

VEIT STOSS

ſtſ

Kolekcja
Emilia Kornasia

A U S S T E L L U N G
INSTITUT FÜR DEUTSCHE OSTARBEIT KRAKAU MAI 1941

VEIT STOSS

A U S S T E L L U N G

INSTITUT FÜR DEUTSCHE OSTARBEIT KRAKAU MAI 1941



CM WEL

327003

Wpisano do Księgi Akcesji

Akc. D1 nr 80.4CM/201/.....

VEIT STOSS, der Bildschnitzer aus Nürnberg, hat im Ostraum Werke vollendeter Formschönheit und seelischer Ausdruckskraft des künstlerischen deutschen Genius geschaffen. Als ewige Werte höchster deutscher Kunst gehören sie zum unverlierbaren Besitz der deutschen Nation. Die Schöpfungen seines Schnitzmessers und Meissels führen uns ein in das Weltbild des deutschen Menschen des Mittelalters, dem — wenn auch kirchlich-religiös orientiert — er und die beiden mit ihm größten Interpreten der deutschen Seele jener Zeit, Albrecht Dürer und Tilmann Riemenschneider, urewigen Ausdruck und letzte Künstlerschaft verliehen haben.

Aus dem Urquell der künstlerischen Kraft seines Volkstums schöpfend, war er uns im Osten der bedeutendste Wegbereiter höchster deutscher Kulturleistung. Über 400 Jahre später sind wir heute die Zeugen der unauslöschlichen Wirkung eines der Großen und Genialen unseres Volkes. Seinem Werk zur Ehre und als künstlerische Schau seines Wirkens zeigt das Institut für Deutsche Ostarbeit diese Ausstellung der Werke des Meisters in Krakau, der Stätte des Triumphes deutscher Kunstschöpfung.

V E I T S T O S S M E N S C H U N D K Ü N S T L E R

Am Beginn des 15. Jahrhunderts — genauer in dessen dreissiger und vierziger Jahren — erlebt die abendländische Kunst eine gewaltige Erschütterung. In die versonnene Lyrik des »weichen Stils«, wie sie im deutschen Osten in den »schönen Madonnen« erblühte, bricht plötzlich, durch soziale Umwälzungen noch verstärkt, mit harter Wucht die Wirklichkeit herein. Donatello verleiht seinem »Zuccone« am Florentiner Glockenturm die erschreckend wirklichkeitsgetreuen Züge eines kahlköpfigen Greises. In dumpfer, erdenschwerer Qual schleppt Christus das Kreuz auf den Berliner Tafeln des Hans Multscher, umringt von Juden, deren Gesichter Haß und Wut verzerren. Madonna, eben noch ein liebrendes Mädchen, wird zur schweren, Leid tragenden Dulderin.

Mit inbrünstigem Glauben gepaart, erfährt dieser fanatische Wille zur Wirklichkeit seine höchste Steigerung in den gewaltigen Flügelaltären, die deutsche Meister gegen Ende des Jahrhunderts schaffen. Wie fast alle spätgotische Plastik sind sie aus Holz — jenem Werkstoff, der mehr als Stein und Metall letzte Steigerung und Beseelung des Ausdrucks erlaubt. Jedem Deutschen sind die Werke Tilman Riemenschneiders im Taubertal, der kraftvoll prächtige Wolfgangsaltar Michael Pachers im Salzburgerischen, die knorrigen Altäre am Niederrhein vertrauter Besitz. Der größte dieser Meister aber muß erst in unseren Tagen unserem Volk zurückerobert werden. Denn bis zum Beginn des großdeutschen Freiheitskampfes stand sein Hauptwerk jenseits des deutschen Machtbereichs: Veit Stoß.

Ein eigenwilliger, leidenschaftlicher Mensch in aufgewühlter Zeit, führt ihn sein Lebensweg durch Höhen und Tiefen. Er wird um die Jahrhundertmitte, wahrscheinlich in Nürnberg, geboren. Eine Eintragung im Stadtbuch von 1477 besagt, daß der Künstler in diesem Jahre das Nürnberger Bürgerrecht aufgibt, also die Stadt verläßt. Im selben Jahr trifft er in Krakau ein und arbeitet zwölf Jahre an dem riesigen Altar für die Marienkirche, dem größten Flügelaltar Europas. Die Marienkirche ist die Kirche der Deutschen, und nur aus ihren Spenden erwächst das gewaltige Werk; die Polen verlachen es als unausführbar. Der Künstler tritt in Beziehung zu führenden deutschen Bürgern, so dem Stadtschreiber Johann Heideke aus Alt-Damm bei Stettin. König Kasimir IV. wird auf ihn aufmerksam. Die aus Österreich stammende Königin Elisabeth bestellt bei ihm nach dem Tode ihres Gatten dessen Grabmal, das in der Kreuzkapelle des Krakauer Doms steht. Veit Stoß meißelt für Krakau in Stein einen Ölberg und ein grosses Kruzifix, arbeitet bronzene Grabplatten für Gnesen und Leslau. Mit Frau, acht Kindern und einem stattlichen Vermögen kehrt er 1496 nach Nürnberg zurück.

Hier nun verstricken ihn der Betrug eines Geschäftsfreundes und sein leidenschaftliches Rechtsbegehren in tragische Schuld. Von nun an wird aus dem geachteten Künstler der »unruhige und heillose« Mann, der seiner Vaterstadt noch viel zu schaffen macht. Entgegen dem Verbot flieht er heimlich nach Münsterstadt. Zwar kehrt er bald zurück und versucht sich, so gut es geht, mit der Stadt zu vertragen; auch befreit ihn ein Gnadenbrief des Kaisers wenigstens von den schlimmsten Folgen seines Vergehens. Bis zum Ende bleibt das Leben des Meisters von schweren Wolken überschattet.

Und dennoch findet er wieder die Kraft zu neuen Werken. In dem Jahrzehnt nach der Rückkehr aus Münsterstadt entstehen ein Gekreuzigter für das Nürnberger Heilig-Geist-Hospital und Statuen der Heiligen Andreas und Paulus. Der Ruhm des Meisters

dringt auch nach Süden über die Grenzen des Reiches. Nachdem schon 1516 der Seidenhändler Torrigiani die Raphael-Tobias-Gruppe bei ihm bestellt hat, die jetzt in der Nürnberger Dominikanerkirche steht, liefert Veit Stoß einige Jahre später einen Hl. Rochus für die Kirche Santa Annunziata in Florenz. Zwei große Aufträge fallen ihm dann noch zu. Im Chor von St. Lorenz zu Nürnberg hängt noch heute der berühmte »Englische Gruß«, den der Künstler 1517—1518 im Auftrag des Rats Herrn Anton Tucher in überraschend kurzer Zeit schuf. 1520—1523 entsteht als letztes grosses Werk der Altar mit der Geburt Christi, der, ursprünglich Hochaltar der Nürnberger Karmeliterkirche, von dort in die Obere Pfarrkirche zu Bamberg gelangte. Im Jahre 1533, erblindet, stirbt Veit Stoß.

Völlig unvermittelt, ohne erkennbare Vorstufen und Jugendwerke, tritt Veit Stoß mit dem Riesenwerk des Krakauer Altars vor uns.

