

NEUENTDECKTE ARBEITEN VON VEIT STOSS.

Von Dr. FRITZ TRAUGOTT SCHULZ.

(Mit 2 Tafeln.)

1. Das Verkündigungsrelief in Langenzenn.

In der entwicklungsmäßigen Darstellung der künstlerischen Tätigkeit des Nürnberger Bildschnitzers Veit Stoß, wie sie Berthold Daun in seinen beiden Arbeiten über den Meister¹⁾ unternommen, klafft eine bislang noch nicht geschlossene Lücke, welche den Zeitraum zwischen den Jahren 1507—08 und 1517—18, mithin ein volles Dezennium umfaßt. Es war Daun nicht gelungen, für diese doch immerhin beträchtliche Spanne Zeit geschichtlich beglaubigte, bezeichnete oder datierte Werke des Künstlers nachzuweisen. Und doch spielen zehn Jahre in dem psychologischen Fortschreiten eines bedeutenden Meisters eine Rolle, in Sonderheit aber bei Veit Stoß, der namentlich in seiner späteren Schaffensperiode deutlich fühlbare starke Wandlungen durchmachte. Sie beginnen beim Schwabacher Hochaltar und finden ihren konkretesten Ausdruck in dem ehemaligen Hochaltar der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, der gleichzeitig ihren Abschluß bezeichnet. Diese Lücke mit einer bezeichneten und datierten Arbeit ausfüllen, ist darum nicht gleichbedeutend mit einer bloßen Erweiterung des bislang bekannten Denkmälerbestandes, sondern schließt zugleich einen willkommenen Beitrag zur Klärung des Wesens der späteren Kunst des Veit Stoß in sich. Wenn mir heute eine Vermehrung seines Werkes in diesem Sinne möglich ist, so verdanke ich dies einer Entdeckung, die ich unlängst bei einem Besuche der Stadtpfarrkirche zu Langenzenn in Mittelfranken machte. Ich fand dort in der südöstlichen Ecke des nördlichen Seitenschiffes, eingefügt in das größere Mittelstück eines der Wand vorgebauten, in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts von J. Schiemer aus Nürnberg renovierten Sakramentshäuschens, ein in Sandstein gearbeitetes Verkündigungsrelief, das mich auf den ersten Blick als der Art des Veit Stoß auf das engste verwandt anmutete. Eine nähere Prüfung förderte die Jahrzahl 1513 und schließlich auch das Zeichen des Meisters zutage.

Der heutige Standort des Reliefs ist nicht der ursprüngliche. Früher soll es an einem der Rundpfeiler der Kirche seinen Platz gehabt haben. Seine Form fände dadurch eine ungezwungene Erklärung, sitzt es doch nicht mit gerader Stirnfläche in

1) Berthold Daun, Beiträge zur Stoß-Forschung. Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1903; Künstler-Monographien von H. Knackfuß, Bd. LXXXI: Veit Stoß von Berthold Daun, 1906. Ich bezeichne der Kürze halber das erstgenannte Werk: Daun, Beiträge, das letztgenannte: Daun, Künstler-Monographie.

der Mauer, sondern tritt es vielmehr als Abschnitt eines Kreissegments um 8,5 cm aus der Wandflucht heraus, in Dreiviertelplastik aus einem 0,81 m hohen und 0,61 m breiten Block grauen Sandsteins gearbeitet. Schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß es zu seiner Umrahmung nicht in organischer Beziehung steht. Diese hat die Form eines spätgotischen Architekturaufbaues, der von Strebepfeilern begleitet und von einem hohen Wimperg mit freiragenden Fialen beiderseits bekrönt wird. Der Scheitel der Nische enthält unmittelbar oberhalb unseres Reliefs in plastischer Arbeit über einem Kreuznimbus das Haupt Christi.

Die Reliefplatte wird durch ein in seinem oberen Teil freistehendes Säulchen in zwei Hälften geteilt, die beide im flachen Rundbogen geschlossen sind. Die linke ist durch das herabhängende Gewölbe als Innenraum charakterisiert, während die rechte den Abschnitt unmittelbar vor dem Hause in sich begreift. Durch die zwiefache Anwendung des Rundbogens, der ja im rechten Teil ebenso gut hätte fehlen können, dessen der Meister aber aus rein künstlerischen Gesichtspunkten bedurfte, wurde eine äußerst harmonische Abrundung des Ganzen erzielt. Die Hälften sind nicht gleich. Die linke übertrifft die rechte an Breite.

In der linken Hälfte nun, in dem als Zimmer gedachten Raum, kniet dicht neben der abschließenden Laibung die Jungfrau Maria (Taf. IX). Sie ist dem Beschauer fast en face zugewandt. Ein um den Oberkörper enganschließendes, um die Hüften energisch gegürtetes Gewand umhüllt den Körper. Über ihm lagert der weite Mantel, der auf den Schultern glatt aufruhet, um sich nach unten zu kühn gedrehten, jedoch großzügig angelegten Windungen zu entwickeln. Nach rechts hin flutet er in der für Veit Stoß so bezeichnenden Art zunächst als stark plastisch herausstehendes Gewandstück ohne weitere Gliederung herab, dann aber schwingt er sich in lebhafter gebauschter S-Linie über den Boden hinweg nach dem Sockel des Mittelsäulchens herüber. Über dem Schoß tritt das Untergewand mit röhrenartigen Parallelfalten kräftig hervor, gezwungen durch die Einschnürung um die Hüfte. Das oval geformte, etwas pausbäckige Antlitz ist über einem ausnehmend hohen Hals geradeaus gerichtet. Leider ist es nicht ganz intakt auf uns gekommen. Vielleicht hat es bei der letzten Renovation, bei der das Relief von dem über ihm lastenden Farbanstrich befreit wurde, gelitten. Doch ist noch deutlich erkennbar, daß die Augen in verhaltener Ergebung geschlossen, daß die auf einander gepreßten Lippen durch leichtes Heraustreten betont sind, und daß das Kinn in feiner plastischer Rundung hervorgearbeitet ist. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und wallt in korkzieherartig gewundenen Strähnen zu beiden Seiten über die Schultern herab. Über der rechten teilt es sich in zwei Strähnen, von denen die eine über der Brust, die andere über der äußeren Körperlinie bis weit über die Hüften herabläuft.

Die vorgestreckte Linke hält mit stark abgespreiztem, zierlich geformtem Daumen ein aufgeschlagenes Buch, auf dessen linker Hälfte die zum Arm im rechten Winkel gestellte rechte Hand aufruhet. Rechts von Maria liegt auf dem Betpult neben der Fensterbrüstung ein dickleibiges, geschlossenes Buch.

