

KIRCHL. PLASTIK

Der Rottweiler Kruzifix und Veit Stoß

Von Wilhelm Boeck, Tübingen

SÜDWÜRTEMBERG-
HOHENZOLLERN

Vorbemerkung des Staatl. Amtes für Denkmalpflege Tübingen

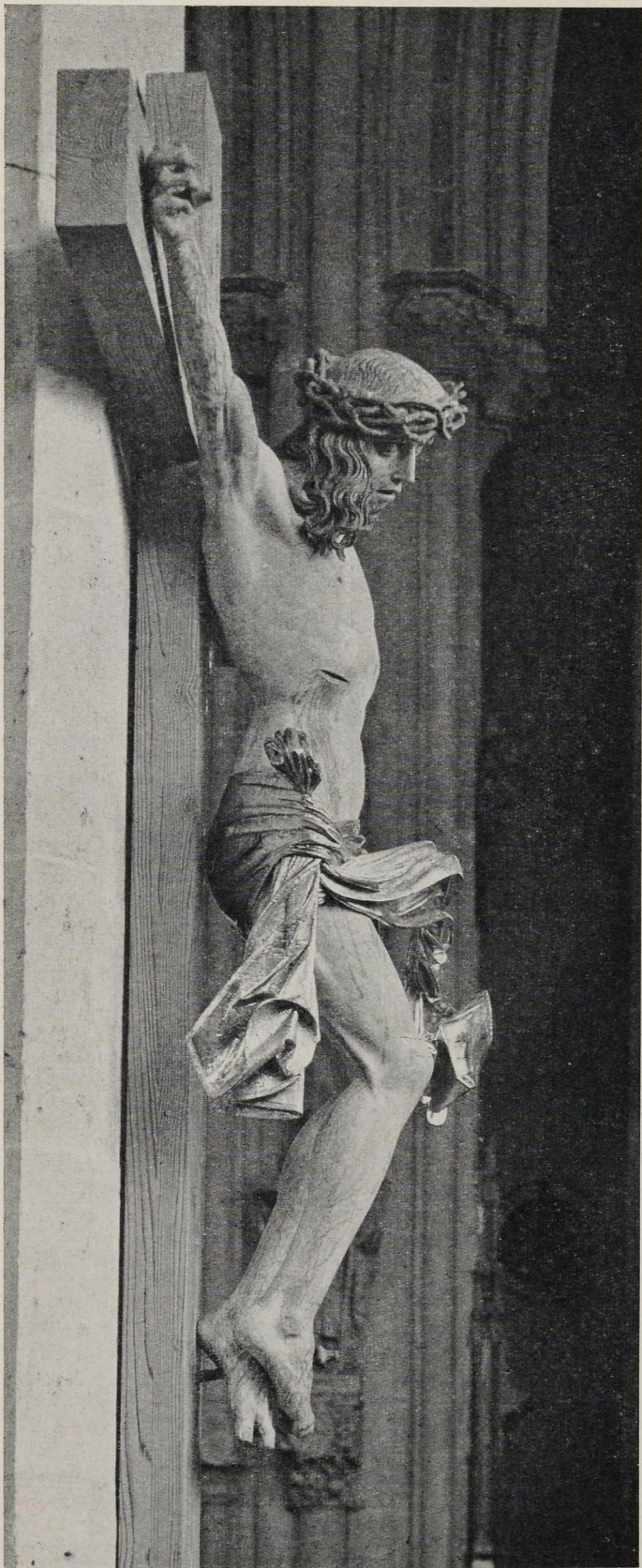
Das Rottweiler Heilig-Kreuz-Münster wurde in den Jahren 1839/40 durch den aus Württemberg stammenden Architekten und Konservator Karl Alexander Heideloff, den Erbauer des Schlosses Lichten-

stein, im Sinne einer romantischen Re-Gotisierung renoviert. Um den seiner barocken Ausstattung entkleideten gotischen Kirchenraum stilgerecht und würdig ausstatten zu können, erwarb Heideloff auf dem Kunstmarkt eine Reihe wertvoller, z. T. aus dem Rheinland stammen-

Magazin

Zs 619c

Bitte in Umlauf setzen!



Aufn. Dr. Hell, Reutlingen

Rottweiler Kreuzifix

Klischeearchiv Verlag Schnell u. Steiner, München

der gotischer Schnitzaltäre und, von dem Kunsthändler Kieffer in Nürnberg, einen überlebensgroßen, aus Lindenholz geschnitzten Kreuzifixus, der in den von Heideloff entworfenen neugotischen Hochaltar eingefügt wurde. Heideloff meinte mit Sicherheit, ein Werk des wahrscheinlich aus dem schwäbischen Horb stammenden Nürnberger Bildschnitzers Veit Stoß erworben zu haben.

Diese Zuschreibung wurde zwar im lokalen Rottweiler Schrifttum beharrlich wiederholt, fand aber bei den Kunsthistorikern wenig Glauben. Dabei blieb es, bis Urs Boeck in seiner Dissertation über Heideloff¹ die Entstehungsgeschichte des Rottweiler Hochaltars klärte und Material beibrachte, welches der Behauptung, daß wir in Veit Stoß den Meister des Kreuzifixus zu sehen hätten, neue Nahrung gab.