Ein breitgesichtiger Mann mit mächtigem Bart und vorgeschobener Unterlippe fängt die zusammensinkende Gottesmutter, deren Gesicht jungfräulich ist wie das der Schönen Madonnen, in seinen Armen auf. Es ist die ostdeutsche Neuschöpfung des alten Themas, wie sie schon zu Beginn des Jahrhunderts in schlesischer Malerei auftaucht: Maria erwartet den Tod nicht auf dem Lager liegend, sondern kniend inmitten des Raumes. Steile Gestalten in knittrigen Gewändern mit scharfen Falten umstehen den Vorgang. Sie horchen in sich hinein oder schauen nach oben; einer links bläst zum Zeichen des Todes eine Lampe aus. Zu Häupten der Mittelgruppe eine Klagegestalt mit gesenktem Kopf und seltsam verschränkten, hageren Armen, von denen die Ärmel schwer herunterhängen. Über ihm nimmt Christus Maria in den Himmel auf; kleine Engel in rauschenden Gewändern begleiten den Vorgang mit festlicher Musik. In den Baldachinen und im

rahmenden Rundbogen Figürchen von Rittern und Heiligen; oben in den Ecken die vier Kirchenväter.

Den Beschauer bannt zunächst die ungeheuere Dynamik des Hauptvorgangs. Welch ein Geschlecht von Riesen! Ihre mächtigen, steilen Körper verschränken sich in ruckartigen Bewegungen der Oberkörper, Arme, Hände, Beine, Köpfe. Hemdartige Untergewänder fallen lang herunter, am Knie und an den Handgelenken sich in knittrigen Falten brechend. Darüber rauschen lange, vorn offene Mäntel; den unteren Zipfel über den Arm geworfen oder von der Hand gehoben, umhüllen sie in kühnen Schwüngen, fallen in reich gebrochenen Kaskaden nieder. Das sich am Boden stauende Gewand der knienden Maria ist eine Welt für sich. Die Gesichter, breit und starkknochig, sind von krausem Haar und mächtigen Bärten umrahmt; aus ihren Zügen spricht geballte Kraft, verhaltene Erregung. Diese entlädt sich — typisch für deutsche Meister — viel eher in den zuckend durchseelten Händen, im Bein des Mannes rechts mit bis ins letzte durchnervtem Muskelspiel.

Trotzdem gewinnt der Beschauer, der, zurücktretend, den Altar als Ganzes auf sich wirken läßt, den Eindruck majestätischer Ruhe und fast klassischer Ausgeglichenheit. Das ist vor allem durch die sehr durchdachte Komposition bedingt. Innerhalb des rahmenden Rundbogens ist der Raum mit grosser Kunst harmonisch aufgeteilt. Die Gestalten ordnen sich zu einem Dreieck, das rechts und links von den äusseren Aposteln aufsteigt und in der vom Baldachin überkrönten Gruppe Christus-Maria gipfelt. Die mittlere Klagefigur mit aufgehobenen Armen schafft eine Mittelachse. Sie bildet zugleich für die untere Gruppe ein Mitteldreieck, dem rechts und links je ein Seitendreieck, durch einen jeweils hervorragenden Apostel gebildet, entsprechen. Die von der oberen Gruppe ausschliessenden Strahlen binden das Ganze fest zusammen; die Engelgruppen zu Seiten schaffen ein Gleichgewicht.

Die geöffneten Flügel zeigen links drei Szenen aus der Weihnacht, rechts drei aus der Oster- und Pfingstgeschichte. Das merkwürdige Querformat, die teils symmetrisch zusammengeschlossene, teils eigenwillig auseinandergezogene Komposition verleihen ihnen einen eigenartigen künstlerischen Reiz. Gegenüber der Dramatik des Mittelteils kommt hier mehr das lyrische Empfinden des Künstlers zu Wort, gepaart mit einer eigenwilligen und höchst reizvollen Formensprache. Wie bei der Verkündigung der Mantel des heranrauschenden Engels sich in kurvigem Aufschwingen zusammenrollt, wie der mütterlich lieblichen Maria bei der Anbetung der Könige der Mohrenkönig in eleganter Geste gegenübersteht, wie Christus in gespreizter Bewegung dem Grab entsteigt — das sind reizvolle Schöpfungen jenes »spätgotischen Barock«, dem Veit Stoß als einer der größten Meister angehört.

Wird der Altar geschlossen, so erscheinen Bilder aus dem Marienleben und der Passion Christi. Da der Altar nur an Festtagen geöffnet wurde, stellen die geschlossenen Flügel seine Alltagsseite dar. Die Reliefbilder sind hier deshalb weniger prächtig als auf den Innenseiten, auch weniger plastisch herausgearbeitet. Aber auch hier zeigt sich die hohe Kunst des Meisters. Bei der Geburt Mariä blicken wir in eine bürgerliche Wochenstube; beim Tempelgang ist die eigenwillige Gestaltung von Raum und Treppe von hohem Reiz. Dramatisches Leben erfüllt die Passions-szenen: wildes Getümmel bei der Gefangennahme, ergriffener Ernst bei der Kreuzigung. Bei der Szene »Christus und Magdalena« begegnen wir wieder den flatternden Faltenschwüngen von der »Verkündigung«.

Im Untersatzschrein des Altars, der Predella, sitzen in knorrigem Astwerk die Vorväter der Maria. Im oberen Abschluß des Altars schließlich, dem »Gesprenge«, sehen wir die Krönung Mariä, zwei Engel und zwei Heilige — hagere Gestalten, an denen vielleicht ein Werkstattgenosse des Meisters beteiligt ist.

Das zweite Meisterwerk, das Veit Stoß in Krakau schuf, ist das Grabmal König Kasimirs IV. im Dom. Die Form des von einem säulengestützten Baldachin überdachten Sarkophags, auf dem die Reliefgestalt des Toten liegt, übernahm er von den schon im Dom stehenden Grabmälern polnischer Könige des 14. und 15. Jahrhunderts, die ihrerseits wieder mit schlesischen Tumbengräbern zusammenhängen. Die Grabfigur des liegenden Königs selbst zeigt in ihrer Anlage und unruhigen Bewegtheit Verwandtschaft mit der von Nikolaus Gerhard van Leyen geschaffenen Grabplatte Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Veit Stoß auf seiner Reise von Nürnberg nach Krakau durch Süddeutschland kam und in Wien und Passau von dem Schaffen des damals dort tätigen Nikolaus Gerhard beeindruckt wurde; auch andere stilistische Züge in seinem Werk deuten darauf hin. Gleichwohl ist sein Krakauer Grabmal eine völlig einmalige Schöpfung. Unvergesslich ist es, wie der Künstler im Faltenwurf des Mantels, der den Toten bedeckt, das Hinfällige des Sterbens mit königlicher Majestät zu vereinen weiß. Der rotfleckige Marmor unterstützt mit seiner unruhigen Oberfläche noch die erregende Wirkung dieses Grabmals. Der Kopf des alternden Königs, den nach einer langen und kampfreichen Regierung der Tod mitten aus Vorbereitungen zu einem Kriegszug riß, ist mit unerhörter seelischer Eindringlichkeit gestaltet, noch im Tode herrscherlich und groß, durchfurcht von mühsamer Spannung. Auf der Mantelschliesse vor der Brust des Königs erscheint eine gebärende Frau; auf den Kapitälern der baldachintragenden Säulen sind Szenen aus dem Alten Testament (Trunkenheit Noahs) und der Passionsgeschichte dargestellt.

Mehr als die beiden grossen Werke der Krakauer Zeit schließt sich der in Krakau gearbeitete und noch heute dort aufbewahrte Ölberg an Nürnberger Tradition an. Aber auch hier erfüllt Veit Stoß das althergebrachte Schema mit völlig neuem Leben. Die

Gestalt des betenden Heilandes ruht wie ein Felsblock in der aufgeregten Masse der schlafenden Jünger, die von ihren Gewändern wie von wirren Träumen umflattert werden. Köpfe, Hände, Füße sind von stärkster Ausdruckskraft erfüllt.