Wie bereits bemerkt, steht das Trennungssäulchen in seinem oberen Teil frei. Es dient hier zugleich als Begrenzungsposten für das Fenster, durch das von rechts her der Engel mit der frohen Botschaft hereinschwebt. Ich gebrauche das Wort „hereinschwebt“ mit Absicht; denn tatsächlich ist es dem Künstler gelungen,



L. Kriegbaum Nbg

Veit Stoß: Verkündigungsrelief in Langenzenn v. J. 1513.

den Eindruck des freien Schwebens im Luftraum hervorzurufen. Alles ist an dem Figürchen in nicht rastender, jedoch nicht unruhiger Bewegung. Der Engel hat sich gerade vom Himmel herabgelassen, um nun bei dem Gruß eben ein wenig still zu verharren. Noch flattern, von der nach oben strebenden Luft bewegt, die Enden des langen Gewandes empor. Wenn man so sagen will, tritt der Verkündigungsengel als Brustbild durch das Fenster in den Innenraum hinein, während sich der übrige größere Teil seines Körpers noch draußen befindet. Das Trennungssäulchen schließt mit der linken Schulter und dem linken Ellenbogen gerade ab. In dem leider lädierten Antlitz — die Nase ist fast ganz abgeschlagen — liegt die Gebärde des Sprechens, verstärkt durch die betuernd erhobene Rechte. Der Mund ist leicht geöffnet. Die oberen Augendeckel sind tief über die kugelig markierten Pupillen herabgezogen. Das volle Lockenhaar, das über der Stirn von einem Kranz zusammengehalten wird, weht, beiderseits reichlich abstehend, über den Rücken nach hinten herab. Die Linke hält den schriftbandumwundenen Stab. Der Körper des Engels ist von einem weiten, um die Hüften gegürteten Gewand umschlossen, das aber noch um ein gut Teil über denselben hinausreicht. Um die Oberschenkel schmiegt es sich, diese deutlich durchschimmern lassend, knapp an, dann folgt es der Biegung des Knies im rechten Winkel nach oben, um hier, wie vom Sturmwind getrieben, durch nichts behindert emporzuwirbeln. In grandiosem Schwung weht es nach links herauf, um dann zu der für Veit Stoß so bezeichnenden S-Linie umzubiegen. Ich wiederhole: trotz des Stillstandes im Fluge atmet alles an diesem kleinen Figürchen Leben und Bewegung. Von mächtigen Schwingen getragen, naht es durch das Fenster der in Ergebung staunenden Jungfrau, die sich noch nicht zu fassen weiß. Selten ist es Veit Stoß gelungen, das Wunder der Verkündigung so intim darzustellen, als es hier geschehen ist; selten hat er tiefe Bewegung und seelische Erregtheit trotz aller Freiheit im einzelnen in solch edler Mäßigung zum Ausdruck zu bringen gewußt wie hier. Es ist offenbar, daß diese Arbeit für das Verständnis seines inneren Wesens und damit seiner Kunst von Bedeutung ist.

Ein stummer Zeuge wohnt dem Vorgang bei, in frommer Scheu dem Wunder zuschauend. Es ist die Stifterin, die als kleines Figürchen rechts unten kniet. Ihr Antlitz ist nach dem Fenster emporgerichtet. Ein Kranz hält über der Stirn das Haar zusammen, das in reichem Gelock weit über den Rücken herabflutet. Die Unterarme fehlen heute, doch deutet die ganze Haltung darauf hin, daß sie ursprünglich mit betend zusammenggelegten Händen erhoben waren, wie dies übrigens bei Stifterdarstellungen traditionell ist. Der Körper ist von einem weiten Gewand umschlossen, das mit den Unterarmen beiderseits emporgerafft ist. Zu den Füßen der Stifterin lehnen zwei Wappenschilde, von denen das eine einen schreitenden Löwen mit erhobener rechter Vordertatze, das andere eine fünfteilige Rose in leichtem Relief zeigt. Wir haben es also mit einer Angehörigen des Geschlechtes derer von Wildenfels zu tun, über deren Wappen sich bei Wiguleus Hund, Bayrisch Stammenbuch I (1585), S. 371 folgender Vermerk findet: „Führen jetzt ein quartiert Wappen, Nemlich zu der Rosen ihrem alten Wappen ein weissen Löwen mit rother Zungen vnnnd Klöwen, in schwarzem Feldt. Oben auff dem Helm auch denselben Löwen in einer Kron auffstehend“. Und er fährt dann (S. 372) fort: „In eim alten Wappen Büch find ich vnder den Fränckischen Herren: Wildenfelsz führen ein schwarzen Löwen mit

blawer Zungen vnd Kloen in gelbem Feldt, oben ein Stam von ein Paum, daran zu oberst ein schwartze Rosen mit ein gelben Putzn, vnd vier grünen Plätlen. Ich vermeyn sey alles eins“. Das alte Wappen war also eine Rose; und so finden wir es bei Sibmacher II, 25, woselbst sie sich schwarz gefärbt von weißem Untergrund abhebt. Später wurde das Wappen vermehrt, und in diesem Zustand gibt es Sibmacher I, 34 wieder. Es hat zwei Helmziere, links den „Paum, daran zu oberst ein schwartze Rosen“, rechts den halben weißen Löwen, der aus einer Krone aufsteht. Die Stifterin unseres Reliefs führte bereits das vermehrte Wappen, das hier aber nicht in seiner sonst gebräuchlichen Form im ganzen gegeben ist, sondern auf zwei Einzelschilden in seine Bestandteile zerlegt wurde. Es scheinen rein künstlerische Gründe gewesen zu sein, die Veit Stoß bestimmt haben, sich dieser sonst wohl wenig üblichen Darstellung eines Doppelwappens zu bedienen.

Wenn je eine Arbeit für Veit Stoß charakteristisch ist, so ist es diese. In allem, in sämtlichen Details trägt sie die Merkmale seiner Kunst. Das Persönliche seines Stiles tritt so greifbar zutage, daß sie auch ohne sein Zeichen als ein Werk seiner Hand erklärt werden müßte. Man möchte sich füglich darüber wundern können, daß sie bislang als ein solches nicht erkannt worden ist. Aber in der Kirche eines von Kunstforschern nur selten besuchten Ortes und noch dazu hier an versteckter Stelle befindlich, konnte sie leicht übersehen werden. Um so sicherer aber steht sie heute als eine eigenhändige Schöpfung des Meisters fest, trägt sie doch unten am Sockel des Trennungssäulchens sein Zeichen (Abb. 1). Aber sie ist — und das ist eben besonders wichtig — auch datiert.

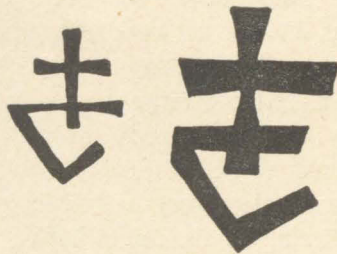


Abb. 1 u. 2. **Meisterzeichen des Veit Stoß am Langenzenner Verkündigungsrelief und am Altar der oberen Pfarrkirche in Bamberg.** Facsimile.

Wir haben es nicht mit einer Schöpfung monumentaler Art zu tun. Die Maße sind bescheiden, die Figuren klein und zierlich. Es ist ein Werk mehr intimen Charakters. Alles ist ins Kleine gearbeitet, aber dabei beherrscht von der hohen Ausdrucksfähigkeit eines tiefempfindenden Künstlers. Er operiert nicht mit frappierenden Überraschungen. Seine Komposition ist schlicht, aber dabei doch großzügig. Mit flotter Hand sind die Details bearbeitet, jedoch zugleich mit einer Sorgfalt, die sich eine peinliche Durchführung hat angelegen sein lassen. Nicht zu vergessen ist bei alledem, daß es sich um eine Arbeit in rauhkörnigem Sandstein handelt, der sich bekanntlich bei geringen Maßen nicht leicht so minutiös behandeln läßt als z. B. Holz oder ein anderes glattes Steinmaterial. Daher ist es auch gekommen, daß diese zierliche Arbeit nicht ganz unversehrt auf uns gekommen ist, und daß sie bei der ihr jüngst zuteil gewordenen Reinigung in besonders feinen Partien hat leiden müssen.

