

Veit Stoß in Nürnberg

Notizen zur Biographie und zu einigen Werken des Bildhauers anlässlich seines 450. Todestages

Dieser Veit Stoß ist nicht allein ein Bildhauer, sondern auch des Reissens, Kupferstechens und Malens verständig gewest, ist letztlich im Alter erblindet, wurde 95 Jahr alt.

Mit diesen spärlichen Angaben schilderte der Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer in seiner Biographie der Nürnberger Künstler aus dem Jahre 1547 die Person des 14 Jahre zuvor verstorbenen Veit Stoß. Obwohl der Kunsthistoriograph den Bildhauer noch persönlich kannte, bleiben seine Ausführungen über Leben und Werk des bedeutendsten deutschen Bildhauers der Spätgotik sehr allgemein und bieten Historikern wie Kunsthistorikern wenig zuverlässiges Material. Erst ein intensives Quellenstudium und eine kritische Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers seit der Mitte des letzten Jahrhunderts haben mehr Licht in die historische Nacht gebracht, die über Jahrhunderte das Leben und die Kunstwerke des Veit Stoß umgab. Zu Beginn der fünfziger Jahre konnte dank einer in Krakau aufgefundenen Quelle die schwäbische Stadt Horb am Neckar als Geburtsort des Künstlers identifiziert werden. Weiterhin wird heute allgemein angenommen, daß Veit Stoß um das Jahr 1447 geboren wurde. Obwohl keine genauen Belege über seine Ausbildung vorliegen, lassen seine Werke neben den Einflüssen der Kunst seiner schwäbischen Heimat vor allem die des Oberrheins erkennen. In Straßburg wird der junge Veit Stoß einige Gesellenjahre unter der Anleitung des Nicolaus Gerhaert von Leyden verbracht haben. Dort wurde er mit dem damals modernen künstlerischen Formengut der Niederlande vertraut gemacht. Anfang der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts ließ sich Veit Stoß in Nürnberg nieder. Der Grund seiner

Übersiedlung in die freie Reichsstadt ist unbekannt. Gleichfalls läßt sich nicht nachweisen, ob er seinen Lehrer Gerhaert von Leyden bis nach Wien begleitet hat, wo dieser 1473 starb. Wahrscheinlich wird den jungen Künstler die wirtschaftliche Blüte und die daraus resultierende rege Kunstproduktion der Stadt Nürnberg angezogen haben. In Nürnberg kam Veit Stoß mit dem Formenschatz der fränkischen Kunst in enge Berührung, die auf ihn einen sicher nicht unbedeutenden Einfluß ausübte. Alle Versuche jedoch, ein Werk aus diesem frühen Nürnberger Aufenthalt als ein überzeugendes Beispiel seiner Schaffensperiode zu finden, sind bis heute gescheitert.

Vor 1476 schloß Veit Stoß mit Barbara Hertz in Nürnberg die Ehe. Schon 1477 gab er sein Nürnberger Bürgerrecht auf und zog mit seiner Ehefrau und seinem kurz vorher geborenen Sohn Andreas nach Krakau, um im Mai desselben Jahres die Arbeit am Altaraufsatz für den Hochaltar der Krakauer Stadtpfarrkirche aufzunehmen, der im Juli 1489 fertiggestellt wurde. Der Krakauer Marienaltar ist der größte erhaltene Flügelaltar der deutschen Spätgotik. Der wichtige Auftrag aus Krakau berechtigt zu der Annahme, daß Veit Stoß schon zuvor in einigen Werken sein künstlerisches Vermögen unter Beweis gestellt hatte. Die zahlreichen Aufträge in Polen zeigen, daß die Kunst des Veit Stoß dort großen Anklang gefunden hat. Im Jahre 1492 vollendete der Bildhauer das mit Jahreszahl und Meisterzeichen versehene große Grabmonument in Rotmarmor für König Kasimir IV. Weiterhin lieferte Veit Stoß z. B. eine Marmorgrabplatte für den verstorbenen Erzbischof von Gnesen. Im Jahre 1496, nach fast zwanzigjähriger Tätigkeit in der polnischen Königsstadt Krakau,