Bei der Grabplatte des florentinischen Humanisten Callimachus, der eigentlich Filippo Buonacorsi hieß und in Krakau als Erzieher der Königssöhne tätig war, erfüllt Veit Stoß in ähnlicher Weise eine alte Bildform mit neuem Geist. Das Bild des Gelehrten in der Studierstube vor dem Leseputz geht auf die gemalten Darstellungen von Kirchenvätern zurück, die seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts üblich waren. Veit Stoß übersetzt nun diese malerische Bildform ins Relief und schafft ein Bildnis von einmaliger Einprägsamkeit. Der energische Kopf des Gelehrten mit dem forschenden Blick, die Gebärde der Hände, die eigenwillige Stellung der Füße, die reizvolle Wiedergabe des Innenraums sind eine völlig eigenartige Leistung.

Die Meisterwerke seiner Krakauer Zeit hat Veit Stoß später kaum noch überboten. Sein Stil hat sich hier bereits vollkommen ausgeprägt. Die Werke, die der Meister im ersten Jahrzehnt nach seiner Rückkehr nach Nürnberg schafft, schöpfen aus dem dort angesammelten Kapital, ohne wesentlich Neues hinzuzufügen. Die drei Passionsszenen des Volckamer-Epitaphs von 1499 sind denen auf den Aussenflügeln des Krakauer Marienaltars verwandt; besonders eng schließt sich die Gefangennahme an das entsprechende Krakauer Relief an. Nur ist, dem Steinmaterial entsprechend, hier alles gedrängter, wuchtiger, massiger. Wilde Derbheit, ja Roheit paart sich mit tiefem religiösem Ernst, wie er vor allem im Ölbergrelief zum Ausdruck kommt. Wie die Gestalt des betenden Heilandes aus der nach unten ziehenden Masse der in tiefen Schlaf versunkenen Jünger aufsteigt, ist ergreifend gestaltet.

Der Zug zu wilder, zügelloser Bewegung, der neben der klassisch bändigenden Kraft die andere Seite im künstlerischen Wesen

Veit Stoß' darstellt, erscheint uns am ausgeprägtesten in den graphischen und malerischen Arbeiten des Meisters. Veit Stoß wird in Urkunden ausdrücklich als Maler genannt und wir wissen auch, daß er für den Krakauer Marienaltar gemalte Tafelbretter geschaffen hatte, die leider verloren sind. Erhalten sind uns vor allem ein Kupferstich mit der Beweinung Christi und die gemalten Tafeln des Münnerstädter Altars. Bei dem Kupferstich ist die leidenschaftliche Bewegung, wie sie vor allem im ausfahrenden Mantel des Johannes, seinen Haaren, den schmerzvoll gekrümmten Füßen Christi ausbricht, gebändigt durch die strenge, den Raum mit großer Kunst ausfüllende Komposition. In den vier Münnerstädter Tafeln dagegen, die Veit Stoß unmittelbar nach seiner Verurteilung und Brandmarkung schuf, begegnen wir einem stellenweise zügellosen Taumel halt- und gelenkloser Körper, knochenloser Verrenkungen, lasterhaft blöder Gesichter, hineingestellt in Räume, in deren jächer, haltlos stürzender Perspektive sich der damalige Seelenzustand des Künstlers zu offenbaren scheint.

Es ist fast ein Wunder, daß dieser Mensch sich später wieder zu so edlen und vollendeten Schöpfungen erheben konnte, wie sie seine beiden Alterswerke darstellen.

Der Engel der Verkündigung, der sich beim »Englischen Gruß« Maria mit dem spruchbandumwundenen Szepter naht, ist ein jugendlicher Held mit klarem Gesicht. Seine hohe Gestalt trägt einen Mantel, der schwer wie ein Panzer herunterhängt und doch vom eiligen Heranschreiten beflügelt zu sein scheint. Maria, schlank und edel wie eine Königin, legt mit unbeschreiblich anmutiger Gebärde die Hand vor die Brust, während sie geneigten Hauptes den Gruß des Engels entgegennimmt. Pausbäckige Engel umschweben die Gruppe; auf dem umrahmenden Rosenkranz schildern sieben Medaillons die sieben Freuden Mariä. Im Bamberger Altar erreicht Veit Stoß eine Abgeklärtheit, die man nicht zu Unrecht »Klassik des Alters« genannt hat. Freilich

läd ja schon das Thema des Weihnachtsbildes zu ruhiger Beschaulichkeit ein. Außerdem war damals die Sturmzeit des »spätgotischen Barock« schon vorüber. Die Unterschiede, die diesen Altar gegen frühere Werke des Meisters abheben, hängen deshalb auch mit dem ringsum sich vollziehenden Stilwandel zusammen. Insbesondere scheint, erkennbar namentlich in dem lautespielenden Engel hinter der Säule, der niederländische Manierismus hier eingewirkt zu haben. Und doch ist Veit Stoß der echte, deutsche Meister geblieben. Mit welcher Andacht beugt sich Maria über das Kind, nehmen die Hirten an dem Geschehen teil! Die Gestalt des jugendlichen Hirten rechts ist eine der edelsten, die Veit Stoß geschaffen hat. Im oberen Teil wird in flachem Relief die Verkündigung an die Hirten geschildert. Die Reliefs auf den Flügeln, die die Flucht nach Ägypten, die Anbetung der Könige, die Geburt Mariä und die Darbringung im Tempel darstellen, zeigen im Vergleich mit früheren Arbeiten den Wandel zu harmonischer Ruhe und verhaltener Innigkeit besonders deutlich.

Veit Stoß hat im Ostraum, wo er seine größten Werke schuf, eine ungeheure Wirkung ausgeübt. In Krakau und Südpolen, im südlich anschliessenden Karpatengebiet, wo Meister Paul von Leutschau seinen Stil weiterbildet, in Schlesien, Böhmen und Mähren stossen wir auf die Ausstrahlungen seiner Kunst. Er war einer der größten Pioniere deutscher Kultur im Ostraum.

Dr. Ewald Behrens

Institut für Deutsche Ostarbeit
Sektion Kunstgeschichte

VEIT STOSS ALS DEUTSCHER

Der Süddeutsche Veit Stoß war eine der größten Künstlerpersönlichkeiten, die der Osten Mitteleuropas je gesehen hat. Nach neuerer wissenschaftlicher Erkenntnis dürfen wir annehmen, daß der deutsche Osten, insbesondere Schlesien, dieser alte Ausstrahlungspunkt deutscher Aufbaukräfte nach Polen hinein, die Berufung des großen Meisters in das damals von deutschem Geist und deutschem Bürgertum erfüllte Krakau vermittelt hat. In der Hauptstadt Schlesiens, in Breslau, besaß die Familie Stoß Verwandte und Freunde. Von Breslau aus ist Veit Stoß auf dem alten Ostwege der »Hohen Straße« nach Krakau gekommen, wahrscheinlich durch Vermittlung Ulrich Stoß' des Jüngeren (siehe Urkunde Nr. 17). In Krakau schuf er sein erstes großes Meisterwerk. Hier wurde er zu dem unsterblichen Meister, den wir heute noch verehren.

Krakau und Breslau sind beide Gründungen der deutschen Ostsiedlung. Die Planung Krakaus ist nach dem Vorbilde des um wenig älteren Breslau gestaltet, ihre Übereinstimmung geht bis in die Einzelheiten der Innenbebauung des Ringes.