Daraufhin beauftragte 1958 das Staatliche Amt für Denkmalpflege in Tübingen im Einvernehmen mit dem Katholischen Münsterpfarramt Rottweil (Dekan Dr. Ochs) den Restaurator Walter Hammer in Ulm mit der Freilegung der originalen Fassung. Das Ergebnis übertraf alle Erwartungen und schien die von Heideloff geäußerte Zuschreibung zu bestätigen. Urs Boeck veröffentlichte das Ergebnis seiner Untersuchungen in der Zeitschrift „Das Münster“.² Er verwies auf die überzeugende Identität vieler Details mit den bekannten und gesicherten Kreuzifixen des Meisters und auf die stilistische Übereinstimmung mit der Kreuzigung auf dem Flügel des Krakauer Marienaltars, eine Übereinstimmung, welche auch die Technik der Fassung und deren Farbigkeit einbezieht. Die Tatsache, daß sich über der Originalfassung zwei sorgfältige Metallfassungen der Barockzeit, eine silberne des 16. Jahrhunderts und eine Vergoldung des 18. Jahrhunderts, nachweisen ließen, gab zu der wohlbegründeten Vermutung Anlaß, daß der Rottweiler Kreuzifixus mit einem solchen des Veit Stoß identisch sei, der als Stiftung der Familie Starck ursprünglich auf dem Sebald Friedhof gestanden hat, später vor die Kanzel von St. Sebald versetzt, 1543 von dort entfernt und vor dem Sebaldusgrab angebracht worden war. Dort fand das Kunstwerk, besonders wegen seiner anatomischen Treue, allgemeine Bewunderung; als Meister wurde auch in dieser Zeit stets Veit Stoß benannt. Wir wissen auch, daß der Stadtmaler Leonhard Heberlein die Skulptur 1652 mit einer Metallfassung versehen hat; von anderen Kreuzifixen des Meisters ist nicht nachgewiesen, daß eines von ihnen jemals eine solche Fassung getragen hätte!

Nach der Freilegung wurde der Rottweiler Kreuzifixus im Frühjahr 1959 dankenswerterweise im Veit-Stoß-Saal des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg ausgestellt und damit den dort aufbewahrten gesicherten Kreuzifixen des Veit Stoß gegenübergestellt. Diese Ausstellung veranlaßte eine lebhaft diskutierte Diskussion unter den Fachleuten, die sich hauptsächlich mit der Frage der Datierung und damit der Einordnung in das Werk des Meisters beschäftigte. Im folgenden Aufsatz nimmt Prof. Dr. Wilhelm Boeck hierzu Stellung.

Da die Wiederentdeckung eines Kunstwerks dieses Ranges für die Denkmalpflege unseres Landes bedeutsam genug erscheint und weil der Befund der Freilegung der Fassung für die Identifizierung grundlegend wichtig ist, es sich überdies um eine beispielhaft sorgfältige und geglückte Restaurierungsarbeit handelt, hielten wir es für vertretbar, auch den Restaurierungsbericht Walter Hammers in einiger Ausführlichkeit zu veröffentlichen. Herbert Hoffmann, Tübingen

¹ Urs Boeck: „Karl Alexander Heideloff“, Mitt. d. Vereins f. Geschichte der Stadt Nürnberg, 1958, Bd. 48, S. 352 ff.