Wenn Berthold Daun (Künstler-Monographie S. 49) bei einem Vergleich zwischen Adam Kraft und Veit Stoß sagt: „Stoß kannte nicht den Seelenfrieden; nur den Sturm der Leidenschaft, der ihm so viel Unbequemlichkeit verursachte, wußte er auf seine Gestalten zu übertragen“, so lehrt das Langenzenner Verkündigungsrelief, daß wir uns vor einer vollkommenen Verallgemeinerung dieser Aufstellung hüten müssen. Etwas dramatische Bewegung und Leidenschaftlichkeit ist ja auch hier vorhanden. Sie haftet dem Wesen des Meisters nun einmal an. Aber sie drängt sich gerade hier nicht herausfordernd vor; vielmehr ist sie durch eine weise Mäßigung in Schranken gehalten. Wohl lodert sie noch verhalten in Einzelheiten, aber sie bricht sich nicht ungestüm Bahn. Man kann hier kaum von drastischen Gebärden, von bewegtem Händenspiel und übermäßiger Gefühlsäußerung reden. Bei aller Großartigkeit der Konzeption ist doch die idyllische Ruhe des Vorgangs das am meisten hervorstechende Element. Von der berausenden Wirkung etwa des Krakauer Marienaltars finden wir keine Spur. Abgeklärte Ruhe, edle Schlichtheit in Komposition und Einzelausführung sind vielmehr für unser Relief bezeichnend. Die unruhige Gewandfülle des Krakauer Altars ist einer großzügigen Klarheit gewichen. Die Linienführung ist eine monumentale, die Szenerie fest in sich abgeschlossen. Eins aber ist auch hier auffällig, das ist das Bestreben, durch gedrehte Falten die leeren Zwickelflächen zu füllen. Allerdings geschieht auch dies in maßvoller Art, wobei mittelst der scharfgeschnittenen Randgliederung ein lebhafter Wechsel von Licht und Schatten hervorgerufen wird. Ein Meister von solch gewaltiger Persönlichkeit wird seine Eigenart nie ganz verleugnen. Durchgehende Züge bleiben trotz innerer Wandlungen stets bestehen. So hat Veit Stoß, obwohl der Stein als Material dem Künstler in seinem Ideenausdruck etwas Reserve auferlegt, auch hier die Technik des Holzbildners in virtuos freier Art auf den Stein übertragen, mit mächtigen Erhöhungen und Vertiefungen operierend. Die Stellung der rechten Hand der Maria, die nicht hält, sondern zu drücken scheint, findet sich schon beim Grabmal des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen, dessen Entstehungszeit von Daun um 1493 angenommen wird. (Siehe die Abbildung auf S. 18 in der Künstler-Monographie.) Man könnte weiter sprechen von dem Mund mit der kräftig markierten Unterlippe, dem vollgerundeten schlanken Hals und den tütenartigen Falten, welche Faktoren durch Dauns verdienstvolle Forschungen ja alle als für Veit Stoß charakteristisch bekannt sind. In einer Urkunde vom 1. Februar 1503 wird Veit Stoß „stainhauer oder pildschnitzer“ genannt (Daun, Beiträge S. 12). Wo sich seine meisterhafte Technik so sehr offenbart und seine ihm besonderen Eigenheiten so deutlich zutage treten wie hier, müssen wir ihm unbedingt auch die eigenhändige Ausführung vindizieren. Schwerlich würde er sonst sein Zeichen angebracht haben.

Als datierte Arbeit geht unserem Relief voraus der Schwabacher Hochaltar, der auf dem großen Bilde des seinen Mantel teilenden Martin auf dem rechten feststehenden Flügel die Jahrzahl 1506 trägt. Nach wiederholter eingehender Prüfung des Originals an Ort und Stelle muß ich den Ausführungen Dauns im großen und ganzen beipflichten. Auch stimme ich mit ihm darin überein, daß das obere rechte Relief der Auferstehung zu „plump, zu schematisch“ und in den Gewandfalten zu unmotiviert ist, um vom Meister selbst herrühren zu können. Doch finde ich, daß das linke untere Relief der Ausgießung des heiligen Geistes zu weitgehende Verwandtschaften mit

des Meisters persönlicher Art hat, um die Annahme der Beihilfe eines Gesellen oder Schülers ganz rechtfertigen zu können. Die individualistische Behandlung der Köpfe ist mir hier auch zu weit gediehen. Ich neige darum der Ansicht zu, daß auch dieses Relief als eine eigenhändige Arbeit des Meisters anzusprechen sei. Überhaupt beruht die künstlerische Bedeutung des Altares — ich rede hier nur von den Schnitzereien — in den seitlichen Reliefdarstellungen. Das allerdings in der Auffassung der Zeit wurzelnde, übermäßig Repräsentative, das übertrieben Steife und Gespreizte, die im Vergleich zu der kalten, empfindungslosen Ruhe der Figuren viel zu weit entwickelte Behandlung der Falten und Gewanddrapierung im Mittelschrein ist hier einer verinnerlichten, zum Teil sogar idyllischen Ruhe in Bewegung und Ausdruck gewichen. Man betrachte nur die stille häusliche Zufriedenheit des Elternpaares, die mütterliche Glückseligkeit, die sich in den Mienen der Maria ausspricht, weiter die mannigfach variierte, herzliche Teilnahme, die sich in den Antlitzen der um die sterbende Gottesmutter versammelten Jünger kundgibt, weiter die freudig und zugleich staunend erregten Gesichter auf dem Relief der Ausgießung des heiligen Geistes und dann auch die weise Mäßigung in der Gewandbehandlung! Stoß ist hier ein anderer als in den Figuren des Mittelschreins. Stürmisch wogten in ihm auf- und niedergehende Gefühle. Er war im Kampf mit sich selbst. Er steht im Begriff, das übermäßig Dramatische in seiner Kunst abzustreifen und sich von jetzt ab mehr der Verinnerlichung in seelischer Beziehung zu befleißigen. Und gerade hierin liegen die Keime seiner späteren Kunst, deren erste Frucht das Langenzener Verkündigungsrelief ist, und die schließlich ihren erhabensten Ausdruck in dem imposanten Altar der oberen Pfarrkirche in Bamberg finden. Allerdings haben die Schwabacher Reliefs letzterem das eine oder andere voraus. Man kann hier nicht von einer unglaublich steifen Haltung der Hände und einer Bewegungslosigkeit in der Körperhaltung (bei Maria und dem Engel) reden. Doch kann man das in erhöhtem Maße von den Repräsentativfiguren des Schwabacher Mittelschreins. Welch ein Abstand besteht z. B. zwischen der Maria dort und der Maria des Langenzener Verkündigungsreliefs! Die Haltung und auch die innere Empfindung ist, abgesehen von der gegenseitigen Körperstellung, nahezu die gleiche. Aber wie kontrastieren dennoch beide Figuren! Dort gleichgültiger, nichtssagender Gesichtsausdruck, die Mienen wenig ausgeprägt, der Hals unorganisch steif, der teilweise zwar auch glatt herabfallende Mantel an den Enden unnatürlich gebauscht und bewegt. Hier dagegen eine edle Gelassenheit in allem, der Hals mit plastischer Rundung bei guter Verbindung mit dem Kinn, der Mantel leicht aufliegend, natürlich herabflutend und an den Enden nur wenig bewegt. Einer gezwungenen Gespreiztheit dort steht hier eine fast klassisch zu nennende Ruhe und Natürlichkeit gegenüber. Stoß hat den Gipfel seiner Kunst erreicht; es ist ihm die Verkörperung ureigester abgeklärter Empfindung gelungen. Man kann nicht sagen, daß der englische Gruß in rein künstlerischer Hinsicht eine besonders wesentliche Weiterentwicklung in der angedeuteten Richtung bezeichnet. Sehr übereinstimmend ist bei der Schwabacher und Langenzener Maria die prinzipielle Behandlung des Gewandes. Der Mantel gleitet glatt über die rechte Schulter herab, schlängelt sich um den Arm herum, geht dann in leichter Ausschwingung nach unten herab, um dann in einem bauschigen Schwung nach oben zurückzukehren. Über der linken Körperhälfte fließt er in

Form einer plastisch herausstehenden Decke herab, die sich unten in S-förmiges Faltenwerk auflöst, das in beiden Fällen dem Zweck der Raumauffüllung dient.