kehrte Veit Stoß mit seiner Familie nach Nürnberg zurück, wo er erneut das Bürgerrecht erwarb. Im Juli desselben Jahres starb seine Frau Barbara; im folgenden Jahr heiratete er Christine Reinolt. Die genauen Gründe für die plötzliche Rückkehr nach Nürnberg können wiederum nur vermutet werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit mag die Krankheit seiner Frau Barbara das ausschlaggebende Moment gewesen sein. Kurz nach seiner Etablierung in Nürnberg, wahrscheinlich noch im Jahre 1497, erhielt Veit Stoß von dem Losunger Paulus Volckamer den Auftrag, im Chorraum der Sebalduskirche eine Gedächtnisstiftung für die Patrizierfamilie Volckamer zu schaffen (Abb. 1). Abweichend von den älteren Gedächtnisstiftungen der Nürnberger Patrizierfamilien, die sich mit einer Statue begnügten, wünschte sich Paulus Volckamer drei Steinreliefs und zwei Holzfiguren, die dem Thema der Passion Jesu gewidmet sind. Zu Anfang des Jahres 1499 wurden die drei Steinreliefs mit den Darstellungen des Letzten Abendmahles, des Gebetes Jesu am Ölberg und der Gefangennahme Jesu in das Feld unterhalb eines Chorfensters in der Sebalduskirche eingelassen. Flankiert sind die Reliefs links von einem seine Wundmale weisenden Schmerzensmann und rechts von der Figur einer trauernden Maria aus Eichenholz. An den relativ kleinen Konsolen der Figuren sind das Meisterzeichen des Veit Stoß und die Jahreszahl 1499 angebracht, dazu zeigen sie die Wappen des Stifters und seiner beiden Ehefrauen. Die Reliefs galten lange als Werk des Adam Kraft. Schon Johann Neudörfer führte sie 1547 im Werksverzeichnis des Adam Kraft auf. Erst im Jahre 1862 gelang es dem polnischen Maler Alexander Lesser, die verschlüsselt geschriebene Jahreszahl 1499 und das Meisterzeichen des Veit Stoß auf dem unteren Teil der Schwertscheide des in orientalischer Tracht gekleideten Kriegsknechts im Relief der Gefangennahme zu entziffern. Die Volckamersche Gedächtnisstiftung bietet eine groß angelegte und in sich geschlossene Komposition, die sich an der Person des betenden Herrn im Relief der Ölbergsszene orientiert. Die stilistischen

Merkmale des Reliefs belegen, daß Veit Stoß den Sandstein wie Marmor behandelt, in dessen Bearbeitung er in Polen ausreichende Erfahrungen sammeln konnte. Daher rühren die ornamentalen Züge in der Behandlung der Gewänder, die keine kleinteilige Binnenstruktur aufweisen, sondern in schwungvollen, weit ausholenden Bewegungen gebildet sind und die Verwurzelung des Künstlers in spätgotischen Formen belegen.

In den Jahren 1500–1503 arbeitete Veit Stoß an dem Hochaltar für die Stadtpfarrkirche von Schwaz in Tirol. Von diesem im Jahre 1630 abgebrochenen Altaraufsatz sind keine Figuren erhalten.