Alle Versuche, eine polnische Herkunft des Veit Stoß zu beweisen, sind zusammengebrochen. Neuere Forschungen haben eindeutig erwiesen, daß Veit Stoß ein Deutscher war, sie sind durch sorgfältige sippenkundliche Untersuchungen, die noch nicht sämtlich veröffentlicht sind, noch bestätigt worden. Man ersieht aus den Stammtafeln, daß der Meister einer in Süddeutschland beheimateten und dort weit verbreiteten Familie angehört hat. Wer der Vater des Veit Stoß war, ließ sich bisher nicht feststellen. Es ist aber durch die zahlreichen nachweisbaren Verwandtschaftsbeziehungen des Veit Stoß zur 4. Generation (nach Tafel 6), von denen u. a. auch die ausgestellten Dokumente sprechen, mit aller

Sicherheit begründet, daß er zu dieser süddeutschen Sippe gehört hat. Soweit die Stoß ausgewandert sind, haben sie sich nach Siebenbürgen und auf dem Wege über Breslau nach Krakau der allgemeinen deutschen Ostbewegung des Mittelalters angeschlossen. Krakau war damals in seinem Bürgertum deutsch und bot das Bild einer deutschen Stadt, wie es oben gezeigt wurde. Die Tafeln Nr. 6—10 sind nach wissenschaftlichen Angaben von Dr. Adolf Jäger in Nürnberg durch Kunstmaler Wolfgang Jäger in Nürnberg gemalt und gezeichnet worden.

Die hier vorgelegten Dokumente weisen aus, daß die Familie Stoß sich ganz vorwiegend in Süddeutschland bewegt hat und dort zu hohem Ansehen gelangt ist. In Süddeutschland ist sie auch ausgestorben.

Wie des Meisters Sippe in Süddeutschland verwurzelt war, so war es auch seine Kunst. Sie reicht ihrem deutschen Charakter nach bis auf die mittelalterliche Blüte der Plastik im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert zurück, wie auch seine deutschen Zeitgenossen ihre Werke aus gleichem Geiste und einem gleichen Kunstwillen schufen. Das größte Meisterwerk des Veit Stoß, sein Flügelaltar in der Marienkirche zu Krakau, der mächtigste je geschaffene gotische Schnitzaltar überhaupt, ordnet sich in die großartige Entwicklung der Flügelaltäre ein, die sich seit dem 12. Jahrhundert unter Führung der germanischen Länder abspielte.

Von Nürnberg her kam der Meister über Breslau nach Krakau, um dort für diese Stadt, für Gnesen und für Leslau bedeutende Werke zu schaffen (siehe die Tafel »Veit Stoß war in ganz Mitteleuropa berühmt«, Nr. 30). Von Krakau kehrte er als schon berühmter Meister nach Nürnberg zurück. Seine Nürnberger Werkstatt lieferte Bildwerke vor allem für diese Stadt und ihre Umgebung, aber auch weit nach auswärts, so noch einmal nach Krakau und nach Italien. Auch nach Portugal sind Werke des Schnitzers gegangen, jedoch dort nicht mehr vorhanden.

In Nürnberg traf Veit Stoß ein schweres Schicksal. Er wurde der Urkundenfälschung schuldig, wurde verhaftet und gebrandmarkt, verließ trotz Verbotes die Stadt und ging nach Münnerstadt, wo er an einem Altar malte. Von diesen traurigen Ereignissen zeugen die Dokumente Nr. 25 und Nr. 26, doch waren der Ruhm des Meisters und der Einfluß seiner Gönner groß genug, um das Schlimmste von ihm abzuwenden. Später konnte er noch große Werke schaffen, zuletzt den »Bamberger Altar« für das Nürnberger Karmelitenkloster. Prior dieses Klosters war sein Sohn Andreas, über den die Dokumente Nr. 27 und Nr. 28 unterrichten.









DIE WERKE DES VEIT STOß

Das Lebenswerk des Meisters umfaßt einen Schaffensraum von fünf Jahrzehnten. Das bedeutendste und menschlich ergreifendste Werk der Krakauer Zeit ist neben dem Marienaltar die Grabplatte des polnischen Königs Kasimir IV. Jagello. Er arbeitete an diesem Grabmal zusammen mit Jörg Huber aus Passau. Aus denselben Jahren stammen weiter die Bischofsgrabmäler in Leslau und in Gnesen sowie das Ölbergrelief des Marienfriedhofes in Krakau. Noch nachträglich lieferte er in diese Stadt die Grabplatte des Filippo Buonaccorsi, die in der weitberühmten Vischerschen Werkstatt in Nürnberg gegossen wurde.

Die Krakauer Zeit brachte Veit Stoß wachsenden Ruhm. Wie seine Wirkung sich über den ganzen Osten und zumeist entlang der »Hohen Straße«, in seiner späteren Zeit von Nürnberg aus über ganz Süddeutschland verbreitete, zeigt anschaulich die Karte Nr. 68. Zumal in Schlesien und in Krakau und seiner Umgebung entstand damals kein bedeutendes Werk, das nicht die geradezu aufwühlende Begegnung mit dem Neuen spüren läßt. Ein überaus schönes Beispiel hierfür können wir erstmalig der deutschen Öffentlichkeit im Original zeigen: die Bischofskasel, die der ältere Peter Kmita im Jahre 1504 für den Dom gestiftet hat. Das Kreuz der Kasel stammt aus dem unmittelbaren Umkreis des Veit Stoß; höchstwahrscheinlich hat es sein damals in Krakau tätiger Sohn Stanislaus geschaffen. Von allen plastischen Stücken des »spätgotischen Barocks« — leider sind nur wenige Beispiele jener damals besonders gepflegten Kunstgattung erhalten — ist dieses Kaselkreuz das eigenartigste und packendste. Die Bewegungen, die von der berühmten Krakauer Werkstatt ausgingen, erreichten auch die preußischen Lande.

Drei Werke des Veit Stoß ragen in gleicher Weise durch äußere

Größe und künstlerische Höhe der Leistung hervor und sind weltberühmt geworden.

Eines von ihnen, der Krakauer Marienaltar, ist der jugendstarke Anfang der künstlerischen Laufbahn des Meisters, das andere, der »Bamberger Altar«, ist von Stoß geschnitzt worden, als er schon im hohen Greisenalter stand. Zeitlich in der Mitte zwischen beiden steht der »Englische Gruß«, ein Werk der reifsten Jahre, in denen Veit die schweren Schicksalsschläge überwand und neuer Läuterung entgegenging.

Jedes dieser Werke hat mehrere Jahre der Arbeit beansprucht. Der Krakauer Altar war erst zwölf Jahre nach Arbeitsbeginn vollendet. Die lange Dauer ist der Grund für die überaus sorgfältige und liebevolle Ausführung aller Einzelheiten, von denen eine Anzahl in Teilaufnahmen vorgeführt werden. Noch den Bamberger Altar schnitzte der greise Meister in dreijähriger Arbeit völlig eigenhändig.

Die Köpfe, die Veit gebildet hat, sind von erhabener Kraft und Tiefe. In ihrer Prägung vereinigt der Meister außerordentliches Können, eindringende Beobachtung und wesenhafte Schau in das Menschliche und Übermenschliche der gestalteten Personen. Heilig zugleich durch ihre Bestimmung und durch das geheimnisvolle, überwirkliche Leben, das sie zu führen scheinen, sind sie zu überwältigenden Denkmälern christlicher Frömmigkeit geworden und verewigen bestes deutsches Menschentum in einer Zeit großer religiöser Bewegungen. Der Faltenwurf, ein ursprüngliches Element deutscher Kunst, tritt wie ein Sinnbild wehenden Geistes zu der verhaltenen Durchgeistigung der Köpfe und in der liebevollen Durcharbeitung der Muskulaturen möchte man als ein edles Gegenstück zu solcher Predigt des Geistes eine Huldigung körperlicher Arbeitsamkeit erkennen.

