



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Gesammelte Aufsätze

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1938

Veit Stoß

urn:nbn:de:hbz:466:1-42052

VEIT STOSS

Festrede zur Eröffnung der Veit-Stoss-Ausstellung Nürnberg, 26. Mai 1933

Das festliche Gefühl, das uns in diesem von Geschichte erfüllten Saale vereinigt, gilt einem großen deutschen Meister, der vor vierhundert Jahren diese Erde verließ, und dessen Ruhm heute noch und wieder lebt, ebenso stark – nun aber in einem neuen, in einem späten, geschichtlichen Sinne erhellt – wie zur Zeit seiner höchsten Schaffenskraft.

Es gilt einem Menschen von ergreifendem Ausdruck unwiederholbarer Einmaligkeit, eigenwillig glühend in der selbstgeschaffenen Sprache geistiger Leidenschaft, voll Glanz und Trauer, vom Ruhme gekrönt und von der Schmach nicht verschont – einer Persönlichkeit genauesten Sinnes und von schärfster Umrissenheit. Sein Name klingt kurz und gegensätzlich rein, wie ein Ruf und ein Glockenhammerschlag: Veit Stoss.

Aber unser Gefühl gilt zugleich in diesem Einzelmenschen einem Teile unseres eigenen Wesens, einem Sohne dieser Stadt nicht nur, sondern unseres, des alten großen tragischen und unsäglich lebensentschlossenen Volkes, in einer der bewegtesten Stunden seiner Geschichte.

Jeder große und besondere Mensch muß diese zwei Ansichten bieten. Wir sehen sein Unwiederholbares und heben es für Zeiten der Betrachtung aus aller Geschichte: dieser Mensch, sagen wir, und wir vereinsamen ihn, solange wir das tun. Aber wir haben ebenso gelernt – und wohl kaum ein Volk so wie das unsere –, den gleichen einmaligen Menschen zugleich in seiner Bedingtheit zu sehen, die auch dem Größten nicht erspart bleibt und ihn keineswegs verarmt. Seine Bedingtheit durch Volk, Kulturkreis und geschichtlichen Zeitpunkt rechnen wir seinem Wesen zu!

Die höheren Formen gerade unserer deutschen Geschichtsanschauung haben längst diesen Weg eingeschlagen. Keineswegs nur da, wo unser Volk, unser Kulturkreis, unsere Geschichte jene Bedingungen lieferten; keineswegs also in einer ausschließenden Selbstbespiegelung, die feindliche Menschen als erweiterte Eitelkeit auslegen würden, – sondern überall, wo wir verehrend vor dem Schauspiel einer großen Erscheinung stehen, in welchem Volke und welcher Zeit sie haften. Sie ist uns eine Erscheinung – auch in dem

Sinne, daß mehr als ihr eigenes Ich, daß ein Größeres dahinter, ein Ur- und Untergrund in ihr erscheint. Die Welt auch der größten, selbst der sogenannten universalsten Persönlichkeiten – weit universalerer, als es Veit Stoss sein konnte – zersplittern wir nicht mehr in eine gesetzlose Menge anregender Einzelfälle, Zufälle zuletzt. Überall suchen wir die Wurzeln des großen Einzelnen zu finden, das gemeinsame Erdreich unter ihm, den besonderen Himmel über ihm, den er nicht allein hat, den er aber auch nicht mit allen Menschen teilt, sondern mit seinem Volke zu seiner Zeit.

„Keiner“, so hat der verstorbene alte Meister deutscher Kunstgeschichte, Georg Dehio, einmal gesagt, „ist groß geworden, es sei denn durch Steigerung der Art und der Gaben seines Stammes.“ So denkt schon lange ein entscheidender Teil deutscher Wissenschaft.