Das Jahr 1503 brachte Veit Stoß die größte Demütigung seines Lebens, die er bis zu seinem Tod nicht verwirnen konnte. Am 16. November des Jahres wurde der Künstler auf offener Straße verhaftet und ins Lochgefängnis der Stadt geworfen. Veit Stoß wurde der Urkundenfälschung bezichtigt, zu der er sich dann auch bekannte. Wie war es dazu gekommen? Im Jahre 1500 hatte der Bildhauer 1265 Gulden in die Handelsgesellschaft des Nürnberger Kaufmanns Hanns Starzedel investiert. Der Nürnberger Kaufmann Jakob Baner hatte zu dieser Geldanlage geraten. Um die Jahreswende 1501/02 meldete die Firma Starzedel Konkurs an, der Verantwortliche entzog sich seinen Verpflichtungen durch Flucht. Veit Stoß verklagte daraufhin Jakob Baner auf Erstattung des an Starzedel verliehenen Geldbetrages. Er fälschte einen Schuldschein zu ungunsten Baners. Bei einem Treffen mit Baner im Nürnberger Karmeliterkloster, in dessen Schutz sich Veit Stoß begeben hatte, verzichtete der Künstler in einem geheimen Vertrag auf seine Forderungen. Nach Verlassen des Klosters ergriff ihn die öffentliche Hand. Am 4. Dezember wurde Veit Stoß vom Henker durch beide Backen gebrannt, ein Strafmaß, das wahrscheinlich durch Fürsprache einflußreicher Personen zustande kam, weil normalerweise auf Urkundenfälschung die Todesstrafe oder die Blendung standen. Außerdem mußte Veit Stoß versprechen, Nürnberg ohne Genehmigung des Rates



Abb. 1: Volckamersche Gedächtnisstiftung, 1499. Nürnberg, St. Sebald

nicht mehr zu verlassen. Dieser ihm sichtbar anhaftende Makel der Unehrenhaftigkeit wird auch Folgen für seinen Werkstattbetrieb gehabt haben, in dem er wohl eine Zeit lang keine Gesellen und Lehrlinge mehr beschäftigen konnte.

Einige Jahre nach der Brandmarkung (ca. 1506–1510) ist der Kruzifix für das Heiligegeist-Spital in Nürnberg entstanden (Abb. 2), der in Lindenholz geschnitzt ist und noch die originale Fassung besitzt, die zur Zeit in der Restaurierungswerkstatt des Germanischen Nationalmuseums in Nürn-

berg freigelegt wird. Mit drei Nägeln ist der Körper Jesu an den Kreuzesbalken befestigt. Veit Stoß hat den Gekreuzigten im Moment des Todes dargestellt. Die vorausgegangenen Leiden sind durch die Wunden, die Dornenkrone und die Blutspuren realistisch geschildert. Der unmittelbar zuvor erfolgte Todeskampf zeigt sich in der angespannten Muskulatur des Körpers. Das Haupt des Herrn ist nach vorn auf seine rechte Schulter gefallen, die plastisch stark ausdifferenzierte und nach unten fallende Haarlocke unterstreicht die Bewegung des