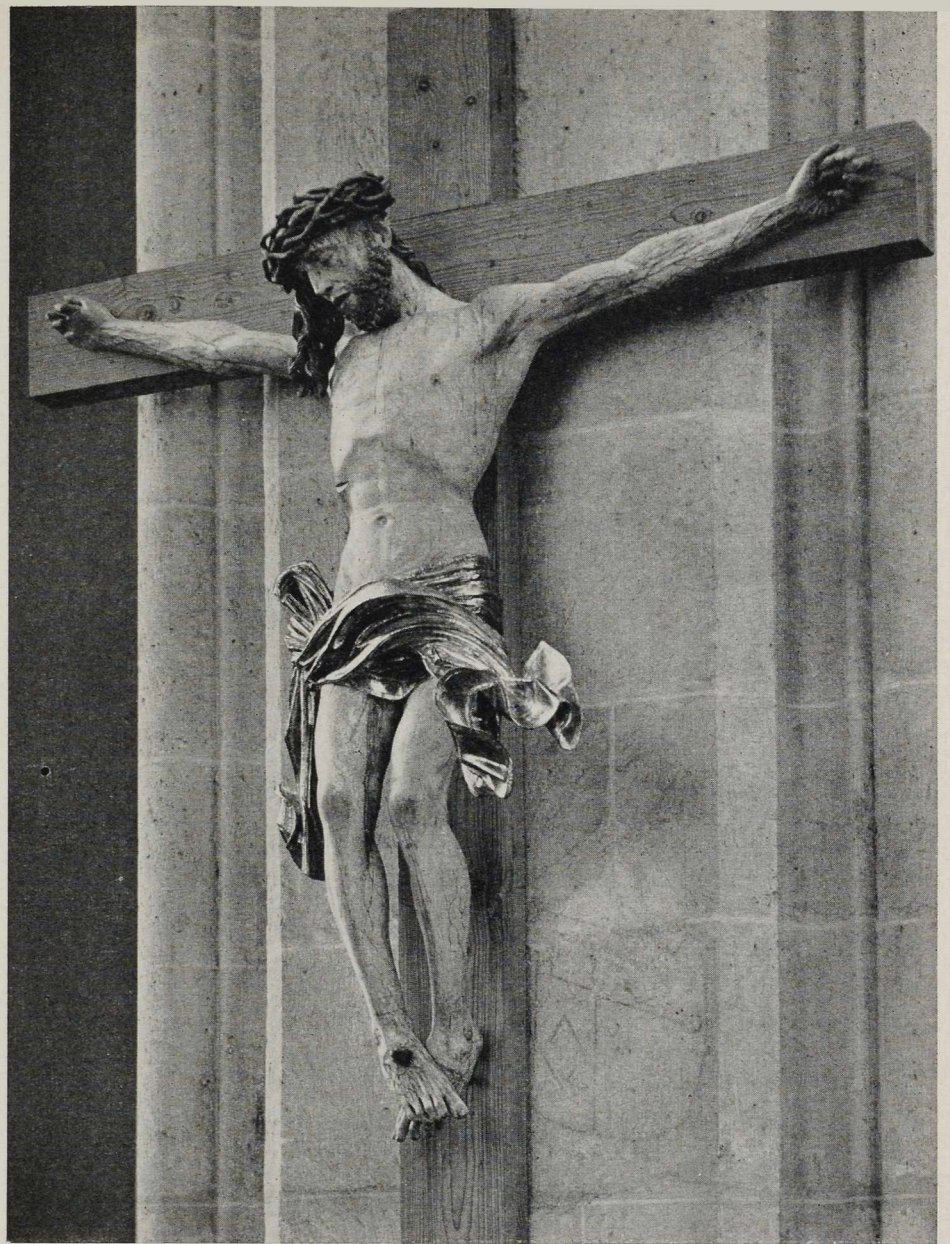
² Urs Boeck: „Der Rottweiler Kreuzifixus des Veit Stoß“, Zeitschrift „Das Münster“, München 1959, 12. Jahrg., Heft 3/4.

Der Rottweiler Kreuzifix und Veit Stoß

Von Wilhelm Boeck, Tübingen

Anlässlich seiner Studien über Karl Alexander Heideloff¹, der 1839—1845 eine Restaurierung des Heilig-Kreuz-Münsters in Rottweil durchführte und dabei den Ankauf alter Kunstwerke zur Ausstattung der Kirche vermittelte, stieß Urs Boeck auf das Problem des dortigen Hochaltar-Kreuzifixes: Es wurde durch Heideloff in Nürnberg 1840 als ein Werk von Veit Stoß erworben, und seine plastische Erscheinung war offensichtlich durch vergrößernde Nachfassungen — zuletzt von 1840 — stark entstellt. Das Staatliche Amt für Denkmalpflege in Tübingen nahm die Anregung, den ursprünglichen Zustand des möglicherweise bedeutenden Werkes freilegen zu lassen, verständnisvoll auf und setzte sich bei der Kirchengemeinde — nicht zuletzt durch Beschaffung der Mittel — für die Durchführung dieser Aufgabe ein. Sie wurde schließlich dem Ulmer Restaurator Walter Hammer anvertraut. Von dem hervorragenden Ergebnis konnte bereits die Publikation im „Münster“² berichten, wo der Versuch unternommen wird, durch Vergleiche mit den bekannten Kreuzifixen von Veit Stoß in Bild und Wort die alte Zuschreibung Heideloffs an den großen Nürnberger Bildschnitzer der Dürererzeit zu stützen, ja sogar das Rottweiler Stück mit einem dokumentarisch nachgewiesenen Kreuzifix von Stoß aus St. Sebald zu identifizieren. Die im „Münster“ dargelegten Argumente sollen hier nicht im einzelnen wiederholt werden, zumal alle beschreibenden Angaben dem anschließenden ausführlichen Freilegungsbericht zu entnehmen sind. Auch hat sich die Diskussion um den Fund im wissenschaftlichen Gespräch, begünstigt durch die zeitweise Ausstellung des Werkes im Germanischen Nationalmuseum, bereits entwickelt, so daß der Ausgangspunkt der vorliegenden Darstellung gegenüber der Erstveröffentlichung nicht mehr derselbe ist.

Die Stellungnahmen zu der auf Grund der Restaurierung vorgenommenen Zuschreibung, die ein begreiflich starkes Interesse fand, lassen sich — wie es scheint — zu zwei Gruppen



oben Rottweiler Kruzifix

Aufn. Dr. Hell, Reutlingen

unten Veit Stoß. Kreuzigung
Relief vom Krakauer Altar
(Ausschnitt)