Es sei mir gestattet, an dieser Stelle in Kürze auch auf den bekrönenden Aufsatz des Schwabacher Hochaltars einzugehen. Daun hat sich nicht weiter mit ihm beschäftigt. Wie mir scheint, rühren die Figuren im Aufsatz zum größeren Teil von dem Gesellen oder Gehilfen des Meisters her, der das Auferstehungsrelief geschaffen. Auf einem zwiefachen Regenbogen thronet Christus als Weltenrichter. Zu seinen Seiten knien Johannes und Maria. Zu äußerst rechts und links stehen zwei Engel mit Posaunen und ausgebreiteten Schwingen. Vorn bemerkt man vier nackte Figürchen von Auferstehenden und Verdammten. Oben im Aufsatz hat eine heilige Anna selbdritt ihre Stelle. Ganz aber scheint der ausführende Künstler der Beihilfe des Meisters nicht entraten zu haben. Deutlich spricht sich dies in der Figur der Gottesmutter aus. Die starke Bewegtheit in den erwähnten Figürchen der Auferstehenden und Verdammten läßt sogar an eigenhändige Ausführung durch Veit Stoß denken.

Übrigens irrt Daun, wenn er die Figur links unten in der Ecke des Reliefs des Todes der Maria als schlafend auffaßt. In allem, namentlich in den krämpfhaft gefalteten Händen, spricht sich vielmehr der höchste Grad resignierter Trauer aus. Die Augen sind auch nicht geschlossen, sondern geöffnet.

Ein Zeitraum von fast fünf Jahren verstreicht, ehe wir nächst dem Langenzener Verkündigungsrelief wieder eine datierbare Arbeit des Meisters nachweisen können. Es ist der englische Grub in der Lorenzkirche zu Nürnberg, ein Werk, dessen Entstehung in den Jahren 1517—1518 durch eine Notiz in Anton Tuchers Haushaltsbuch bezeugt wird.²⁾ Stoß arbeitete daran vom März 1517 bis zum Juli 1518 und erhielt 426 fl. dafür. Am 15. Juli 1518 wurde es im Chor von St. Lorenz aufgehängt.³⁾ Leider ist das Werk, das durch den monumentalen Aufbau seiner Komposition und eine vorzügliche Technik ausgezeichnet ist, nicht unversehrt auf uns gekommen.⁴⁾ Nach mancherlei Wanderung im Jahre 1817 an seinen ursprünglichen Platz zurückgekehrt, hatte es das Mißgeschick, wegen ungenügender Stärke des Strickes, an dem es emporgezogen werden sollte und der infolge der Schwere der Last zerriß, herabzufallen und auf dem Boden aufschlagend zu zerschellen. Zwar wurde es wieder zusammengesetzt, doch erst nach 8 Jahren, nämlich im Jahre 1825. Alles das mahnt hinsichtlich einer abschließenden Beurteilung und Benutzung dieser Arbeit zu Detailforschungen etwas zur Vorsicht. Allein schon die künstlerisch durchaus unzulängliche Kupferstichwiedergabe in Doppelmayrs historischer Nachricht von den Nürnbergschen Mathematicis und Künstlern läßt erkennen, daß die Zerstümmerung eine sehr weitgehende gewesen sein muß, da nicht alle Figuren wieder eingefügt worden sind. Doch soviel läßt sich feststellen: Veit Stoß ist seit dem Langenzener Relief kein wesentlich anderer geworden. Die erhabene Ruhe dort, die nicht durch übermäßige Gefühlsäußerungen gestört wird, findet sich auch hier. Alles ist ins Große gekehrt. Die innerliche Erregung der Maria ist zwar herauszufühlen, aber sie bricht sich nicht gewaltsam Bahn, da sie nur durch wenig Mittel äußerlich

2) vgl. Daun, Beiträge S. 81.

3) Siehe ebendort.

4) vgl. hierzu meine Ausführungen in den Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. St. Nürnberg, 1902, S. 186—189.

zum Ausdruck gebracht ist: durch eine leichte Neigung des Kopfes und das Emporheben der rechten Hand, die sie der Brust nähert. Gerade in der Meisterung der seelischen Bewegtheit, in der schlichten Verinnerlichung liegt die Stärke des englischen Grußes, und darin reiht er sich in psychologischer Beziehung folgerichtig an das Langenzenner Relief an. Er ist ein weiteres Glied in der Kette der späteren Kunst des Meisters. Wenn darum Daun eine wirklich tiefere Empfindung und seelische Bewegtheit bei den Figuren des Engelsgrußes vermissen will, so glaube ich, daß er an diesem Urteil im Hinblick auf das Langenzenner Relief und die mit diesem angebahnte, von Daun übrigens bereits erkannte, anders geartete Entwicklung im Wesen des Veit Stoß, sowie die Bedeutung, welche dem englischen Gruß innerhalb derselben zukommt, jetzt nicht mehr ganz festhalten wird. Das Gewand zeichnet sich in beiden Fällen durch die gleiche klare Anordnung aus, ohne im einzelnen von den üblichen Übertreibungen des Meisters ganz frei zu sein. Sehr verwandt ist die Behandlung des oval geformten Antlitzes und des Halses. Auch beim englischen Gruß ist das Haar korkzieherartig gewellt und über der einen Schulter beiderseits geteilt. Die schmale dünne Hand mit den langen Fingern kehrt ebenfalls wieder.

Der Zeit nach folgt auf den englischen Gruß die Kreuzigungsgruppe über dem Hochaltar in der Sebalduskirche zu Nürnberg v. J. 1520. Es steht neuerdings fest, daß sie am 27. Juli dieses Jahres durch Nicklas Wickel, d. h. unter der Aufsicht oder auf Betreiben und die Kosten des Nicklas Wickel, eines Genannten des größeren Rats, aufgerichtet und von Veit Stoß gefertigt worden ist.⁵⁾ Wir können die Beobachtung machen, daß die vor und mit dem Langenzenner Verkündigungsrelief angebahnte mehr großzügige Darstellungsart seelischer Vorgänge sich auch hier findet. Wenn Daun von einer herb übertriebenen Schmerzensäußerung und wenig anziehenden Geziertheit der unter dem Kreuz trauernden Gestalten der Maria und des Johannes spricht, wenn er ferner meint, daß sich das unruhige Gefält des Mantels, den Maria trägt, mit der Gewandbildung im Bamberger Altar nicht vergleichen läßt, so werden wir hieran wohl kaum mehr festhalten können. Im Prinzip ähnelt sich die Auffassung und Einzelbehandlung der Sebalder Maria mit der des Langenzenner Reliefs durchaus. Maria ist als monumentale Standfigur gegeben, in gewaltigen Umrissen ist sie gezeichnet und das Wesen ihrer Beziehung zur Hauptfigur ist in konkreter Art zum Ausdruck gebracht. Allerdings geht Veit Stoß hier weiter wie in Langenzenn. Doch sind auch hier die ganzen Verhältnisse anders gelagert. Er mußte in St. Sebald nach stärkerer Markierung streben. Und doch ist nach meinem Dafürhalten eine allzu übermäßige Übertreibung nicht eingetreten. Das Gewand ist analog klar angeordnet. In fast geraden Linien fällt es herab, um sich am Boden zu einer bescheidenen Spirale umzubiegen. Nur der Herabfall vom linken Unterarm ist in mehr Bewegung aufgelöst. Doch finde ich hierin nichts abnormes. Auch beim Langenzenner Relief hat der Meister nicht ganz von seiner sonstigen krausen Art lassen können, indem er die eine Mantelseite über den Boden hinweg in kühnerem Schwung weiter entwickelte. Die Behandlung des Untergewandes über dem Schoß ist die gleiche. Es tritt in vertikalen Röhrenfalten heraus;