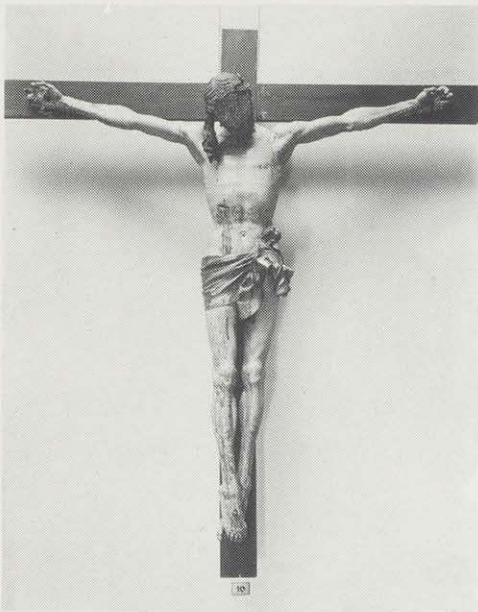


Abb. 2: Heiliggeist-Kruzifix, ca. 1505–1510.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Hauptes. Der kraftvolle Gestus der weit ausgespannten Arme und des straffen axial ausgerichteten Körpers beinhaltet gleichzeitig jedoch den Hinweis des Sieges über den Tod. In der Ausdifferenzierung der feingliederigen Körperpartien läßt der Künstler sein Bemühen um die anatomisch korrekte Wiedergabe der Körperfunktionen erkennen. Gleichfalls lassen die Maßverhältnisse zwischen den Körperpartien und das Quadrat, das dem Kruzifix als ideelles Flächenmaß zugrunde liegt, die Einflüsse der Renaissance erkennen. Während der Veit-Stoß-Ausstellung im Sommer werden vier weitere Kruzifixe in der Kartäuserkirche des Germanischen Nationalmuseums ausgestellt sein: die Kruzifixe aus St. Sebald und St. Lorenz, die als verbürgte Werke des Veit Stoß gelten; der Kruzifix von der Nürnberger Burg und der Kruzifix aus Jengen im Ostallgäu. Die Raphael-Tobias-Gruppe im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 3) wurde 1516 von Veit Stoß geschnitzt und befand sich ursprünglich in der Dominikanerkirche zu Nürnberg. Ein Bericht aus dem Jahre 1737 erwähnt die

Skulpturengruppe, die an der ersten Säule im Südosten des Kirchenschiffes angebracht war. Ebenfalls sind in der Quelle aus dem 18. Jahrhundert die Jahreszahl und das Stifterwappen aufgeführt. Der Auftraggeber war der Florentiner Juwelen- und Seidenhändler Raffaello Torrigiani, der sich in den Jahren 1516–1518 nachweisbar in Nürnberg aufhielt. Die Darstellung dieses alttestamentlichen Themas war in der italienischen Kunst besonders beliebt. Der Auftraggeber wird Veit Stoß die Vorlage für die Skulpturengruppe geliefert haben, da in der deutschen Kunst keine entsprechende bildliche Tradition bestand. Die Stiftung dieser Raphael-Tobias-Gruppe in die Dominikanerkirche erfüllte zwei Funktionen: Erstens wollte der Stifter seinen Namenspatron, den Erzengel Raphael, ehren und um seinen Schutz bitten, zweitens bezeugt die Wahl des Themas seinen Dank für den ihm zuteil gewordenen göttlichen Beistand auf seinen gefährvollen Reisen. Die Figurengruppe besaß keine farbige Fassung. Mit dem Schnitzmesser allein hat der Künstler die unterschiedlichen Materialien des Körpers und der Gewänder als sinnlich faßbare Größen herausgearbeitet. Das heftig bewegte Faltenarrangement unter dem rechten Arm des Erzengels und die zurückwehende Haarpartie rechts aktivieren den Umraum der Figur so stark, daß der Eindruck entsteht, der Engel erhebe sich jeden Moment in die Lüfte. Die in sich geschlossene Figurengruppe und die organisch um einen festen Figurenkern drapierten Gewänder zeigen die unverwechselbare Figurensprache des Veit Stoß. In den Jahren 1824/25 wurden die Figuren voneinander getrennt. Der Erzengel fand einen neuen Platz in der Jakobskirche zu Nürnberg, der junge Tobias gelangte in die Städtischen Kunstsammlungen im Rathaus. Erst seit der Veit-Stoß-Ausstellung im Jahre 1933 sind die beiden Figuren wieder zu einem Ensemble zusammengefügt.

