilen Vorbildern eigene Modelle anfertigten.

Reiner Hausherr setzte sich mit der Entstehungsgeschichte des Bamberger Altars auseinander. Gegen die Annahme der älteren Forschung, der Altar sei unvollendet, sprechen, wie jüngere Publikationen hervorgehoben haben, bei sorgfältiger Analyse nicht nur die Quellen (zitiert bei Loßnitzer, Schaffer, Wirth), die seine Vollendung für 1523 entsprechend dem im Jahre 1520 zwischen dem Prior des Nürnberger Karmeliterklosters, Andreas Stoß, und seinem Vater, dem Bildhauer Veit geschlossenen Vertrag bezeugen, der auf die Anführung des ikonographischen Programms verzichten kann, da eine Visierung — offenbar die erhaltene Krakauer Zeichnung — beigegeben ist; auch die auf allen Teilen des Originals feststellbare monochrome Fassung ist (nach den Untersuchungen Oellermanns) als vollendet anzusehen, entsprechend der vor 1525 eingetragenen Verfügung im Anniversarienbuch des Karmeliterklosters, die eine farbige Fassung für die Zukunft verhindern sollte. Bei der Auflösung des Konvents 1525 im Zuge der Reformation in Nürnberg war der Altar lediglich noch nicht vollständig bezahlt, mußte aus diesem Grunde im Jahre 1543 an die Erben des Bildhauers herausgegeben und konnte — ins weiterhin katholische Bamberg — weiterverkauft werden. Die bisher wiederaufgefundenen skulpturalen Teile sind auf Grund des Risses als zum Schreinaufsatz gehörend identifiziert worden und bestätigen die kontraktgemäße Vollendung des Altars mit Predella und Aufsatz sowie seine nachträgliche Beraubung.

Vor allem aber kritisierte Hausherr die These Kepinskis, die vom Auftraggeber, dem altgläubigen Andreas Stoß, bestimmte Ikonographie des Bamberger Altares folge einem anti-lutherischen Konzept: eigneten sich also die Bildinhalte dieses von 1520 bis 1523 entstandenen Altarwerkes in diesen Jahren zu einer anti-lutherischen Polemik? Ist auch das Thema der Geburt Christi als Hauptszene des Altars als sehr ungewöhnlich anzusehen, so gehört es dennoch nicht zu denen der von Luther als anstößig empfundenen der Mariologie, nicht zu denen, die nicht durch die Schrift selbst belegt sind: wie Himmelfahrt, Krönung, Rosenkranz (eben diese Szenen sind gar nicht oder nicht an zentraler Stelle des Bamberger Altars zu finden), sondern zu den Marienfesten, für deren Beibehaltung Luther (z. B. in der Auslegung des Magnificat von 1521) eintrat, da sie zugleich Christusfeste darstellten. Der Reformator selbst also hätte in den Jahren 1521/22 den Bamberger Altar, in dessen Mitte Jesus Christus von Maria verehrt wird, wohl kaum als Provokation empfunden.

Ein zweiter Beitrag zum Bamberger Altar kam von Robert Suckale: Seine Kritik der verschiedenen Vorschläge zur Rekonstruktion — basierend auf der zur Ausführung allerdings in einiger Entfernung stehenden Visierung im Vergleich mit den erhaltenen und wiedergefundenen Skulpturen, auf Fotos, die ihre Aufstellung vor der letzten Restaurierung 1932/33 zeigen, sowie auf eigenen technischen Beobachtungen — machte überdeutlich, wie dringend eine Restaurierung heute gefordert

ist, deren Befunde historische wie künstlerische Authentizität grundlegend erst herstellen würden: Beschluß oder gar Beginn einer solchen Unternehmung aus Anlaß des Jubiläumsjahres wäre sicher der bedeutendste Beitrag zu seiner Würdigung. Vielleicht, daß an den erhaltenen Flügelreliefs selbst ihre ursprüngliche Position an Innen- oder Außenseite im ehemals vollständigen Schrein und auch die Organisation von Standflügeln, Aufsätzen und Predella nachzuweisen ist.

In der Diskussion der ikonographischen Rekonstruktion und Analyse dieses Salvator-Altars — zu beobachten ist neben dem karmelitischen Zug im „adventus domini salvatoris“ der Hauptszene, dem Schmerzensmann auf dem mittleren, Elias und Eliseus (?) auf den seitlichen Aufsätzen, vielleicht Anna und Joseph als Ganzfiguren gemalt auf den Standflügeln, ein ecclesiologischer, durch Legende und Kirchenautorität gestützter, nicht-lutherischer: „Maria est ecclesia“ (Suckale) — wurde nochmals ausführlich von verschiedenen Ansätzen her der Gedanke an eine anti-lutherisch gerichtete Tendenz zurückgewiesen: zu diskret ist die ecclesiastische Bedeutung der Maria auf einem Hochaltar ausgedrückt, neben dessen äußerst ungewöhnlich eingesetzten Haupt- und Feiertagsseiten-Thema der Jugend Christi die Himmelfahrt Mariae eine eher untergeordnete Position hat, als daß sie zu anti-reformatorischer Propaganda hätte dienen können; die Ikonographie des Altars lebt vielmehr aus der Normalüberlieferung, ja eben die Vermeidung der sehr wohl in Nürnberg präsenten ausschließlich mariologischen Thematik (Himmelfahrt, Mondsichel, Rosenkranz) könnte gar als ein Ausweichen vor der Polarisierung der Zeit gedeutet werden (Hausherr); welche propagandistische Wirkung sollte zudem ein Altarwerk haben, das lediglich 20 Tage im Jahr geöffnet (laut Anniversarienebuch) und hinter einem Lettner verborgen war (Rasmussen); überdies setzt die Konfessionalisierung in Nürnberg erst nach 1525 ein — unter Vermeidung von offener Konfrontation; die Auseinandersetzungen, die seit 1523 zum von Andreas Stoß nicht behinderten Austritt von Mitbrüdern aus dem Karmeliterorden führen, finden innerhalb des Konventes statt (Machilek).