5) vgl. Denkmalpflege 1904, S. 96 (J. Schmitz) u. 131 (Desgleichen), und darnach Daun, Künstler-Monographie S. 76.

der gebeugte Oberschenkel ist ebenfalls entsprechend betont. Das scheinbare Übermaß in der Schmerzensäußerung der Maria ist auf der korrespondierenden Seite durch eine größere Ruhe in der Haltung des Johannes ausgeglichen. Auch bei der Maria des Bamberger Altares findet sich in dem Gewand teilweise eine größere Bewegung im Gegensatz zu der sonst herrschenden Ruhe. Und gerade das ist, meine ich, in dieser späteren Zeit für Veit Stoß charakteristisch. Der Langenzenner Marien-typus leuchtet auch bei der Gottesmutter der Sebalder Gruppe noch durch. Er scheint in nichts wesentlich verändert. Nur hat Veit Stoß seinem inneren Drang etwas mehr die Zügel schießen lassen; ganz vermochte er nie das stürmisch-jugendliche in seinem Wesen zu unterdrücken. Die Sebalder Maria wirkt nur aus der Ferne geziert. Aus der Nähe betrachtet, gewährt sie ein anderes Bild. Sätze die S-Linie am Mantel der Langenzenner Maria an anderer Stelle, so würde gewiß ein ähnlicher Eindruck hervorgerufen werden wie bei der Sebalder Madonna.

Was nun den großen Altar in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg betrifft, der das in Abb. 2 wiedergegebene Monogramm und die Jahrzahl 1523 trägt⁶⁾, so ist seit der Fertigstellung des Langenzenner Verkündigungsreliefs bereits ein volles Dezennium verstrichen, ein Zeitraum, der sich naturgemäß in einer gewissen Verschiedenartigkeit beider Arbeiten kundgibt. Der Bamberger Altar erscheint als die ebenmäßige Weiterbildung des englischen Grußes in St. Lorenz, in sich die ganzen Charakteristika der späten Kunstsprache des Meisters vereinend. Man beachte nur die grandios hingetzten, gut durchmodellierten Gestalten, die großzügige Gewandführung, die naturalistisch fein durchgebildeten vollen Antlitze, die peinlich anatomische Behandlung der Hände, dann aber auch den vornehmen Fluß in der Haltung der Figuren sowie das Starre in der Bewegung. Auch hier ist der Meister nicht ganz frei geblieben von der ihm einmal eigenen Übertreibung im Gefält, die sich hier und da bemerkbar macht, ohne indessen unangenehm störend zu wirken. Was im Langenzenner Relief angebahnt wurde, schimmert deutlich durch. Vor allem habe ich auf mancherlei Verwandtschaften hinzuweisen, welche die Langenzenner Maria mit der Madonna im Bamberger Mittelschrein zeigt. Die Körperhaltung ist ähnlich. Auch hier der ovale Kopftypus mit der hohen Stirn, der Ergebenheit bekundende Augenniederschlag, der steile Nasenrücken, die plastisch ausgeprägten Lippen und das wohlgerundete Kinn, dann die Teilung des geringelten Haares beiderseits der Schulter, die langen dünnen Hände, die infolge der Hüfteinschnürung gebildeten röhrenartigen Falten über dem Schoß, und schließlich der mächtig angelegte, nach rechts sich über den Boden entwickelnde Gewandbausch. Diese Ähnlichkeiten lassen sich nicht verkennen, und so kann man recht wohl von einer Weiterbildung des Langenzenner Madonnentypus am Bamberger Altar reden. Die über den Unterarm lang herabfallenden offenen Ovalfalten an der Figur der Stifterin auf dem Langenzenner Relief finden sich auch am Bamberger Altar wieder, nämlich an dem vorn rechts stehenden Mohrenkönig auf der Darstellung der Anbetung der Weisen. Auch kehrt hier im Hintergrund links das Motiv der Säulenteilung mit einem Gewölbe zur Linken wieder. Berührungspunkte zwischen dem

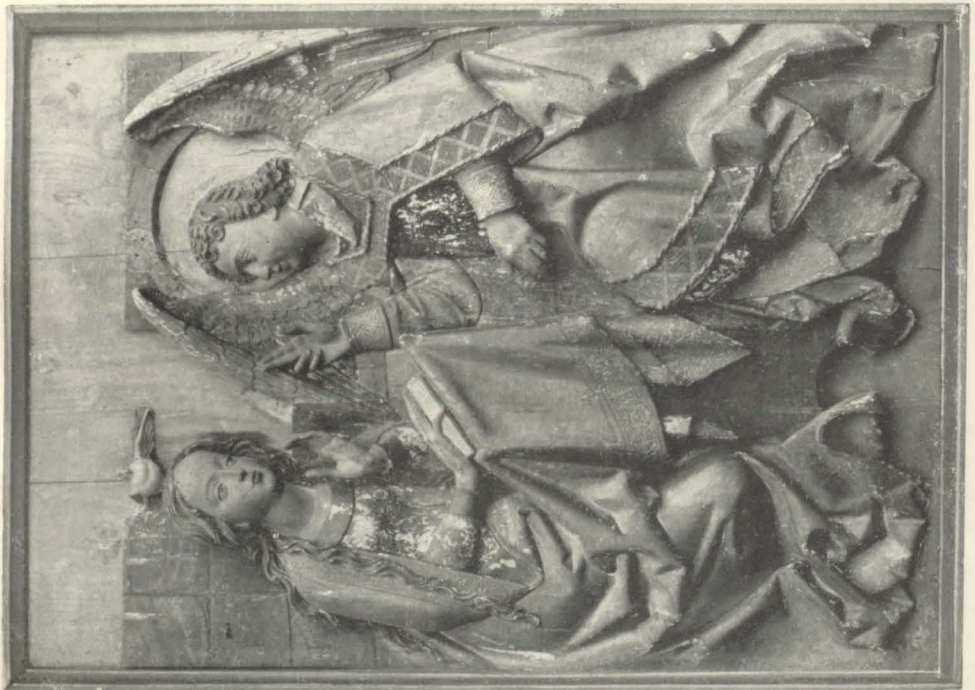
6) vgl. auch den Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906, Nr. 8 mit Abbildung.

Langenzenner Relief und dem Bamberger Altar sind also reichlich vorhanden. Letzterer bildet eben den Höhepunkt und gleichzeitig den Abschluß in der Entwicklung, innerhalb deren jenes eine nicht unwichtige Rolle spielt. Es wird in einer künftigen neuen Monographie des Veit Stoß nicht mit Stillschweigen übergangen werden können. Hierauf vorzubereiten ist der Zweck seiner Veröffentlichung.