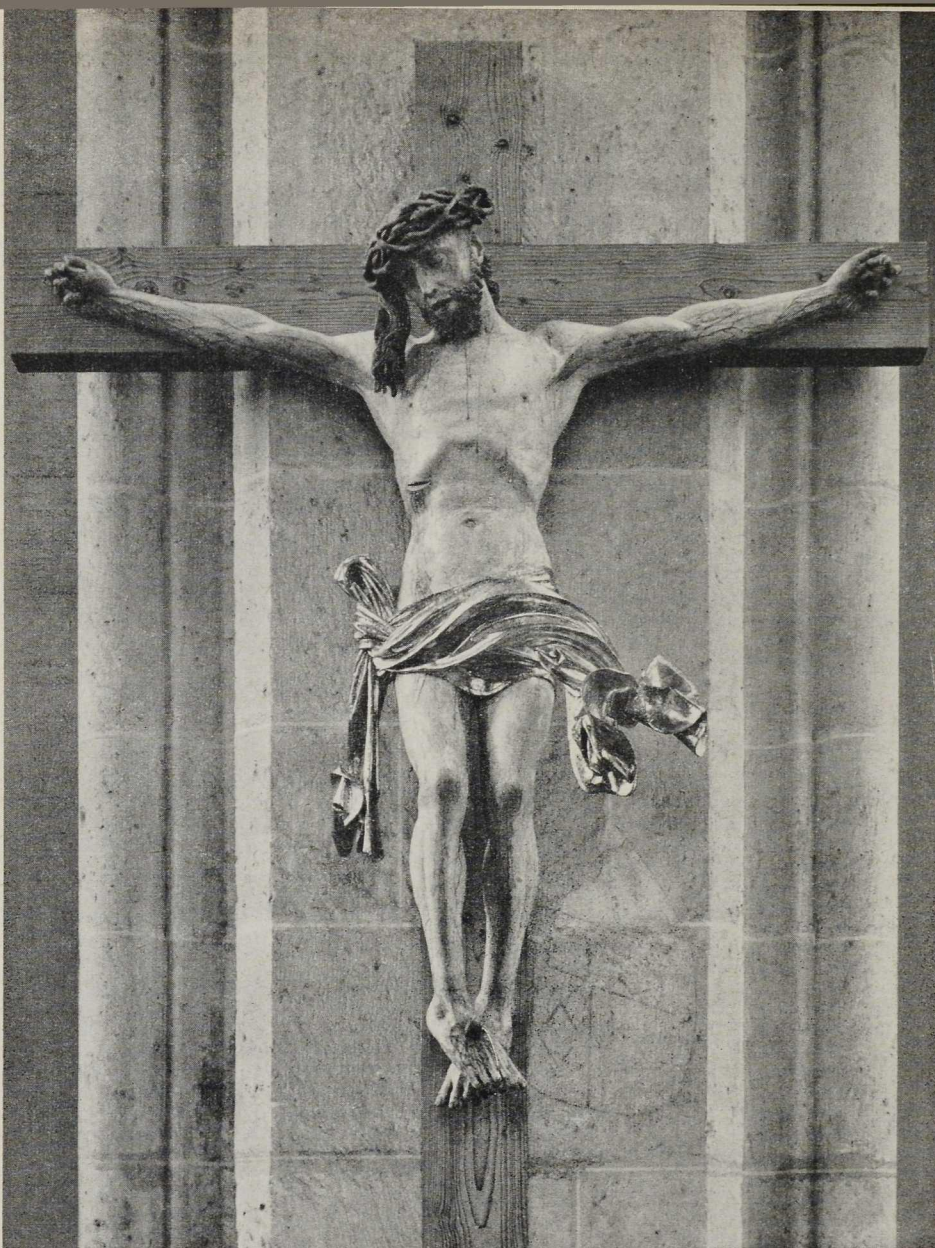
Aufn. Schnell, München

beide Bilder aus dem Klischeearchiv
Verlag Schnell u. Steiner, München



zusammenfassen: Die eine, maßgebend an den in Nürnberg erhaltenen Kruzifixen von Veit Stoß orientiert, legt so starken Wert auf die Unterschiede im Gesamttypus des Corpus — größere Schwere, Breite und Weichheit —, daß es diesen Kritikern nicht möglich scheint, Entstehung von derselben Hand anzunehmen, die die Nürnberger als eigenhändig geltenden Stücke schuf. Die andere Auffassung betont neben der Übereinstimmung vieler „handschriftlicher“ Einzelheiten vor allem die — übrigens von niemand ernstlich bestrittene — hohe Qualität der Arbeit, die sich mit keinem anderen Kunstwerk dieses Ranges in engste Verbindung bringen läßt als mit den Werken von Veit Stoß. Es fragt sich, ob es möglich ist, auf dem Wege der kunstgeschichtlichen Interpretation die skeptischen Bedenken der einen Seite zu entkräften und Argumente zu erbringen, die eine sinnvolle Einordnung in das Oeuvre von Stoß, wofür die andere plädiert, unterstützen. Der Aufsatz im „Münster“ hat sich zu der Frage der Datierung, auf die solche Überlegungen letzten Endes hinauslaufen, nur sehr vorsichtig geäußert und den Rottweiler Kruzifixus „in größere Nähe des Krakauer Altars als die übrigen Kruzifixe“ gesetzt. Dies ist jedenfalls ein wichtiger Fingerzeig, der durch die Gegenüberstellung mit dem Gekreuzigten aus dem Kreuzigungsrelief vom Marienaltar in Krakau gestützt wird. In der Tat sind die obenerwähnten typischen Eigenschaften — jeder mag sich selbst überzeugen! — nicht nur diesem Krakauer Christus, der insbesondere auch die gewinkelten Knie zeigt, eigen, sondern in hervorragendem Maße etwa auch dem des Krakauer Beweinungsreliefs, dessen farbige Fassung nebenbei bis in die Details übereinstimmt.