Veit Stoß war wie jeder wirkliche Meister ein Beherrscher der Form nicht bloß als Bildhauer. Auch als Maler, Graphiker und Zeichner schuf er Bedeutendes. Wir zeigen Nachbildungen der zehn

von seiner Hand erhaltenen Kupferstiche (vgl. Nr. 94 bis 103). Als Bildhauer hat er in ihnen vor allem die plastische Form herausgearbeitet. Schon deshalb und durch die Gewalt ihrer Erfindung haben sie auf das Schaffen anderer Schnitzer großen Einfluß ausgeübt. Ein Beispiel seines zeichnerischen Könnens ist der Entwurf zum Bamberger Altar (vgl. Nr. 86).

Als Maler möchte Stoß nicht allein nach den Bildern des Münnerstädter Altars beurteilt werden, die im finstersten Jahre seines Lebens entstanden sind. Bei aller Herbheit, ja Bitterkeit der Charakterisierung beweisen auch sie immerhin die Kraft machtvoller und feiner Farbenstimmungen, die zumal den von Stoß selbst bemalten Bildwerken eigen ist.

Reich und voller Hoffnungen nach Nürnberg zurückgekehrt, schmückte Veit Stoß sein neues Haus in der Wunderburggasse mit einem Madonnenbild, aus dem Schönheitsfreude und Siegesgewißheit strahlten. In den folgenden Jahren mit ihren aufwühlenden Erlebnissen entstehen meisterhafte Darstellungen heiligen Schmerzes — der Heiliggeistkruzifixus (Nr. 111) und Maria und Johannes in St. Sebald (Nr. 114) —, aber auch Bildwerke von königlicher Monumentalität, wie der heilige Andreas (Nr. 112). Später erwächst daraus eine vertiefte und verklärte Reife, wie sie insbesondere im Wickelschen Kruzifixus (Nr. 120) und der Florentiner Rochusstatue (Nr. 118) sichtbar wird. Diese hat der Renaissance-Italiener Vasari als »ein Wunder in Holz« gefeiert. Am Ende dieses reichen Lebens steht als machtvoller Ausklang, aus der unerschöpflichen Kraft ewiger Jugend erwachsen, der Bamberger Altar. Nur in der wahrhaft vermessenen Komposition, der kühnen Wahl der Einzelmotive, wie sie sich so nur ein ganz Vollendeter, ein zu letztmöglichster Sicherheit gekommener Künstler erlauben durfte, erkennen wir das Stück als Alterswerk.

Die Schau, die schon in zahlreichen Städten des Deutschen Reiches ausgestellt worden ist, bekommt dadurch, daß sie in der Stadt des Veit Stoß gezeigt wird, ihre besondere Weihe. Darum



ist das Schaugut hier auch durch erhebliche Ergänzungen vermehrt worden. Den Dienststellen, die diese Stücke zur Verfügung gestellt haben, sei für ihre Bereitwilligkeit auch an dieser Stelle gedankt.

Dem Charakter der historischen Räume entsprechend und um die Krakauer Zeit im Leben des Meisters durch die Anordnung gebührend hervorzuheben, ist dieser der größte und letzte Raum vorbehalten worden. Die Reihenfolge des Schaugutes ist also nicht chronologisch. Darin aber, daß die Nürnberger Zeit zuerst vorgeführt wird, kommt zum Ausdruck, daß es die künstlerische Umwelt Frankens war, in der Stoß gewachsen ist und auch späterhin gelebt hat. In Krakau ist er mehr als ein Nürnberger oder ein Krakauer Meister geworden, hier wurde er zu einem der großen Deutschen.

Dr. Dr. Hermann Weidhaas

Berlin, Publikationsstelle

VERZEICHNIS DER AUSSTELLUNGSGEGENSTÄNDE

KRAKAU UND DER DEUTSCHE OSTEN

1. Ansicht von Krakau zur Zeit des Veit Stoß aus der Vogelschau.

Entworfen von H. Weidhaas, Berlin, ausgeführt von G. Bornkam, Königswusterhausen.

2. Die Marienkirche in Krakau von Westen.

3. Die Marienkirche in Krakau von Südosten.

Aufnahme A. Siermontowski, Krakau.

4. Die Innenbebauung des Ringes in Breslau und in Krakau.

Nach Rudolf Stein, Der Große Ring zu Breslau, Breslau, Verlag Priebsch 1935, und St. Tomkowicz, Ulice i place Krakowa, 1926.

GESCHICHTE DER FAMILIE STOSS

5. Der Lebensraum der Stoß. Karte mit Ansichten der Städte, in denen Angehörige der Familie Stoß im 15. bis 19. Jahrhundert gelebt und gewirkt haben.

6. Stammtafel der Stoß von Ravensburg. Die Sippe der Stoß von Ravensburg ist wahrscheinlich als diejenige anzusehen, aus der auch die Familie des Meisters hervorgegangen ist.

- 7.-8. Stammtafeln der Familie Stoß.

9. Ursprüngliches Wappen des Willibald Stoß, eines Sohnes des Veit Stoß.

10. Gebessertes Wappen des Willibald Stoß.

11. Urkunde aus Memmingen vom 3. April 1390. Älteste Erwähnung der Familie Stoß von Memmingen-Babenhausen, aus dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München.
12. Theologische Handschrift aus dem Besitz des Peter Stoß (geb. um 1418, gest. um 1455), im Besitze der Staatlichen Bibliothek zu Bamberg. P. Stoß war 1451 Provinzial der sächsischen Ordensprovinz der Karmeliten, mit denen die Familie der Stoß und auch der Meister selbst vielfache Beziehungen hatten.
13. Quittung des Rates zu Pößneck an Peter Stoß, aus dem Stadtarchiv Pößneck.
14. Zinsbrief des Jos Stoß von Ravensburg, eines Bruders des Ulrich Stoß des Älteren, vom 3. Juli 1435 (siehe Stammtafel, 3. Generation), aus dem Stadtarchiv Ravensburg.
15. Testament der Elisabeth Stoß. Ravensburg, den 12. März 1451, aus demselben Archiv.
16. Geschäftsbrief des Ulrich Stoß, des Vertreters der Großen Ravensburger Handelsgesellschaft in Breslau, 29. November 1444, aus dem Bayerischen Staatsarchiv in Nürnberg.
17. Brief des Stadtschreibers Ulrich Stoß (des Jüngeren) von Lauingen a. D. an den Rat zu Breslau, worin er sich einen gebürtigen Breslauer nennt, vom 23 September 1484, aus dem Stadtarchiv Breslau.
18. Schreiben des Erzherzogs, späteren Kaisers Ferdinand, worin Peter Stoß, ein Nachkomme der beiden Ulrich Stoß, zum Vertreter eines kaiserlichen Sekretärs ernannt wird, vom 27. September 1524, im Besitze des Landesregierungsarchivs für Tirol in Innsbruck.
19. Verfügung Kaiser Maximilians II., wodurch dem Kanzleischreiber Veit Stoß, einem Enkel des Meisters, 50 Gulden aus der Nürnberger Stadtsteuer verschrieben werden, vom

3. Februar 1574, im Besitze des Bayerischen Staatsarchivs in Nürnberg.
20. Brief des Philipp Stoß, eines Enkels des Meisters, an Kaiser Rudolf II., vom 30. Juni 1577, aus dem Hofkammerarchiv in Wien.
21. Kaiserliches Privileg für den unter Nr. 19 erwähnten Veit Stoß aus einem Schreiblehrwerk (Schriftvorlagenbuch) von 1587, aus der P. W. von Merckelschen Familienstiftung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.
22. Bildnismedaille des Kaiserlichen Hofkanzleischreibers Veit Stoß (siehe Urkunde Nr. 19 und Stammtafel Nr. 7). Gefertigt von Joachim Teschler um 1565.
Lichtbild nach Aufnahme des Staatlichen Münzkabinetts, Berlin.
23. Grabstein des Johann M. Stoß, geboren 1638, gestorben 1682, Lizentiaten der Heiligen Schrift und Deutschordenspriesters in der Wallfahrtskirche Maria Birnbaum bei Sielenbach Oberbayern.
24. Wachsbild des Franz Joachim von Stoß, des letzten männlichen Nachkommen des Meisters, geboren 1794 zu Ulm, gestorben 1882 zu Heilbronn.