2. Die Reliefs der Verkündigung, Anbetung des Elternpaares und Anbetung der Könige in Dormitz.

Der späteren Schaffensperiode des Veit Stoß, d. h. der Zeit, in welcher sich sein unruhiges Temperament zu einer mehr verhaltenen Ruhe abgeklärt hat, gehören auch drei in der Kirche zu Dormitz, Filial zu Neunkirchen am Brand, befindliche Relieftafeln an, die in allem so sehr den Stil und die Art des Meisters an sich tragen, daß ich dazu neige, auch sie als Werke seiner Hand anzusprechen. Zum allermindesten sind sie unmittelbar unter seinen Augen, unter seiner steten Überwachung entstanden und nach seinen Angaben ausgeführt. Leider sind sie nicht unbeschädigt auf uns gekommen. Scheinbar Reste des ehemaligen Hochaltars, der in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (1724) dem noch jetzt vorhandenen weichen mußte, wurden sie seitlich beschnitten, um in ornamentierte Wulstrahmen jener Zeit eingepaßt zu werden. Dabei wurden sie zugleich über neueren Untergrundbrettern aufgemacht. Die Verkündigung mißt heute 93 cm in der Höhe und 73 cm in der Breite, die Anbetung des Elternpaares 94 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite, die Anbetung der Könige 95 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite.

Ich beginne mit dem Relief der Verkündigung (Taf. X links). Zur Linken kniet vor dem Betpult die Jungfrau, dem Beschauer fast zu Dreiviertel zugewandt. Das volle ovale Antlitz ruht, wie bei Veit Stoß üblich, über einem kräftig gerundeten hohen Hals. Das in der Mitte gescheitelte, korkzieherartig gewellte Haar teilt sich beiderseits über der Schulter zu gerade herabgleitenden Strähnen. Es ist die Art, die wir vom Schwabacher Hochaltar, dem Langenzenner Relief, vom Bamberger Altar, von der hl. Anna selbdritt in St. Jakob zu Nürnberg und vom Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover her kennen. Die Stirn ist hoch, die Augen sind leicht geöffnet, die Brauen scharflinig markiert, die Nase gerade geschnitten, der Mund plastisch herausgearbeitet, das Kinn zierlich gerundet. Die Linke ist wie zur Abwehr erhoben, während die Rechte mit abgespreiztem Daumen auf dem aufgeschlagenen Buch ruht. Die innere Fläche der Linken ist nach vorn gekehrt, die Finger sind leicht gekrümmt, ähnlich wie wir es bei der Maria, die Botschaft empfangend, in der Wolfgangskapelle zu St. Egidien in Nürnberg finden. (Siehe Daun, Künstler-Monographie, Abb. 61). Während das eigentliche Untergewand den Körper knapp umschließt, wirft sich der weitere Mantel in reichem Gefält. Über der rechten Schulter liegt er, wie auch sonst zumeist, glatt auf, alsdann schwingt er sich in charakteristisch geknittertem Bogen zum Betpult empor, das er überdeckt. Der übrige Teil flutet zum Boden herab, woselbst er kleinere Bäusche bildet und am Ende in kurzer S-Linie umgebogen ist. Das Motiv ist im Prinzip das gleiche wie bei der Maria in der Wolfgangskapelle zu St. Egidien. Das gebeugte Knie tritt, wie meist, sichtbar aus dem Gewand heraus. Die Art der Fältelung, die weichgebrochene Bogen-



Veit Stoß: Reliefs der Verkündigung und Anbetung des Elternpaares in Dormitz.

linie, das Heraustreten der Falten in Form von Speerspitzen sind Dinge, die an den unteren Seitenreliefs des Bamberger Altares zur Genüge vorkommen. Es wäre darauf hinzuweisen, daß auch hier, wie beim Langenzenner Relief, die Ärmelenden Manschetten vergleichbar glatt umsäumt sind. Von rechts her naht mit gebeugtem Knie der Engel. Sein Antlitz, das freudiges Frohlocken verrät, ist der Jungfrau zugewandt, der Mund mit dem Grübchen dem der Madonna vom Stoßhause oder der Maria im Bamberger Anbetungsrelief ähnlich geformt. Die Rechte ist mit dem Gestus der betuernden Rede erhoben, während die Linke, die jetzt des Szepters entbehrt, mit der Neigung nach unten herabhängt. Unwillkürlich wird man, was die Haltung der Hände und ihre Einzelausbildung betrifft, an die ganz ähnliche, fast konforme Handhaltung Christi auf dem Relief der Krönung Mariae im Germanischen Museum erinnert. (Siehe Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56.) Die mit Fleiß detaillierten Flügel stehen, ohne organisch mit dem Körper verwachsen zu sein, an der Rückwand korrespondierend einander gegenüber. Ähnlich ist die Stellung derselben auf dem Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83) oder auf dem Relief der Verkündigung in der Egidenkirche zu Nürnberg (Daun, Beiträge, Fig. 36). Auch auf dem Hannoverschen Verkündigungsrelief schwebt über dem Haupte der Jungfrau die den heiligen Geist symbolisierende Taube. Die Vorliebe des Veit Stoß für ornamentierte Mantelsäume spricht sich in der von Kordeln begleiteten Rautengitterung aus, die rings am Mantelrande umläuft. Der Mantel wird über der Brust von einer Borte zusammengehalten. Über dem Boden entwickelt er sich zu lebhafteren Falten und Bäuschen.

Antlitze und Hände sind mit Sorgfalt detailliert. Auch sonst weist die Technik auf die geübte, sichere Hand eines tüchtigen Meisters hin. Das etwas Verhaltene im Gefühlsausdruck, das mehr Intime in der Darstellung, die große Geschlossenheit in der Komposition lassen die Nähe des Bamberger Altares verspüren. Noch nicht in allem zeigt das Relief den Meister auf der Höhe, die er mit jenem erreicht. So wird es zeitlich vor ihm anzusetzen sein. Etwa das Jahr 1520 mag das seiner Entstehung sein, was dann auch für die übrigen gilt.

Die Fassung ist noch die alte. Die Antlitze zeigen noch jene zarte naturalistische Abtönung, die der Meister selbst ihnen gegeben. Es ist nicht zu leugnen, daß hierdurch der Eindruck viel an Zauber gewinnt. Kleinere Partien der Fassung sind, was nicht zu verwundern ist, abgesprungen.

Das Gleiche gilt von dem Relief der Anbetung des Elternpaares, das von besonderem Liebreiz ist (Taf. X rechts). Die Besucher der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der 3. bayerischen Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906 werden sich erinnern, daß ich es damals neben dem Relief der Anbetung der heiligen drei Könige zur Darbietung gebracht hatte. (Siehe den Ausstellungs-Katalog Nr. 37 mit Abbildung und Nr. 38). Ich datierte beide damals zu früh (um 1500). Wohl war mir die Verwandtschaft mit der Art des Veit Stoß nicht entgangen, doch wagte ich es damals noch nicht, die Reliefs ihm auch zuzuschreiben. Unwillkürlich wird man bei dem Relief der Anbetung des Elternpaares an die gleiche Darstellung am Schwabacher Hochaltar erinnert. Schon dort offenbarte sich des Meisters Freude an der Schilderung und Ausmalung des häuslichen Glückes von Maria und Joseph. Hier kommt sie in nicht minder gefühlvoller Art zum Ausdruck. Welch hohe Zu-