Es stellt meines Erachtens auf Grund allgemeiner Erfahrungen kein einleuchtendes Gegenargument dar, daß eine Reliefdarstellung keinen schlüssigen Vergleich für ein vollrundes Werk in großem Maßstab bietet, wenn nicht andere geschichtliche Gründe gegen eine solche Beziehung sprechen. Sieht man aber einmal von dieser, wie ich glaube, wichtigsten Stütze der Zuschreibung ab, so muß nach der zeitlichen Stellung der anderen Kruzifixe im Verhältnis zu dem Rottweiler



oben

Rottweiler Kruzifix

Aufn. Dr. Hell, Reutlingen
Klischeearchiv Verlag Schnell u. Steiner,
München

unten

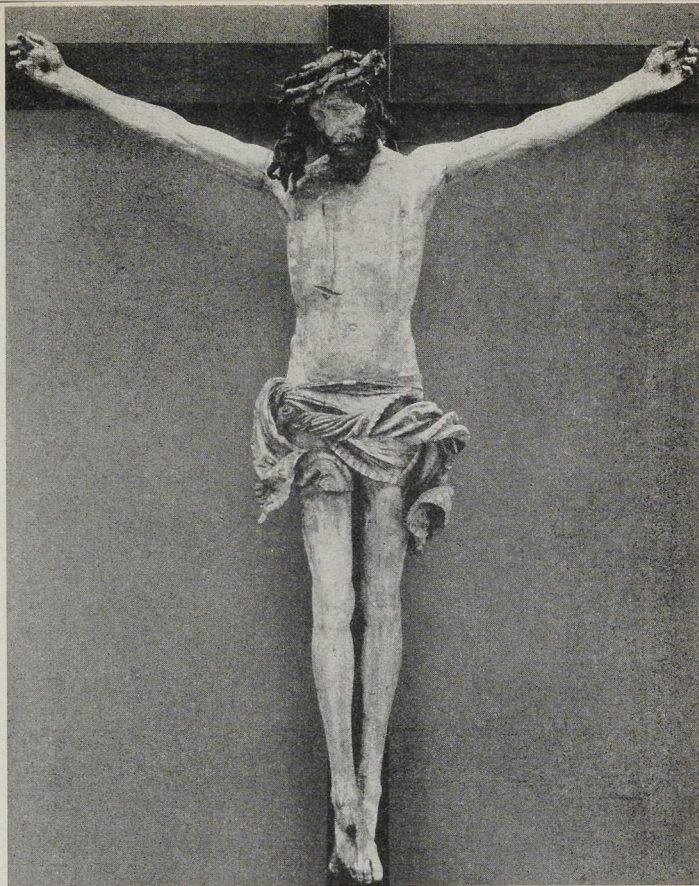
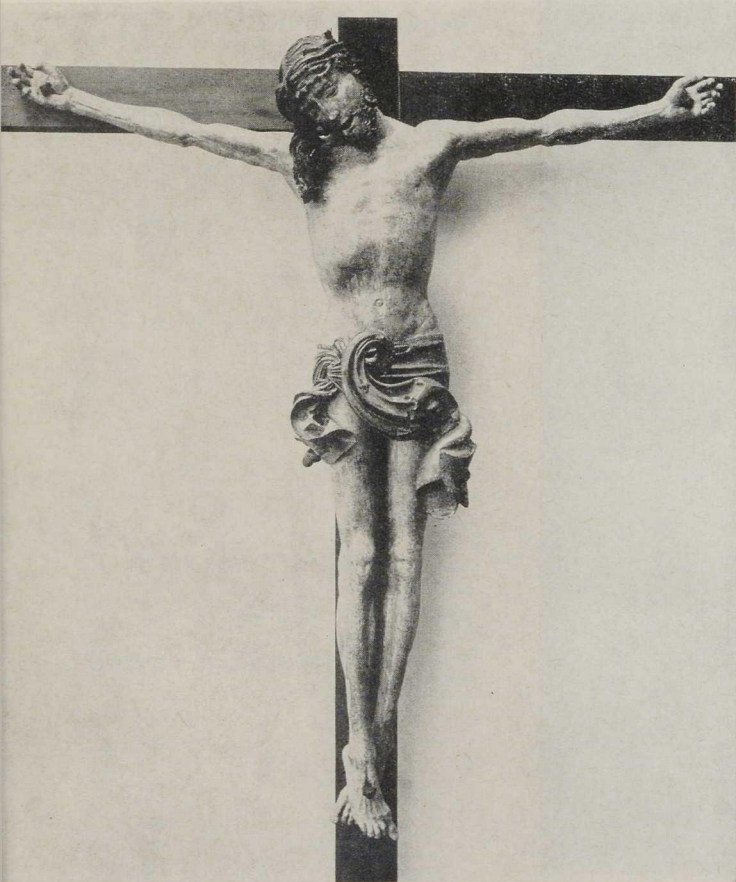
Veit Stoß. Sandsteinkruzifix
aus der Marienkirche in Krakau