Dagegen, als vor einem Jahre ein anderer großer Deutscher – gewiß von viel umfassenderer Bedeutung für die heutige Welt als Veit Stoss –, als Goethe im vorigen Jahre zu Frankfurt von einer Gruppe internationaler Köpfe in „Unterhaltungen“ gefeiert wurde, – da hob man, wohl ehrlich und auch nicht ohne Recht, die europäische, ja die universale Größe dieses einzigen Menschen immer neu hervor. Aber auch nur sie! Wenigstens die Ausländer wußten nur von einer Art der „Volksbezogenheit“. Nämlich: die anderen Nationen bezogen irgendeine Seite von Goethes Wesen auf sich selbst. Nicht nur, daß man es vorzog, zu sagen, Goethe gehöre keiner Nation an, anstatt richtiger zu sagen, daß er nicht nur Deutschland gehört, sondern außerdem und dadurch und von da aus erst Europa und der ganzen Welt – nein, keiner kam auf den Einfall, Goethe als die Erscheinung zu sehen, die er war als Deutscher seiner Zeit. Er war für sie ein geschichtslos zufälliger Einzelmensch, zufällig Deutscher und zufällig vor hundert Jahren verstorben.

Wir aber sehen ja doch, daß Goethe als einer, ein größter unter erstaunlich vielen Zeugen einer allgemeinen geistigen Erhebung des deutschen Volkes aufgestanden ist. Wir können ihn gar nicht sehen, ohne zu wissen, daß an dem gleichen deutschen Zeithimmel eine ganze Reihe größter und großer Namen stehen, die alle zu einer anderen Zeit nicht möglich waren, die damals aber gleichzeitig auftreten mußten.

Dies brauchen wir nicht zu begründen – in dem frevelhaften und lächerlichen Wahne, daß Tatsachen erst dann wirklich seien, wenn wir sie wie die Teile einer Maschine erklären können –, das brauchen wir nur anzuschauen. Denn so eben geht das Leben vor!

Eine ebensolche, nicht platt begründbare, aber anschaulich wahre, wunderhaft einheitliche Gesamtbewegung ist es, die Veit Stoss mit vulkanischer Gewalt als eine großartige Feuersäule aus der deutschen Erde hochstieß, auch ihn als einen unter einer Schar von großen Künstlern. Die gleiche ewig rätselhafte Macht, die uns um 1800 ganze Scharen von Philosophen, Dichtern, Musikern als Lebensvorgang unseres Volkes schenkte, hat ihm um 1500 eine vergleichbar große Schar von Malern, Bildnern und Graphikern in vergleichbar dichtem Wuchse beschert. Wir wagen kaum das Aufzählen zu beginnen: Dürer und Grünewald, die Holbeins, Altdorfer und Huber, Cranach und Baldung, Riemenschneider und Krafft, die Vischers, Backoffen und Hans Leinberger, Dreyer und Claus Berg – und mitten unter so viel mehr noch nicht Genannten Stoss.

So groß aber ist der rätselhafte und gleichwohl lebendig überzeugende Zusammenklang solcher Geschehnisse, die wir große Menschen nennen, daß wir in den gleichen Jahren um 1930 die hundertsten Todestage Goethes und Beethovens feiern können und die vierhundertsten Todestage Dürers und Veit Stossens.

Auch der Tod ist ein Lebensvorgang. Zum großen Leben Deutschlands um 1800 gehört das große Sterben um 1830 – zum großen Leben Deutschlands um 1500 das „große Sterben der deutschen Künstler um 1530“, das schon lange beobachtet worden ist. Wie wir in diesen Jahren neben Goethe, Beethoven und Schubert auch Hegel und Jean Paul aus gleichem Anlaß hätten feiern können – so konnten wir außer an Dürer auch an Burgkmair, Riemenschneider, Hans Leinberger durch Ausstellungen denken. Wir hätten zur gleichen Zeit wie Dürers Todesjahr das des jüngeren Peter Vischer, ja sehr wahrscheinlich das des „Matthias Grünewald“ feiern können. Der alte Peter Vischer wie der junge Hans von Kulmbach und wie viele andere aller Altersstufen sanken eben damals vor rund vierhundert Jahren dahin. – So, eingeborgen in das Gesamtlebewesen Deutschland, sehen wir auch Veit Stoss in die Reihe unserer großen Toten eintreten.