friedenheit liegt in den Mienen der sich im Gebet über das am Boden liegende Kind herabbeugenden Gottesmutter! Wie freudig erregt erscheint Joseph in Gesichtsausdruck und Gebärden! Und betrachtet man die Darstellung genauer, so wird man kaum noch einen Zweifel hegen, daß sie vom Meister selbst herrührt. Man vergleiche nur die Maria mit der des Bamberger Mittelschreins! Die dünnen, in etwas gezwungener Art herabgefalteten Hände begegnen auch hier. Motiv und Ausbildung sind fast identisch. Wir fanden es übrigens ganz ähnlich schon an der gleichen Szene des Schwabacher Hochaltars (Daun, Beiträge, Fig. 40) und haben es weiter zu konstatieren an der Maria der hl. Anna-Selbdritt-Gruppe in St. Jakob zu Nürnberg (Katalog der histor. Ausstellung Nürnberg 1906, Abbildung zu Nr. 41). Dann kommt der Schnitt des wiederum ovalen Antlitzes, das auch in Dormitz naturalistisch fein durchgebildet ist. Der gleiche Augenniederschlag unter den scharf markierten Brauen, die gleiche steilrückige, gerade Nase, die in derselben Art etwas hochgezogene Oberlippe, das in verwandter Weise gerundete Kinn. Der hohe Hals entbehrt nicht der Falten, die durch die Kopfneigung gebildet werden. Und vor allem kommt hinzu das Motiv des sich über den Boden hinrollenden Mantels, auf dem der Jesusknabe liegt, und das schon am Schwabacher Hochaltar begegnete. Echt stoßisch sind die Hände Josephs (vgl. das Verkündigungsrelief in Hannover, Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83), und für die laschigen, im Dreieck einspringenden, leicht aufgeblähten Falten dürften sich hinreichend Belege am Bamberger Altar beibringen lassen. Nur ein Veit Stoß vermag den Mantel so schwungvoll zu drapieren, wie es bei dem der Maria geschehen ist. Schon an der Hüfte biegt er sich zur S-Linie um, und weiter flutet er in gebogenem Bausch auf den Boden herab, wo er dem sich natürlich gebärdenden Kinde als Ruhelager dient. Hinzu kommen die weichen Knitterungen, die sich zwischen Mantelsaum und dem aus dem Gewand heraustretenden Knie bilden. Im Prinzip ähnlich drapiert ist der Mantel Christi auf dem Krönungsrelief im Germanischen Museum (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56). Wie auch sonst bei Veit Stoß sind die Haare wiederum beiderseits über der Schulter geteilt. Außerordentlich sprechend ist das Antlitz Josephs. In seinen Mienen, namentlich in dem leicht geöffneten Munde, liegt der Ausdruck freudigen Staunens. Innerlich erregt führt er die Hände zusammen, ähnlich wie die Jungfrau auf dem Verkündigungsrelief im Kestnermuseum zu Hannover (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83). Zwischen dem Elternpaar schauen genau wie auf der entsprechenden Darstellung des Schwabacher Hochaltars die Köpfe von Ochse und Esel hervor. Auch die Haustiere nehmen an dem Eltern Glück stillen Anteil. Entschieden gehört dieses Relief zu den tiefempfundensten Schilderungen des Meisters; ganz und gar ist es ein Beispiel seiner zur Ruhe gemilderten späteren Art.

Hieran reiht sich in natürlicher Folge das Relief der Anbetung der Könige (Abb. 1). Linker Hand sitzt, zu Dreiviertel nach rechts gewendet, Maria und hält auf dem Schoß den nackten Jesusknaben, der zu dem zu seinen Füßen knieenden Magier hinstrebt. Dieser faßt mit der Rechten sein linkes Ärmchen und küßt sein Händchen, während er ihm mit der Linken ein Kästchen darbietet. Das Antlitz der Maria gemahnt an das der Madonna vom Stoßhause (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 57). In beiden Fällen die volle ovale Form, die niedergeschlagenen Augen, die gerade Nase, das kleine Kinn mit dem Grübchen und die beiderseits in gewellten

Flechten über den Schultern geteilten Haare. Ganz von der Feinheit des Antlitzes der eben als Einzelfigur peinlicher durchgeführten Madonna vom Stoßhause ist ja das Antlitz der Dormitzer Maria nicht. Aber eine große Verwandtschaft in den Konturen und der plastischen Behandlungsart besteht. Antlitz, die sich vollkommen mit einander decken, wird man bei einem genialen Künstler vergeblich suchen. Man wird stets nur von Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften bald im ganzen bald in Details sprechen können; denn für den gleichen Gegenstand ist er stets bestrebt eine



Abb. 1. Veit Stoß: Relief der Anbetung der Könige in Dormitz.

andere Form zu finden. Der Mantel ist wie bei der Madonna des Bamberger Mittelschreins von der Schulter herabgeglitten, biegt sich an der Hüfte ein und sendet von dort strahlenförmig arrangierte, in der für den Meister charakteristischen Art eingeknickte Falten nach dem Schoß, dem Knie und nach unten hin aus. Diese Art der Faltenanordnung finden wir auch sonst bei Veit Stoß. Ich erinnere z. B. an die Madonna des Anbetungsreliefs am Bamberger Altar (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 76) oder an die Maria des Verkündigungsreliefs im Kestnermuseum zu Hannover

(Daun, Künstler-Monographie, Abb. 83). Am Boden bildet der Saum die für Veit Stoß so bezeichnende S-Linie, die hier, wie auch sonst zumeist, zugleich einen dekorativen Zweck hat. Beim Antlitz des vor dem Kinde knieenden Königs wird man an das Antlitz Gott-Vaters auf dem Krönungsrelief im Germanischen Museum (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 56) gemahnt. Hier wie dort der gleiche scharfe Schnitt der Nase, der Backenknochen kräftig ausgeprägt, die Wange eingeschwungen. Auch der lange Bart ist in gleicher Weise behandelt; oben schließen die Haare feiner und enger zusammen, dann wellen sie sich in stärkeren Strähnen. Auf die naturalistisch minutiöse Behandlung dieses prächtigen Greisenkopfes ist besonders hinzuweisen. Auch mit dem Kopf des Hohepriesters auf dem Darstellungsrelief des Bamberger Altares (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 75) besteht einige Verwandtschaft. Ganz ähnlich, fast übereinstimmend ist im Vergleich mit dem Bamberger Anbetungsrelief die Behandlung des beim Knieen auf die Erde aufgestemmtten linken Fußes. Die Spitze ist energisch gekrümmt. Auch hier besteht die Fußbekleidung aus zwei Teilen; der Sohle ist ein weiches Stück aufgenäht, das sich oberhalb des Fußes fortsetzt und sich dort infolge der Beinstellung in Falten wirft; die andere Stiefelhälfte ist glatt. Auch darf wohl auf die Verwandtschaft in der Ausprägung des Unterschenkels hingewiesen werden. Der Mantel ist aus reich damasziertem Goldbrokat gearbeitet und mit Hermelin besetzt, wie auch gefüttert. Um die Hüften wird er von einem Ledergurt zusammengehalten. Es ist kein Zufall, daß auch sonst noch Verwandtschaften mit dem Anbetungsrelief des Bamberger Altares bestehen. Der zweite der Magier hält auch in Dormitz in der einen Hand ein pokalartiges Gefäß, während die andere eben die Mütze vom Kopf genommen hat. Dabei ist die Handhaltung die gleiche. Der Daumen faßt in den inneren Rand hinein. Die Kopfbedeckung wendet bei schräger Neigung dem Beschauer das Innere zu. Es ist die Mütze, die auch sonst bei Veit Stoß vorkommt. Ich erinnere z. B. an das Darstellungsrelief des Krakauer Altares (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 9), wo Joseph sie trägt. Der Kopf dieses Königs begegnet in ähnlicher Art auch bei anderen Arbeiten des Meisters; man vergleiche z. B. den Kopf Josephs am Lusiner Triptychon (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 11), den Kopf des von links dritten Apostels in der oberen Reihe des Reliefs des Todes der Maria in der Sammlung Streit (Daun, Beiträge, Fig. 19), den Kopf Josephs am Flügelrelief der Geburt vom Schwabacher Altar (ebendort, Fig. 40) und den Kopf des Apostels links unten am Flügelrelief des Todes der Maria am gleichen Ort (ebendort, Fig. 41). Der glattvergoldete Mantel ist quer über die linke Schulter gelegt, so daß er in schräger Richtung über den Körper herabflutet. Durch das Heraustreten des linken Unterarmes wird er emporgerafft, so daß sich hier Gelegenheit zur Entwicklung von Falten und Bäuschen bietet. Mitten im Hintergrund schaut mit dem Hornpokal in der Hand der Mohrenkönig heraus, der infolge seiner rückwärtigen Stellung nur in Viertelrelief gegeben werden konnte. Mit den wulstigen Lippen, dem stark vortretenden Kinn, der gedrungenen Nase, den glotzigen Augen, der breiten Stirn und dem dichten Haar hat er eine nicht geringe Verwandtschaft mit dem Mohrenkönig des Bamberger Anbetungsreliefs (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 76). Nicht fehlt auch beim Dormitzer Relief das quadratische Mauerwerk und der Blick auf die allerdings nur ganz aphoristisch angedeutete Gebirgslandschaft. Daß der Jesusknabe in beiden Fällen leb-