Aufn. aus Eberhard Lutze, Veit Stoß,
Deutscher Kunstverlag,
München und Berlin 1952

gefragt werden. Die bekannten Nürnberger Exemplare — in St. Lorenz, im Germanischen Museum (aus dem Heilig-Geist-Spital), in St. Sebald (Winkelscher Kruzifix)³ — sind alle nach 1500 entstanden; nur der letzte läßt sich 1520 fest datieren, für die vorangehenden gibt es keine genauen Daten. Alle drei zeigen den sehr gestrafften, sehnig-schlanken Typus mit durchgedrückten Knien und bilden, trotz bemerkenswerter Differenzen im einzelnen, kraft zahlreicher Merkmale eine geschlossene Gruppe; andere Stücke, wie der Kruzifix in Florenz (Ognissanti)⁴ und das Triumphkreuz der Marienkirche in Krakau⁵, lassen sich ihnen anschließen. In verschiedener Hinsicht für sich allein steht der Sandsteinkruzifix der Krakauer Marienkirche, für den Dettloff das Datum ante quem 1491 aus dem Testament des Münzmeisters des Königs Kasimir Jagiello festgestellt hat.⁶ Lassen wir gewisse materialbedingte Schwierigkeiten der Vergleichung außer acht, so ist dem Steinkruzifix zwar die gestreckte Haltung der Glieder mit den Nürnberger Beispielen gemeinsam, doch trennt ihn der schwerere Körperhabitus deutlich von diesen, ebenso wie die üppiger in die Breite wehende Fülle des Lententuchs.⁷ Diese Züge rücken ihn an den Rottweiler Kruzifix heran. Daß er nicht zu lange vor 1491 entstanden ist, dafür scheint die beträchtliche Ähnlichkeit mit dem der Mutter erscheinenden Christus (Eichenholz) der 1499 datierten Volkamerschen Stiftung in St. Sebald zu sprechen, namentlich die Thoraxbildung mit den den Brustkorb reifenartig umspannenden Rippen.

Wie würde nun der Rottweiler Christus zeitlich einzuordnen sein? Nach dem Gesagten — soll es sich um ein Werk von Stoß handeln — allenfalls vor dem Steinkruzifix. Daß er sich, als Heidelberg ihn erwarb, in Nürnberg befand, braucht nicht zu bedeuten, daß er dort geschaffen wurde, aber immerhin scheint diese Annahme näher zu liegen als die gegen-
teilige. Dann könnte man an den für die Jahre 1486/87 bezugten Aufenthalt von Stoß in Nürnberg⁸ denken, von dem





oben rechts
Veit Stoß, Kruzifix in der Sebalduskirche in Nürnberg

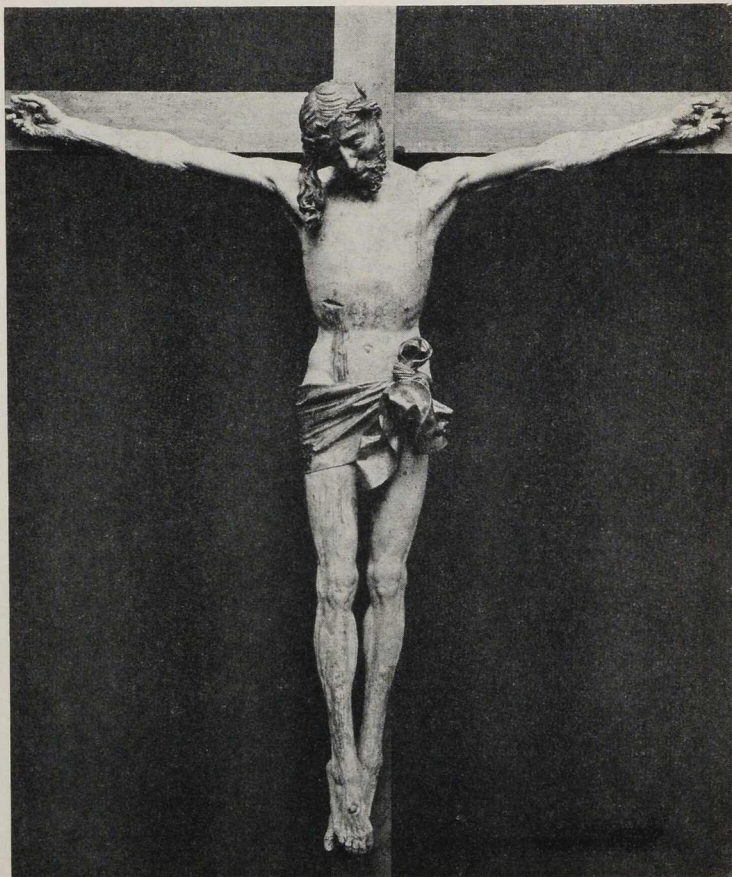
links
Veit Stoß, Kruzifix der St. Lorenzkirche in Nürnberg

unten
Veit Stoß, Kruzifix aus dem Heiliggeistspital zu Nürnberg,
heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