Unserer großen Toten! Wir wissen wohl, daß schon im nächsten Monat eine Festsitzung in Krakau stattfinden wird: für „Vit Stwoss“, aller Voraussicht nach als einen großen „Meister der polnischen Kunst“. Es ist möglich, daß zu den bisher von der polnischen Forschung herangezogenen Scheingründen noch neue treten werden, die wir noch nicht kennen und also noch nicht zu beantworten vermögen. Aber wir können ruhig sagen: wir wissen, daß Veit Stoss uns gehört! – und zwar noch viel genauer, als er auch dann

schon zu den Unseren gerechnet werden müßte, wenn wir gar nichts als Urkunde besäßen als das Auftreten seiner Werke in Krakau und in Nürnberg; als den unerwarteten, gänzlich unvorbereiteten Glanz, den das Hauptwerk seiner Jugend, der Hochaltar der Krakauer Marienkirche, plötzlich über eine polnische – übrigens damals nur eine gemischtpolnische – Stadt verbreitete, und dagegen die enge Verwurzelung seiner Kunst in der reichen Erde der deutschen, ja der fränkischen Spätgotik. Selbst wenn wir gar nichts über Veit Stossens Abkunft aussagen könnten, so würde jenes geheimnisvolle geschichtliche Gesetz der Anhäufung, des gemeinsamen Auftretens zahlreicher Größen in bestimmten Gebieten der Anziehungskraft, die gerade dahin immer neue Genies lenkt, wo schon ohnehin solche geboren wurden, – es würde für das Land sprechen, das damals eine nördlich der Alpen sonst nirgends gekannte große Anzahl gerade wichtigster Plastiker hervorgebracht hat: unseres.

So wie in der großen Kunst südlich der Alpen zu Bramante und Raffael, zu Lionardo und Michelangelo nun auch noch Genies wie Giorgione oder Tizian gerade im gleichen Volke hinzugeboren wurden und nicht etwa einer davon plötzlich in einem abgelegenen – weil eben das Große das Große anzieht in dem geheimen Zeugungsvorgange der geschichtlichen Natur –, so würde schon diese Art Wahrscheinlichkeit im Falle unseres Meisters für einen Deutschen sprechen. Wir kennen zudem das kunstgeschichtliche Verhältnis Nürnbergs zu Krakau. Nicht Nürnberg bestellte sich Krakauer Kunst – wobei Krakauer Kunst noch nicht einmal notwendig polnische bedeuten müßte –, sondern Krakau bestellte sich Nürnberger (und andere deutsche) Kunst. Krakau ist ein Ort mit deutschem Recht, eine der zahlreichen östlichen Städte, in denen das deutsche Element die Rolle des ersten Kulturträgers innehatte.

In den weiten wogenden Osträum, in dem allein die Völkerwanderung noch heute nicht ganz zu Ende gekommen ist, stößt damals immer noch mit einseitiger Richtung immer wieder dieses deutsche Element vor. Gewiß ist überall der Slawe da, unser europäischer Verwandter, dem wir ja – schon auf Grund dieser europäischen Verwandtschaft – keineswegs seine echte künstlerische Begabung absprechen wollen, die er genügend inzwischen bewiesen hat. Damals aber ist er jedenfalls noch besonders deutlich als der kulturell jüngere europäische Bruder, dessen Möglichkeiten der Deutsche überbietet – und weckt. Die östlichen Fürsten rufen den Deutschen überall ins Land, sein eigener Unternehmungsgeist führt ihn überall weit nach Osten.

Einzelne Rinnsale dieses West-Ost-Stromes finden abgetrennt ihr eigenes Becken, in dem sie heute noch ihr von uns bewundertes und geliebtes deutsches Eigenleben führen, wie Siebenbürgen oder Westungarn oder das Banat. Andere sind im Verlaufe der Zeit nach den rohen Gesetzen der demokratischen Zahl verschlungen worden. Der Deutsche aber war damals noch immer und überall der geistige Herr im Ostraume, der Städtegründer, der Aufbauende, der Kaufmann, der Künstler. Natürlich, auch Zwischenformen bildeten sich. Die deutsche Sprache und die deutsche Schreibweise nehmen selbstverständlich fremde Betonungen auf. Aber ihre Richtung, ihre Herkunft bleibt unverkennbar deutsch.

So aber, wie Jahrhunderte hindurch nach dem nördlichen Ostseeraume, nach Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland und Nordrußland, Lübeck die große gebende Stadt war, so war es Nürnberg für die südlicheren Gebiete des Ostens.