haft bewegt ist, soll auch nicht unerwähnt bleiben. Die Hände sämtlicher Figuren zeichnen sich trotz des kleinen Maßstabes des Reliefs durch die Veit Stoß geläufige sorgfältige Behandlung aus. Die Knöchel und die Adern sind wie immer der Natur entsprechend ausgebildet. Das Antlitz des ältesten der Könige läßt an Peinlichkeit der Detaillierung gewiß nichts zu wünschen übrig. Und alles das legt den Gedanken der Annahme von einer eigenhändigen Schöpfung des Meisters sehr nahe. Die Fassung ist die alte und im großen und ganzen gut erhalten. Leider ist durch das Beschneiden der Mantel des knieenden Königs sowohl, wie der des Königs mit der Mütze stark verkürzt worden, so daß der Endverlauf nicht mehr ersichtlich ist.

3. Das Relief der Geburt in Dormitz.

Noch ein viertes Relief befindet sich in der Kirche zu Dormitz, das nach Art und äußerer Größe im Zusammenhang mit den drei vorigen betrachtet sein will. Es ist eine Darstellung der Geburt (Abb. 2), welche 95 cm in der Höhe und 74 cm in der Breite mißt. Auch dieses Relief ist seitlich durch Beschneiden verkürzt worden. Wir haben uns das Verhältnis so zu denken, daß alle vier Tafeln als Seitenflügel zusammengehörten und ehemals Bestandteile des vormaligen Hochaltars waren, der in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (1724) durch den noch jetzt vorhandenen ersetzt wurde. Ersterer muß von annehmbaren Dimensionen gewesen sein. Es bildeten die Schnitzereien seinen gewichtigsten Teil. Während die Flügel reliefiert waren, werden sich im Mittelschrein lebensgroße Vollfiguren befunden haben. Über den einzelnen Relieftafeln waren höchst wahrscheinlich geschnitzte Rankenbaldachine angebracht.

Die Darstellungsart dieses Reliefs ist eine mehr realistische, d. h. wir haben es mit einer Szene zu tun, die dem alltäglichen Leben entnommen ist. Zur Linken sitzt, durch ein Kissen im Rücken gestützt, in dem über Eck in die Szene hineingestellten Himmelbett Maria, mit beiden Händen das ganz umwickelte Kind entgegennehmend, das ihr die Hebamme reicht. Wir werden hierbei an die entsprechende Darstellung am rechten Seitenflügel des Bamberger Altares erinnert (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 74). Auch dort der vorn gezaddelte Himmel und der von diesem an der einen Seite in glatten Falten herabhängende Vorhang. Auch dort nimmt Maria, das Haupt von einem Kopftuch umhüllt, sitzend im Bett das Kind entgegen. Auch dort ist die hier damaszierte Goldbrokatdecke über ihrem Schoß nach vorn umgeschlagen. Links neben dem Bett steht eine Fußbank und ein mit einer Läuferdecke belegter Tisch, auf dem eine Schüssel, zwei Gläser und ein angeschnittener Laib Brot bemerkt werden. Die Hebamme, eine schlanke Figur, hat die Ärmel hoch aufgekrempelt, auch das Überkleid ist emporgeschürzt. Auf dem Haupt trägt sie eine hohe gekrümmte Haube mit gerauteter Goldborte. Für alles das haben wir Analogien auf dem erwähnten Bamberger Relief, wie auch die Gestalt als solche mit jener, die der Maria dort das Kind reicht, Ähnlichkeit hat; ich meine den knapp umschlossenen schlanken Oberkörper und das sich über dem Unterkörper breiter dehnende und reich gefältelte massige Gewand, das dem Geschmack der Renaissance angepaßt ist. Um die Hüfte trägt sie einen Riemen, an dem ein hübsches Täschchen hängt. Man könnte hier erinnert werden an die Maria Magdalena auf dem Grab-

legungsrelief im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 49), die auch am Hüftriemen ein Täschchen und ebenfalls die haubenförmige Kopfbedeckung trägt, deren Gewand auch am Oberkörper eng anschließt, dagegen nach unten zu weiter wird und sich in Falten legt. Vergleichsweise käme auch die glattgewandete Frauenfigur auf der Darstellung des 9. und 10. Gebotes im Bayer. Nationalmuseum zu München (Daun, Künstler-Monographie, Abb. 82) in Betracht. Das Antlitz entbehrt nicht einer individualisierenden Durchbildung. Vor der Heb-



Abb. 2. Veit Stoß: Relief der Geburt in Dormitz.

amme steht das Faß, in dem sie soeben das Kind gebadet. Eine Magd trägt als dritte Person einen großen Krug mit heißem Wasser herbei, den sie aus Vorsicht mit unter einem Tuche verborgenen Händen angefaßt hat. Ihre Haare sind unter einem goldenen Häubchen, das beiderseits die Ohren überdeckt, verborgen.

Ich konnte mich anfangs nicht dazu entschließen, dieses Relief ebenfalls Veit Stoß zuzuschreiben. Wenn ich dies nun doch tue, so geschieht es auf Grund

einer Correspondenz mit Berthold Daun, dem ich die Korrektur dieser Abhandlung nebst dem Abbildungsmaterial zur Durchsicht übersandte. Ich dachte anfangs an eine Gesellenarbeit. Daun wies mich auf die gute Qualität des Reliefs hin, und ich muß gestehen, daß diese die Annahme einer eigenhändigen Arbeit des Meisters sehr wohl rechtfertigen kann. Hinzu kommen als weitere Beweggründe die von mir aufgeführten Analogien mit anderen, durch Daun als stossisch nachgewiesenen Werken. Daun machte mich außerdem noch auf die gute Bewegung der Hände und die Frau rechts im Hintergrunde aufmerksam, die für Veit Stoß spricht. So dürfte es gerechtfertigt sein, wenn ich, Dauns Argumentationen beipflichtend, auch dieses Relief als eine eigenhändige Arbeit des Veit Stoß erkläre, die mit den im vorigen Abschnitt behandelten gleichzeitig ist.

Höchst wahrscheinlich gehörten als Rückseiten zu diesen Reliefs die beiden, jetzt an der Emporenbrüstung angebrachten Tafelbilder, von denen das eine die Verkündigung der frohen Botschaft durch den Engel an Joachim, das andere die Begegnung Joachims und Anna unter der goldenen Pforte darstellt. Es sind Kopien nach den entsprechenden Darstellungen in Dürers Marienleben. Sie bewegen sich im Stil etwa des Wolf Traut und messen rund 74 cm in der Breite und rund 1,05 m in der Höhe.