Im darauffolgenden Jahr erhielt Veit Stoß von Anton Tucher, dem Ersten Losunger der Stadt, den Auftrag zu seinem wohl bekanntesten Werk, dem Englischen Gruß in der Lorenzkirche (Abb. 4). Schon nach

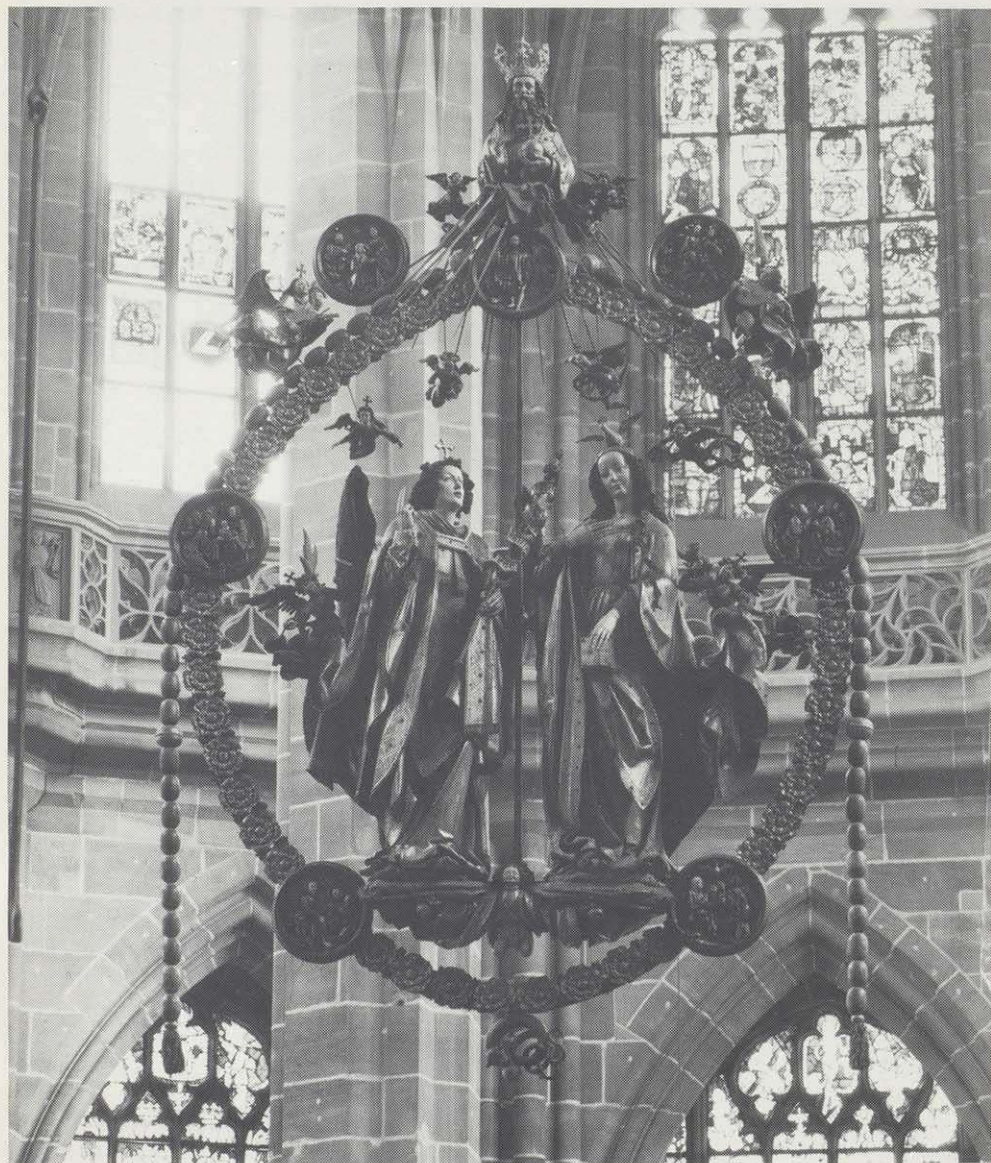


Abb.4: Englischer Gruß, 1518. Nürnberg, St.Lorenz

15 Monaten konnte das monumentale Werk im Chor der Kirche aufgehängt werden. Die zentralen Gestalten des Bildwerkes, der Erzengel Gabriel und die Jungfrau Maria, sind von einem Kranz aus 50 Rosen umrahmt, den zusätzlich sieben Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben Jesu und dem Marienleben schmük-

ken. Über dem Rosenkranz befindet sich die Halbfigur des thronenden Gottvaters, unten ist eine in einen Apfel beißende Schlange als Sinnbild des Sündenfalles dargestellt. Musizierende Engel umschweben die Hauptfiguren der Verkündigung. Gabriel, der die liturgischen Gewänder des Diakons und ein Pluviale trägt, nähert sich