Aufnahmen Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

er wieder (bis zur endgültigen Übersiedlung 1496) nach Krakau zurückkehrte. Wäre der Kruzifix tatsächlich 1486 entstanden, so würde er in engere zeitliche Nachbarschaft zu dem Gekreuzigten auf dem Relief des Marienaltars rücken, dessen Entstehung sich zeitlich in den Hauptzügen rekonstruieren läßt: Seit 1477 arbeitete Stoß an dem Altar. Als ihm 1484 auf Grund der bereits geleisteten Arbeit Steuererlaß gewährt wurde, dürften in erster Linie die großen Schreinfiguren des „Marientodes“ vollendet gewesen sein. Von da an, bis er sein Werk auf ein Jahr verließ, wird hauptsächlich an den geschnitzten Teilen der Flügel gearbeitet worden sein. Von seiner Rückkehr bis zur Fertigstellung des Ganzen 1489 wurde vermutlich die letzte Staffierung des Altars — Fassung, Vergoldung, Malerei — besorgt. Zwischen dem Kreuzigungs-Christus vom Altarflügel und dem Rottweiler Kruzifix brauchte demnach ein Zeitabstand von nicht mehr (eventuell weniger) als zwei Jahren zu liegen, während diesen andererseits ein etwa doppelt so langer Zeitraum von dem Steinkruzifix und Jahrzehnte von den späteren Nürnberger Beispielen trennen würden.

Gegen diese These lassen sich verschiedene Einwände erheben. Der inhaltsschwerste scheint dieser: Wenn wir von der Annahme ausgehen, daß Stoß in seinen Anfängen entscheidend von Nicolaus Gerhaert beeinflusst worden sei, und wenn es zweifellos ist, daß seine Kruzifixe seit dem Krakauer Steinkruzifix (um 1490) von dem Gerhaertschen Typus mit dem vertikal gestrafften Körper ausgehen, wie sollte Stoß dann zwischendurch diesem Ideal untreu geworden sein? Das Kreuzigungsrelief beweist eindeutig, daß es geschah. Man muß zugeben, daß — falls dieses Relief irgendwo als Fragment aufgetaucht wäre — man sich weigern würde, es Stoß zu geben. Doch es ist nun einmal am Altar da, und es wird kaum jemand behaupten wollen, daß der Meister es einem Helfer überlassen habe, den Typus des Gekreuzigten zu gestalten,





Rottweiler Kruzifix

Kopf von links

Aufn. Dr. Hell, Reutlingen

Klischeearchiv Verlag Schnell u. Steiner,
München

auch wenn er ihm die Ausführung anvertraut hätte.⁹ Offenbar hat Stoß also vor 1490 — zumindest zeitweise — einem anderen Ideal des Gekreuzigten als dem von Nicolaus Gerhaert gehuldigt und wurde vielleicht erst gegen 1487 während des Aufenthalts im Westen entscheidend von dem ihm abermals begegnenden Typus Gerhaerts inspiriert.¹⁰ Schließlich wäre es nicht das erste Mal, daß ein künstlerisches Erlebnis erst bei wiederholter Begegnung und geeigneter Disposition zündete. Es ist ferner zu erwägen, ob für den Bildungsgang des jungen Stoß, dessen schwäbische Herkunft urkundlich gesichert ist¹¹, nicht auch eine Lehrzeit in einer schwäbischen Werkstatt vorausgesetzt werden muß.¹² Dort mag er den andern Kruzifixtypus mit seiner vergleichsweise breiten und weichen Bildung empfangen und verhältnismäßig lange — trotz Gerhaert — bewahrt haben.¹³

Es ist eine Frage der Stilbegriffe, ob man den schweren Körpertypus des Werkes in Rottweil oder den grazilen und gespannten der Nürnberger Kruzifixe der „Renaissance“ zuordnen will. Wer sich zu ersterem entschließt, wird den Rottweiler Corpus vielleicht erst den zwanziger Jahren zuweisen, muß ihn dann aber — wegen der Differenzen zu den gesicherten Werken — als Arbeit eines Werkstatthelfers („Schülers“) oder eines anderen Meisters ausgeben. Gegen das „Schulwerk“ zeugt die unbestreitbar meisterhafte Qualität, und bisher konnte in der Tat kein Meister gleichen Ranges außer Stoß genannt werden, bei dem sich entsprechende Qualität mit so vielen charakteristisch Stoßschen Einzelheiten verbindet. Vielleicht ist es aber überhaupt richtiger, die Nürnberger Stücke mit ihrer weitgetriebenen Abstraktion und Regelmäßigkeit als renaissancemäßig zu bezeichnen, vor allem wenn man die dem Körperumriß folgende Führung des Hüfttuches beachtet. In diesem Punkte läßt der Rottweiler Kruzifix wieder ganz offenkundig nahe Verwandtschaft mit den wehenden Faltengebilden auf den Krakauer Altarreliefs — z. B. dem Kopftuch

der Magdalena aus dem „Noli me tangere“¹⁴ — erkennen. Die genaue Vergleichung aller Einzelheiten seines Lententuches mit der Formensprache dieser Reliefs liefert die stilistisch zuverlässigsten Kriterien für die Zuschreibung an Veit Stoß in den achtziger Jahren. Dazu kommt noch als nicht zu unterschätzendes Indiz der sich aus dem technischen Befund der Restaurierung ergebende Hinweis auf einen bestimmten, seit dem 16. Jahrhundert nachweisbaren Kruzifix von Veit Stoß in St. Sebald in Nürnberg.¹⁵ Man wird sich wohl erst daran gewöhnen müssen, daß auch dieser „bäurische“ Kruzifix ein Werk desselben Künstlers ist, der im neuen Jahrhundert die „eleganteren“ Nürnberger Kruzifixe schuf, so wie es lange gebraucht hat, bis die Zweifel verstummten, daß Donatello, der Schöpfer des edlen, streng artikulierten Bronzekruzifixes in Padua, auch der Meister des traditionell auf ihn zurückgeführten hölzernen „Bauern“-Kruzifixes in S. Croce mit seiner derberen, „gotischen“ Auffassung sei.