Das 1818 angefertigte Original von Xaver Heuberger befindet sich im Besitze von Fräulein Eleonore Preu in Schwäbisch Hall.

LEBEN UND KUNST DES VEIT STOß

25. Von Veit Stoß diktiert Brief an den Rat zu Nürnberg in seiner Prozeßsache, mit einem eigenhändigen Zusatz des Meisters, aus Münnerstadt vom April 1505.
26. Eigenhändiges Schreiben des Meisters Veit Stoß an den Rat zu Nürnberg nach seiner Verhaftung vom 28. März 1506, sogenannter Kerbzettel. 
27. Quittung von der Hand des Andreas Stoß, des Sohnes Veits, Priors des Karmelitenklosters zu Nürnberg, vom 9. Februar 1524.
28. Schutzbrief Kaiser Karls V. für Andreas Stoß (siehe Nr. 27), vom 28. August 1530. Die Nummern 25—28 aus dem Bayerischen Staatsarchiv in Nürnberg.
29. Die Ahnen der Kunst des Veit Stoß.
Tafel, ausgeführt vom W. und G. Johl in Babelsberg bei Berlin.
30. Veit Stoß war in ganz Mitteleuropa berühmt.
Tafel mit allen bekannten und dem Meister von der Wissenschaft zugeschriebenen Werken, verteilt auf die durch ihre heutigen Wappen dargestellten Länder.
Ausgeführt von W. und G. Johl in Babelsberg.
31. Erdkundliche Karte der Orte, in die Veit Stoß Werke geliefert hat, zur Ergänzung der Karte Nr. 30.

W E R K E

32. Johannes der Täufer in der Johanneskapelle zu Nürnberg.
Vielleicht vor 1477. — Lindenholz, bemalt, 1,30 m hoch.

K R A K A U E R Z E I T

33. Jesus am Ölberg. Ursprünglich wohl auf dem Marienfriedhof, jetzt als Eigentum des Nationalmuseums im Rathause-turm zu Krakau. Um 1480. Sandstein mit Resten alter Bemalung. 1,38 m hoch, 1,56 m breit.
34. Kopf eines schlafenden Jüngers aus dem Relief Nr. 3.
35. Kruzifixus im südlichen Seitenschiff der Marienkirche zu Krakau. Aus der Zeit des Marienaltars. Sandstein. Maße etwa lebensgroß.
36. Baldachingrab für König Kasimir IV. von Polen in der Kreuzkapelle des Domes zu Krakau. Die Grabplatte bezeichnet und datiert 1492 von Veit Stoß. Baldachin und Flankenreliefs von Jörg Huber aus Passau. Weißgesprenkelter roter Marmor.
37. Grabplatte aus dem Grabmal Nr. 36.
Aufnahme nach einem Gipsabguß. Das Original aus Marmor wie das ganze Grabmal. 2,15 m lang, 1,01 m breit.
38. Kopf des Königs aus diesem Grabmal.
39. Schildhalter vom gleichen Grabmal, von Jörg Huber.
40. Grabplatte des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen. Gemeißelt 1493. Weißgeädelter roter Marmor.
2,92 m lang, 1,73 m breit.
Aufnahme von R. S. Ulatowski.

41. Grabplatte des Bischofs Peter von Bnin im Dom zu Leslau an der Weichsel. Um 1493. Roter Marmor. Etwa 2,80 m lang.

41 a. Kopf zu Nr. 41.

Phot. Baurat J. Kothe, Berlin-Charlottenburg.

42. Grabplatte des Humanisten Filippo Buonaccorsi, genannt Callimachus, in der Dominikanerkirche zu Krakau.
Nach dem Modell des Veit Stoß gegossen von Hermann Vischer dem Jüngeren in Nürnberg, fertiggestellt zwischen 1496 und 1507. Bronze, 1,59 m hoch, 1,18 m breit.

DER KRAKAUER ALTAR

43. Der Hochaltar in der Marienkirche zu Krakau. Ausgeführt im Auftrage der deutschen Mariengemeinde zu Krakau, begonnen im Mai 1477, vollendet am 25. Juli 1489. Die hohen Kosten von 2808 Gulden wurden ganz überwiegend von Deutschen aufgebracht, deren Gottesdienst die Kirche seit ihrer Gründung bis zum Jahre 1537 diente.

Die Höhe des Schreines mißt 7,25 m, die Breite 5,34 m. Bei einer Gesamthöhe mit Altartisch, Unterbau (Sarg oder Predella) und Gesprenge (Bekrönung) von 15,85 m öffnet sich der Altar zu fast 11 m in der Breite. Der Werkstoff ist Lindenholz. Die Figuren des Mittelschreines sind bis 2,80 m hoch. Maße der Flügelreliefs durchschnittlich 2 m, Höhe und 2,50 m Breite.

Die sorgfältige Konservierung des Werkes unter der Aufsicht polnischer Gelehrter in den Jahren 1932 und 1933 hat große Teile der ursprünglichen Bemalung wieder freigelegt. Der Altar ist der Verherrlichung der Jungfrau Maria geweiht. Im geöffneten Zustande, der »Festtagsseite«, bietet er:

die Verkündigung der Geburt Jesu an Maria durch den Erzengel Gabriel	Aufnahme Mariens in den Himmel	die Auferstehung Christi
die Verehrung des Jesuskindes durch die Hirten		die Himmelfahrt Christi
die Anbetung des Jesuskindes durch die drei Weisen		die Ausgießung des Heiligen Geistes
die Wurzel Jesse (Stammbaum Jesu)		

Im geschlossenen Zustande, der »Werktagsseite«, bietet er die »Schmerzen Marias« und andere Begebenheiten aus ihrem Leben:

Die Verlobung der Eltern der Maria, Anna und Joachim	Gefangennahme Jesu	Kreuzigung Jesu	Christus in der Vorhölle
Geburt Mariens	Der zwölfjährige Jesus im Tempel	Kreuzabnahme	Die drei Frauen am Grabe
Mariens erster Tempelgang	Darstellung Jesu im Tempel	Grablegung	Der Auferstandene vor Maria Magdalena

Einzelaufnahmen vom Marienaltar zu Krakau:

44. Bekrönung des Mittelschreines.
45. Kopf der sterbenden Maria im Mittelschrein.

46. Hände von der gleichen Figur.
- 47.-51. Apostelköpfe aus dem Mittelschrein.
52. Kopf der Maria aus dem Verkündigungsrelief.
53. Apostelkopf aus dem Relief mit dem Pfingstwunder.
54. Prophet vom Schreinrahmen.
55. Maria Magdalena aus dem Relief mit Christus als Gärtner.
56. Frauenkopf aus dem Relief der drei Frauen am Grabe.
57. Adam und Eva aus dem Relief mit Christus in der Vorhölle.
58. Frauenköpfe aus dem Relief mit Mariens Tempelgang.
59. Kopf eines Tempeldieners aus dem Relief mit dem zwölfjährigen Jesus.
60. Blumengarten, gemalter Hintergrund des Reliefs mit Christu als Gärtner.
61. Das Relief mit dem Pfingstwunder (Ausschnitt).
62. Kopf des Apostels im Mittelschreine ganz rechts.
63. Hände dieses Apostels.
64. Füße dieses Apostels.
65. Teil des inneren Gesprenge mit den Kirchenvätern Gregor und Hieronymus.
66. Die Stiftungsurkunde des Marienaltares. Lateinischer Text und deutsche Übersetzung. Aufgeschrieben von dem Stadtschreiber und Erzpriester Johann Heideke aus Damm bei Stettin.
67. Der Marienaltar im Raum der Marienkirche in Krakau.