Als Beitrag des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zum Stoß-Jubiläum wurden und werden in jahrelanger Arbeit unter der Leitung von Thomas Brachert zwei farbig gefaßte Werke aus den eigenen Sammlungen restauriert: die Rosenkranztafel und der Kruzifix aus dem Hl. Geist-Spital. Der Kruzifix war schon in den Jahren 1932/33 bis auf die erste Übermalung freigelegt worden, im jetzigen Arbeitsgang wird diese von der in großen Teilen noch erhaltenen Originalfassung abgenommen. Die Restaurierung an der Rosenkranztafel traf in schwierige kunsthistorische Probleme, die Heinz Stafski zu lebhafter Diskussion stellte: Nicht die Zuschreibungsfrage — hier wird man sich im Gegensatz zur älteren Forschung (Joseph) leicht auf den Zusammenhang der Werkstatt des Veit Stoß einigen können —, noch die Frage nach der Dürer-Abhängigkeit — eine solche wird durch den Hauptmeister noch zu einer Zeit, die Dürer schon als Vorbild ansah, eher eigensinnig verleugnet und ist eben allein an den sieben stilistisch einheitlich abweichenden Reliefs festzustellen, die bei der Neuordnung herausgenommen, nach Berlin gelangten und deren Meister offenbar zwischen Dürer und Stoß vermitteln will

(Stafski) — ist der Punkt, sondern die Datierung: Gegen ältere Meinung „um 1500“ (Joseph, Bode) setzt Stafski „um 1515“; doch nicht allein die Kompositionen der Reliefs der Volckamer'schen Stiftung in St. Sebald (1499) sondern auch alle Entwürfe für die Predella des Bamberger Altares (1520) sind in einzelnen Reliefs der Rosenkranztafel verarbeitet. Offensichtlich schöpfte dieser Mitarbeiter des Veit Stoß, dem — vielleicht in noch engerem Zusammenhang — die kleine farbig gefaßte Adam-Eva-Gruppe im Bayerischen Nationalmuseum zuzuschreiben ist (Rasmussen), aus einem reichen, aus verschiedenen Zeiten stammenden Vorlagenvorrat in der Werkstatt des Meisters; vielleicht auch kann eine genaue kostümgeschichtliche Analyse den späten Ansatz — nach 1520 — stützen. Unter den Aspekten einer Spätdatierung der Rosenkranztafel und der Zuschreibung an fähige — auch selbständige — Mitarbeiter der Werkstatt müssen auch die 10-Gebote-Tafeln des Bayerischen Nationalmuseums (1524) in diesen Zusammenhang mit einbezogen werden: wichtige und höchst interessante Fragen nach der Organisation der Werkstatt des Veit Stoß vor allem im Kontext des Spätwerks des Meisters, dem stilistisch auch der Marienod aus Haus Wettin zugerechnet wird (Abb. 6a—7b).

Gegen Ende boten polnische Kollegen eine Trilogie gewichtiger Beiträge. Janusz Kęblowski gab einen konzisen Überblick über die neuere polnische Veit Stoß-Forschung. Weitere Referate galten Werk und Wirkung des Meisters in Osteuropa. Anna Ziomecka („Veit Stoß und die spätgotische Skulptur Schlesiens“) stellte unter anderen Materialien ein Grabrelief an der Breslauer Elisabethkirche vor, das weitgehende Rückschlüsse auf ein verlorenes Werk von Stoß gestattet. Alicja Karłowska-Kamzowa steuerte einen Diskussionsbeitrag über den Einfluß der Kunstideen des Veit Stoß in Mittelosteuropa bei. So wurde das Kolloquium ein Ort deutsch-polnischer Begegnung und Aktivität in einer Atmosphäre, für die die Städtepartnerschaft Krakau-Nürnberg ein nicht nur äußeres Zeichen ist.

In dem abschließenden Beitrag von Anton Legner — gleichsam einem geistreichen, höchst anregenden Essay — wurden besondere, auch bekannte Phänomene südostdeutscher Skulptur des frühen 16. Jahrhunderts im Hinblick auf die außergewöhnliche Wirksamkeit des Veit Stoß herausgestellt, miteinander konfrontiert und nach möglichen ursächlichen Zusammenhängen befragt:

Im Jahre 1496 wird die Krakauer Werkstatt des Veit Stoß bei seinem Weggang aufgelöst, die Mitarbeiter zerstreuen sich, werden anderswo selbst Meister; ein Jörg Huber aus Passau ist als Mitarbeiter des Stoß am Kasimir-Grabmal in Krakau überliefert; 1497 ist der Kefermarkter, 1498 der Altar auf dem Nonnberg in Salzburg fertiggestellt; das Frühwerk Leinbergers, der Meister H. L. und I. P. ist unbekannt, die Meister des Gnadenstuhls von Säusenstein oder des Altars von Mauer nur in Einzelwerken greifbar. Sind diese Einzelphänomene selbständig erwachsen oder aus dem Kontakt mit der Kunst des Veit Stoß: Parallelität oder Abhängigkeit der Phänomene? Dem Altar von Mauer würde bei einer dergestalt suggerierten Vorstellung von Zusammenhängen eine Schlüsselposition bei der Vermittlung des Stoß'schen Stiles zukommen: eine faszinierende Wirkungsgeschichte des Genius des Veit Stoß!

Dietmar Jürgen Ponert