Anmerkungen:

- 1 Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 48 (1958), S. 314—390.
- 2 Urs Boeck: Der Rottweiler Crucifixus des Veit Stoß. Das Münster 12 (1959), S. 101 ff. — In der Unterschrift der Abbildung 7 ist dort die Hand des Wickelschen Kruzifixes von St. Sebald mit der des Stückes im Germanischen Nationalmuseum verwechselt.
- 3 Vgl. die Abbildungen bei E. Lutze: Veit Stoß. 1952 (3. Aufl.).
- 4 Vgl. H. Voß: Zwei unerkannte Werke des Veit Stoß in Florentiner Kirchen. Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlungen 29 (1908), S. 20 ff. — Es handelt sich hier um eine nicht eigenhändig ausgeführte Werkstattarbeit, ebenso wie bei dem Christus der Burgkapelle in Nürnberg und dem von Schloß Matzen (vgl. W. A. Baillie-Grohmann: A work by Veit Stoß. The Burlington Magazine 35 [1919], S. 129 ff.).
- 5 Am ausführlichsten behandelt von S. Dettloff (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury 1949, in poln. Sprache), der ihn als eine nach Krakau gelieferte Arbeit eines Nürnberger Stoß-Schülers um 1520 betrachtet.

oben

Veit Stoß. Kruzifix
aus dem Heiliggeistspital zu Nürnberg,
heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

Kopf



unten

Veit Stoß. Kruzifix
der St. Sebalduskirche in Nürnberg

Kopf

Aufnahmen Germanisches Nationalmuseum Nürnberg



⁶ Vgl. Dawna Sztuka II (1939), S. 59 ff.

⁷ C. Th. Müller (Thieme-Becker 32, 1938) stellte schon fest, daß das Krakauer Ölbergrelief ebenso wie der — einst farbig gefaßte — Steinkruzifix der Marienkirche „überraschen durch die später aufgegebenen, weiche Fülle der Formung der Oberfläche“.

⁸ Die Herstellung des Kruzifixes in Nürnberg setzt nicht unbedingt das Vorhandensein einer eigenen Werkstatt voraus. — Nach brieflicher Mitteilung von S. Dettloff, dem der Verfasser für Angaben aus seiner im Druck befindlichen Stoß-Monographie zu besonderem Dank verpflichtet ist, war Stoß' Abwesenheit von Krakau schon 1487 (nicht 1488) beendet.

⁹ „Müßten doch auch bei den von Stoß nicht selbst ausgeführten Reliefs zum mindesten Entwurf und Billigung der Ausführung durch ihn vorausgesetzt werden.“ (C. Th. Müller: Veit Stoß in Krakau. Münchner Jahrb. d. bild. Kunst 1933, S. 43.)

¹⁰ So meint C. Th. Müller (1933, S. 54): „Die Ähnlichkeit der malerisch bewegten Durchbildung des Steinkruzifixes der Marienkirche mit dem Ausdruck des Baden-Badener Werkes von Nicolaus Gerhaert darf aber nicht vergessen lassen, daß die tatsächliche Voraussetzung des Krakauer Werkes viel mehr der sehning gespannte Nördlinger Crucifixus [in St. Georg] ist.“ — L. Fischel (Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik. 1944, S. 130) verlegt ausdrücklich Stoß' Gerhaert-Erlebnis auf einen späteren Zeitpunkt: „Während seiner ganzen Frühzeit sah er Gerhaert durch das Medium des Gerhaertkreises, das heißt in deutscher Umformung, nicht in seinem eigentlichen Wesen. Umso mehr bedeutet es, daß er später, auf der Höhe seiner Entwicklung, zum unmittelbaren Studium des Meisters gelangt ist.“

¹¹ Vgl. A. Jaeger - O. Puchner: Veit Stoß und sein Geschlecht. 1958.

¹² C. Th. Müller (1933, S. 56) nimmt aus stilistischen Gründen (typische Verwandtschaft der Maria der „Anbetung der Könige“ des Krakauer Marienaltars mit der von G. Otto [Gregor Erhart, 1943] diesem Meister zugewiesenen Muttergottes in Weißenau) eine Verbindung mit oberschwäbischer Kunst an, die Jaeger-Puchner (S. 43 ff.) mit biographischen Hinweisen auf Ulm wahrscheinlich zu machen sucht.

¹³ Auch S. Dettloffs wiederholte Hinweise auf stilistische Beziehungen der Krakauer Werke von Veit Stoß zur italienischen Kunst der Zeit verdienen in diesem Zusammenhang Beachtung.

¹⁴ T. Dobrowolski - J. E. Dutkiewicz: Wit Stwoszcz, Der Krakauer Altar. 1953, Abb. 67.

¹⁵ Vgl. Das Münster, a. a. O. S. 107.