Abb. 5: Hausmadonna von der Wunderburggasse 7, ca. 1519. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Maria von links. Mit seiner rechten Hand führt er den Segensgestus aus, der in seiner Ausrichtung nach oben gleichzeitig auf seinen göttlichen Auftrag hinweist. In seiner linken Hand hält der Erzengel ein Zeppter, um das ein Spruchband gewickelt ist, auf dem einzelne Buchstabenfolgen des Englischen Grußes, das "Ave Maria gratia plena" sichtbar sind. Maria ist in ein eng anliegendes Untergewand gekleidet, über dem sie einen weiten Mantel trägt. Ihre rechte (heute erneuerte) Hand hat Maria vor die Brust gelegt, aus der linken Hand entgleitet ihr als Folge des Schreckens über die Erscheinung des himmlischen Boten

das Gebetbuch. Der leichte Zuwendungsgestus und die wie fragend vor die Brust geführte Hand deuten an, daß die Jungfrau sich aus dem Schrecken zu lösen scheint und ihre Erwählung demutsvoll annimmt. Das Werk vermittelt in seiner farbigen Pracht den Eindruck einer überirdischen Erscheinung. In den hoch aufstrebenden und weiten gotischen Hallenchor der Lorenzkirche fügt sich der Englische Gruß des Veit Stoß in kongenialer Weise ein und verbindet sich mit der Architektur des Raumes zu einem malerischen Gesamteindruck.

Kurz nach dem Englischen Gruß ist wahrscheinlich die Hausmadonna aus der Wunderburggasse 7 (Abb. 5) entstanden, die ehemals farbig gefaßt war und bis 1892 an der Ecke des Hauses neben dem Wohnhaus des Veit Stoß angebracht war. Die Madonna trägt ein eng anliegendes Untergewand, über das ein weiter Mantel gebreitet ist. Der Mantel war ursprünglich blau gefaßt und mit zwölf vergoldeten Zinnsternen bestückt. Auf ihrem gelockten Haar trägt Maria eine mit hohen Blattkreuzen verzierte Krone. Mit der rechten Hand hält sie den Oberkörper des bewegt dargestellten Kindes, das auf ihrer rechten vorgeschobenen Hüfte aufsitzt und in seiner rechten Hand eine Birne hält, während seine linke Hand an den Fuß des stark abgewinkelten rechten Beines faßt. Die Marienfigur besitzt einen geschlossenen, ruhig verlaufenden Umriß. Auf der rechten Seite stauen sich fein bewegte und organisch durchgebildete Faltenformationen. Links bilden die beiden Gewandkonturen kraftvolle und energisch durchgezogene Linien, die auf das Kind zugeführt werden und dieses optisch akzentuieren. Die Figur der Madonna durchzieht ein sanfter S-Schwung. Gleichzeitig reagiert ihr Körper auf die Last des Kindes. Die kugelig gebildeten Körperformen und die exakt wiedergegebene Anatomie des kindlichen Körpers in seiner Torsion zeugen von der Auseinandersetzung des Künstlers mit den neuen Formidealen der Renaissance. Ein weiteres Beispiel für die eindringlich plastische Durchformulierung des nackten