A U S W I R K U N G E N DER KRAKAUER WERKSTÄTTE

68. Die Ausbreitung der Kunst des Veit Stoß.
Karte. Nach wissenschaftlichen Angaben der Kunstsammlungen der Stadt Breslau ausgeführt von H. Bothas, Berlin.
69. Altarschrein mit dem Tode der Maria
Schweidnitz, katholische Kirche. Datiert 1492.
70. Altarschrein mit dem Tod der Maria.
Breslau, Corpus-Christi-Kirche. Datiert 1492. Dieser und der vorige Altar bezeugen, wie schnell die neue Gestaltung im Krakauer Altar des Veit Stoß aufgegriffen wurde; in Schlesien bildete man sie aber selbständig weiter.
71. Johannes und Maria.
Breslau, Städtische Kunstsammlungen. Die ergreifende Gruppe stammt aus einer Breslauer Kirche.
72. Johannes der Täufer in der Wüste.
Tscheschen (ehem. Kreis Groß- Wartenberg), Kirche.
Holzrelief, datiert 1499. Das Relief war früher in der Breslauer Kreuzkirche.
73. Der hl. Lukas malt die Mutter Gottes.
Breslau, Magdalenenkirche. Mittelteil des Altars der Breslauer Malerzunft. Die Komposition hängt deutlich zusammen mit dem ausgestellten Kupferstich von Veit Stoß Nr. 97.
74. Hl. Anna Selbdritt.
Zobten, Annakirche. Figur aus dem ehemaligen Hochaltar.
Um 1500.
75. Maria mit dem Kinde.
Eine der drei Sandsteinfiguren vom alten Odertor in Glogau, jetzt an der Ostseite der Oderbrücke. Datiert 1505.

76. Altarschrein mit der Legende des hl. Stanislaus.
Aus der Goldschmiedekapelle der Magdalenenkirche in Breslau,
jetzt in den Städtischen Kunstsammlungen. Datiert 1507/08.
77. Hl. Maria Magdalena.
Kunstsammlungen der Stadt Breslau. Aus Pitschen, Kreis
Kreuzburg. Anfang des 16. Jahrhunderts.
78. Beweinung Christi.
Löwenberg, Kreuzkapelle. Datiert 1493.
79. Altar der »Goldnen Marie«.
Görlitz, Frauenkirche. Von Hans Olmützer.
80. Altarschrein mit der Krönung der Maria.
Tschirnau, Pfarrkirche. Wohl vom gleichen Meister.
- 80 a. Madonna aus Mühlenbach, Kr. Oppeln, z. Z. in den Städtischen Kunstsammlungen, Breslau. Ende des 15. Jahrhunderts.

N Ü R N B E R G E R Z E I T DER ENGLISCHE GRUSS

81. Die Verkündigung des Engels an Maria, der »Englische Gruß«, im Chor der St. Lorenzkirche zu Nürnberg. Den Auftrag erhielt Veit Stoß von dem ersten Nürnberger Losunger Anton Tucher und führte ihn 1517—1518 aus.
Die von einem Engel getragene und von acht Engeln umgebene Gruppe ist von einem ovalen Rosenkranz umrahmt, dem eine Paternosterschnur aufliegt. Auf der Rahmung sieben Rundbilder mit den »Freuden Mariens«. Oben: Halbfigur des segnenden Gottvaters, zwei verehrende Engel. Unten: Die Schlange des Paradieses mit dem Apfel. Lindenholz, bemalt. Der Kranz ist 3,72 m hoch, 3,20 m breit.
Einzelaufnahmen vom Englischen Gruß:
82. Gesamtaufnahme von der Rückseite.
83. Kopf der Maria.
84. Kopf des Erzengels.

DER BAMBERGER ALTAR

85. Der »Bamberger Altar«.

Von Veit Stoß in hohem Alter 1520—1523 für die Karmelitenkirche zu Nürnberg geschnitzt, jetzt im Dom zu Bamberg. Bis auf Teile der Gesichter unbemalt.

Der Altar wurde von dem Sohne des Meisters, Dr. Andreas Stoß, der Karmelitenprior war, bestellt, der Auftrag jedoch wegen der beginnenden Reformation nicht völlig ausgeführt.

Mittelteil: Anbetung des Jesuskindes durch Maria, Engel und Hirten, im Hintergrunde Verkündigung an die Hirten und Ansicht von Jerusalem. Auf dem gemauerten Bogen zu Füßen des knienden Engels die Jahreszahl (1)523, darunter die Hausmarke des Veit Stoß.

Linker Flügel: im oberen Felde die Flucht nach Ägypten, im unteren Felde die Anbetung der Heiligen Drei Könige. Rechter Flügel: im oberen Felde die Geburt Mariens, im unteren die Darbringung des Jesuskindes im Tempel.

Maße des aus Tannenholz gefertigten Schreines: 3,55 m hoch, 2,92 m breit, 0,72 tief. Die Schnitzerei aus Lindenholz, bis auf Teile der Gesichter nicht bemalt. Maße der Flügelreliefs: 1,36 m hoch, 1,11 m breit.

86. Entwurf des Meisters zum Bamberger Altar, Federzeichnung, jetzt im Archäologischen Institut der Universität Krakau. Einzelaufnahmen vom Bamberger Altar:

87. Speisung des Propheten Elias (vom unvollendeten Aufsatz).

88. Balthasar aus der Anbetung der drei Weisen.

89. Kopf des Joseph im Mittelschrein.

90. Maria aus dem Mittelschrein.

91.-92. Kniende Apostel vom unvollendeten Aufsatz.

93. Frauenkopf aus dem Mittelschrein.

KUPFERSTICHE

94. Die Erweckung des Lazarus.
95. Die Beweinung Christi.
96. »Maria mit dem Apfel«.
97. Die Heilige Familie.
98. Die Mutter Gottes im Zimmer.
99. Jesus und die Ehebrecherin.
100. Die Hinrichtung des heiligen Jacobus.
101. Die Hinrichtung der heiligen Katharina.
102. Die heilige Genoveva von Paris.
103. Gotisches Kapitell.

GEMÄLDE

104. Die Flügel des Hochaltars in der Pfarrkirche zu Münnerstadt in Unterfranken.

Vier Szenen aus der Legende des heiligen Kilian:

- a) Der Heilige ermahnt den Frankenherzog Gozbert, sich von seiner Schwägerin Gailana zu trennen.
- b) Gailana dingt den Kastellan und den Koch zur Ermordung des Heiligen.
- c) Kilian und seine Genossen Kolonan und Totnan werden ermordet.
- d) Die Mörder bringen sich vor dem Thron Gozberts um, während Gailana vom Teufel entführt wird.

Die Tafelbilder wurden von Stoß 1503/04 auf die leer gebliebenen Schreinflügel des Hochaltares gemalt, den Tilman Riemenschneider 1492 ausgeführt hatte. Tempera auf Tannenholz, je 1,79 m hoch und 0,97 m breit.