Körpers stellt die Figur des heiligen Veit im Kessel dar (Abb. 6). In den Kesselboden hat Veit Stoß sein Meisterzeichen und die Jahreszahl 1520 eingeschnitzt. Die ursprüngliche, recht farbenprächtige Fassung der Skulptur ist abgelaugt. Der heilige Veit sitzt in dem Kessel, der gemäß der Legende mit siedendem Öl, Pech und Schwefel gefüllt war. Das jugendliche Gesicht des Heiligen ist kappenartig von plastisch stark ausdifferenzierten Locken gerahmt. Die Körperformen sind weich modelliert, ihre Proportionen korrekt getroffen. Die Herkunft der Figur ist nicht bekannt. Man kann sich als ursprünglich sowohl eine freie Aufstellung als auch eine Anordnung der Figur in einer Predella vorstellen. Die Figur des heiligen Veit steht künstlerisch in unmittelbarem Zusammenhang mit der oben erwähnten Hausmadonna und dem Bamberger Altar, den Veit Stoß 1520–1523 für die Karmeliterkirche in Nürnberg geschaffen hat und der heute im Bamberger Dom aufgestellt ist. Die Veitsfigur zeugt gleichfalls von dem beruhigten Alterstil des Veit Stoß und seiner Auseinandersetzung mit den nördlich der Alpen an Einfluß gewinnenden Vorstellungen der italienischen Renaissance.

Nach einem bewegten Leben starb Veit Stoß hochbetagt und fast erblindet um den 20. September des Jahres 1533. Seine sterblichen Überreste fanden in einem bescheidenen Grab auf dem Johannisfriedhof in Nürnberg ihre letzte Ruhestätte. Viele seiner Werke haben die Jahrhunderte überdauert und können uns heute eine Vorstellung vermitteln von der historischen Situation einer blühenden Handelsmetropole an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit.

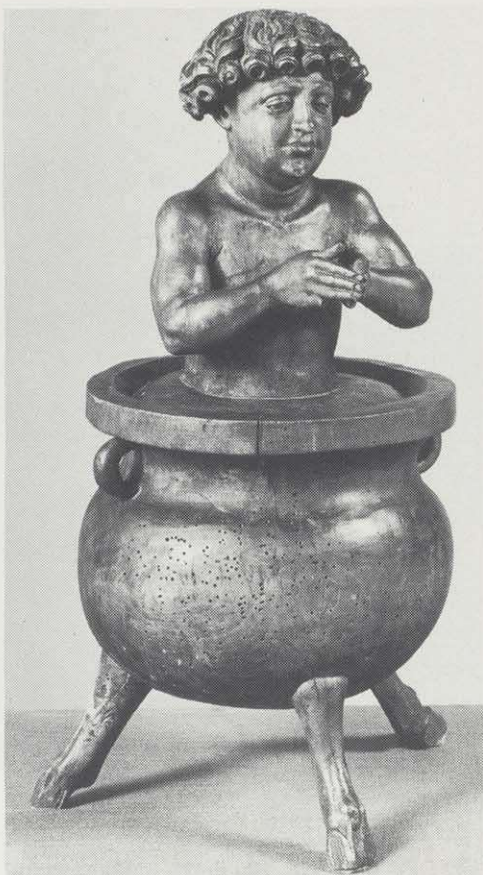


Abb. 6: Hl. Veit im Ölkessel, 1520. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Dr. Rainer Brandl, Germanisches Nationalmuseum, 8500 Nürnberg.

Alle Aufnahmen: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Das Germanische Nationalmuseum veranstaltet in Zusammenarbeit mit den Kirchen St. Sebald und St. Lorenz vom 10. Juni bis 13. November 1983 die Ausstellung "Veit Stoß in Nürnberg". Ein handbuchartiger Katalog mit über 200 Abbildungen erscheint Anfang Juni.

Frühling

Der Wind kommt
über die Berge.
Die Sträucher
ducken sich
in seinen Ansturm.

Morgen werfen
sie ihm
das platzende Gelb
ihrer Blüten
entgegen.

Gymnasialprofessor Hans Dieter Schmidt, Am Reinhardshof 51, 6980 Wertheim