ANDERE NÜRNBERGER ARBEITEN

105. Gruppe von Bildwerken, gestiftet von dem Losunger Paul Volckamer, in der Sebalduskirche zu Nürnberg.
Drei Sandsteinreliefs mit dem Heiligen Abendmahl, Jesus am Ölberg und der Gefangennahme des Heilands, darüber in den Fensternischen zwei Holzfiguren: Christus erscheint nach der Auferstehung seiner Mutter.
Früheste eigenhändige Arbeit nach der Rückkehr aus Krakau, bezeichnet mit der Hausmarke und der Jahreszahl 1499. Reliefs aus Sandstein, die vollrunden Figuren aus Eichenholz, unbemalt, 1,96 bzw. 2,00 m hoch.
106. Kopf der Maria (zu Nr. 105).
107. Muttergottes vom Wohnhaus des Veit Stoß an der Ecke der Wunderburggasse und des Prechtelsgäßchens in Nürnberg. Seit 1892 durch eine Kopie ersetzt, das Original im Germanischen Museum in Nürnberg. Das Haus wurde 1499 von Veit Stoß erworben, um diese Zeit entstand wohl auch das Bildwerk. Lindenholz, 1,59 m hoch.
108. Das Wohnhaus des Veit Stoß in der Wunderburggasse in Nürnberg.
109. Christus am Kreuz.
Ehemals in der Sebalduskirche, seit 1824 in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Aus Stilgründen in die Zeit kurz nach den Krakauer Jahren zu versetzen.
Lindenholz mit Resten alter Bemalung. 2,10 m hoch, 1,96 m Spannweite.
110. Maria und Johannes unter dem Kreuze, Reste von einem Altar in der Pfarrkirche oder der Michaelskapelle zu Schwaz in Tirol, wahrscheinlich 1503 ausgeführt. Das dazugehörige Kruzifix soll sich im Schloß Matzen in Tirol befinden, die Figuren in Budapester Privatbesitz. Maße unbekannt (unterlebensgroß). Zuschreibung an V. Stoß unsicher.

111. Christus am Kreuz, ehemals im Heiliggeistspital zu Nürnberg, seit 1898 im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, um 1505—1510.
Lindenholz mit alter Bemalung, 2,04 m hoch, 1,95 m Spannweite.
112. Der Apostel Andreas, von einem Mitglied der Familie Tucher in den Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg gestiftet, um 1505/07.
Lindenholz, bis auf Augen und Mund ohne Bemalung, 1,97 m hoch.
113. Hände des heiligen Andreas.
114. Maria und Johannes unter dem Kreuz.
Ursprünglich für die Frauenkirche in Nürnberg gearbeitet, seit 1663 in der Sebalduskirche, um 1506/8.
Lindenholz, bemalt, 1,75 m hoch, die andere 1,79 m.
115. Kopf des Johannes.
116. Die Verkündigung an Maria.
Sandsteinrelief in der Pfarrkirche zu Langenzenn (Mittelfranken), 1513 von einer Frau von Wildenfels gestiftet. Schülerarbeit? Sandstein, 0,81 m hoch, 0,65 m breit.
117. Der Apostel Paulus (Kopfausschnitt).
Von dem Probst Dr. Anton Kreß 1513 in die Nürnberger Lorenzkirche gestiftet. In dem Baldachin über der Statue steht ein heiliger Antonius, der Namenspatron des Stifters, die Steinkonsole trägt das Kressische Wappen. Meister Veit erhielt für die Arbeit nur 17 Gulden. Beträchtlicher Anteil von Gehilfenarbeit.
Sandstein mit Resten von Bemalung, 1,72 m hoch.
118. Heiliger Rochus.
In der Capella Guadagni der Kirche Santissima Annunziata zu Florenz. Um. 1515.
Lindenholz, unbemalt, 1,70 m hoch.

119. Tobias und der Erzengel Raphael.
Von dem Seidenhändler Raphael Torrigiani aus Florenz in die Predigerkirche in Nürnberg gestiftet, jetzt im Germanischen Nationalmuseum daselbst, 1516.
Lindenholz, unbemalt, 0,97 m hoch.
120. Christus am Kreuz (Kopfausschnitt).
Von dem Genannten des Großen Rates Niklas Wickel in die Frauenkirche zu Nürnberg gestiftet, seit 1663 in der Sebalduskirche. 1520.
Lindenholz, unbemalt. 2,16 m hoch, 1,88 m Spannweite.
121. Muttergottes vom Hause Weinmarkt 12 zu Nürnberg.
Jetzt im Germanischen Nationalmuseum. Um 1520.
Sandstein, mit Resten alter Bemalung und Vergoldung.
2,10 m hoch.
122. Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel (sog. Immaculata).
London, Engl. Staatsbesitz.
Buchsbaum, 21,75 cm hoch. Spätwerk.
123. Tod der Maria.
Bruchstück einer größeren Darstellung. Spätwerk. Im Besitz des Vereins Haus Wettin.
Lindenholz, 0,45 m hoch.
Lichtbild von Hans Wunderlich, Langenhennersdorf i. Sa.
124. Leuchterengel aus der Frauenkirche zu Nürnberg.

BESONDERE KRAKAUER ERGÄNZUNGEN DES SCHAUGUTES

125. Jesus am Ölberg. Original, vgl. Nr. 33.
126. Grabplatte aus dem Baldachingrab des Königs Kasimir IV. Abguss. Vgl. Nr. 36.
- 126 a. Zwei zugehörige Wappenträger, wohl von J. Huber. Abguss.
127. Grabplatte für Buonaccorsi. Abguss, vgl. Nr. 42.
128. Vier Flügel des Altars mit der Taufe des Herrn aus dem südlichen Seitenschiff der Florianskirche zu Krakau-Klöppler, ursprgl. in der St. Scholastica-Kirche in Krakau, gearbeitet für die Kapelle der deutschen Kaufmanns- und Industrielenfamilie Boner in der St. Marien-Kirche zu Krakau. 1518 oder Anfang des 16. Jahrhdts. Lindenholz. Sie stellen dar: Die Bußpredigt Johannes des Täufers in der Wüste, die Taufe des Volkes im Jordan, den Tanz der Salome und die Enthauptung des Täufers. Im Zuge der Tätigkeit des Sonderbeauftragten für die Sicherung der Kunstschatze wurden die Tafeln restauriert. Hierbei ergab sich eine so hohe Qualität, daß auch an Veit Stoß selbst als Urheber gedacht wurde.
129. Casula für den Bischof von Krakau, gestiftet 1504 von Peter Kmita dem Älteren, 133 cm hoch, Kreuzbalken 23 1/2 cm breit. Die plastische Stickerei auf dem Kreuz zeigt sieben Szenen aus der Legende des Hl. Stanislaus.

ZU DEN KUNSTDRUCKBEILAGEN DIESES HEFTES:

Hauptgruppe aus dem Mittelschrein des Marienaltars des Veit Stoß: die betende Maria sinkt sterbend in den Händen eines Apostels zusammen.

Maria mit Aposteln aus dem Relief der Ausgiessung des Heiligen Geistes von der Festtagsseite des Marienaltars von Veit Stoß.

Sog. Petrus aus dem Mittelschrein des Marienaltars des Veit Stoß.

Apostel aus dem Mittelschrein des Marienaltars des Veit Stoß, dort ganz rechts.



Die photographischen Grundaufnahmen zu den Nummern 33—39, 42—67 und 86 stammen von St. Kolowiec in Krakau, die zu den Aufnahmen Nr. 87—91, 104, 110, 112—114, 118 121, 124 vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, die zu den Aufnahmen Nr. 32, 81—83, 105—107, 109, 115, 119, 120 von der Staatl. Bildstelle in Berlin und die zu den Aufnahmen Nr. 84, 85, 111, 116, 117 vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Marburg.

9 -
Wojewódzka Biblioteka
Publiczna w Opolu

CM KEK 327003



000-327003-00-0