So aber auch, wie die deutsche Sprache im Osten sich umfärbte, wie auch das Blut sich mischte, so daß heute oft im Kampfe der Sprachen und der Völker die Vorkämpfer des Deutschtums slawische, die Vorkämpfer des Slawentums deutsche Namen tragen -, so wird gewiß niemand leugnen wollen, daß die Kunst des Veit Stoss auch östliche Züge trägt, ostdeutsche immer noch, deren Klang die Berührung mit dem fremderen Ostraume verrät. Und es wäre auch nicht ganz unmöglich, daß schon Vorfahren des Meisters dort gelegentlich gewandert wären. Die ungeheure Unruhe, die unser altes leidenschaftliches Volk in diese oft gefährlich verzackten Ausbreitungsgebiete trieb, spricht wirklich gerade aus den Formen des Veit Stoss. Sie trieb auch seine Söhne überall in die Fremde gegen Osten hinein, nach Pilsen, Görlitz, Aussig, Krakau, Siebenbürgen und in ruhelose Wanderschaft.

Aber wir wissen viel Genaueres. Noch immer bleibt die erste ganz unmittelbare Nachricht über unseren Meister die, daß er 1477 sein Nürnberger Bürgerrecht aufgab, um nach Krakau zu übersiedeln. Nun kennen wir seit 1429 die Nürnberger Neubürgerlisten, und nirgends finden wir, daß ein Veit Stoss von auswärts zugezogen und eingebürgert sei. Er war längst Nürnberger Bürger, als er zum ersten Male nach Krakau ging. Und in Polen mußte man einen 1476 zu Nürnberg eingebürgerten Fritz Stoss mit unserem Meister gleichsetzen, diesen zum Künstler machen und ihn aus Krakau eingewandert annehmen, um diese Tatsache anzugreifen, die dadurch nur um so fester bleibt.

Durch die Forschungen von Reinhold Schaffer über Andreas Stoss, einen Sohn des Veit, wissen wir, daß dieser und nicht der in Krakau geborene

Stanislaus der älteste bisher bekannte Sohn des Meisters ist. Er nennt sich „Kloster- und Stadtkind von Nürnberg“. Schon vor 1477 war also Veit in Nürnberg Bürger, Vater, Meister. Wenn er später 1496 sich nun wieder, von Krakau kommend, in seiner Vaterstadt einbürgern ließ und dabei „von Krakau“ genannt wurde, so bedeutete das, wie wir aus zahlreichen anderen Beispielen wissen, gar nichts weiter, als daß er zuletzt vorher Krakauer Bürger gewesen war. Vielleicht geht darauf der Zusatz „von Krakau birdig“ zurück, der erst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in Nürnberger Nachrichten neben seinem Namen auftaucht. Möglich ist nur, vielleicht sogar wahrscheinlich, daß Veit in Dinkelsbühl geboren, als sieben- oder achtjähriger Knabe nach Nürnberg kam, Sohn der Witwe eines 1452 verstorbenen Dinkelsbühler Bürgers Fritz Stoss, die 1454 nach Nürnberg zog (Forschungen von Gumbel).

Was den Namen angeht, so ist er nicht nur für Nürnberg im ganzen 15. Jahrhundert bezeugt: er kommt in Franken, Schwaben, Österreich, Tirol, der Schweiz vor. Er kommt auch in Ostpreußen und Siebenbürgen und – wenigstens in verwandten Formen – auch im slawischeren Ostraume vor. Aber nur, wenn er hier bei uns, in Nürnberg, Franken und anderen deutschen Landschaften fremd wäre, könnte dieses letztere etwas bedeuten. Jener Hanus Stochse, Rotgießer, der sich 1432 in Krakau einbürgern ließ (woher kam er?) und ohne jeden Grund zum Vater unseres Meisters gemacht wurde, bedeutet nichts gegen die Michael, Heinz, Fritz Stosse, die wir ab 1415 spätestens in Nürnberg finden.

Indessen, es wäre schade, eine Stunde festlichen Gedenkens mit zuviel Einzelstoff zu belasten. Die deutsche Wissenschaft erwartet mit Ruhe jeden Versuch, uns den Meister zu nehmen – falls er überhaupt kommen sollte. Eines sei nur noch gesagt: es ist kein „unfreundlicher Akt“ der deutschen Kunstgeschichte, es ist keine vorurteilvolle Herabsetzung der selbstverständlich gegebenen Fähigkeit auch des polnischen Volkes, Genies hervorzubringen (Chopin!), wenn sie die Hand auf unser Eigentum legt. So sicher, wie ein redliches Selbstbewußtsein es nicht nötig hat, andere herabzusetzen, um selbst zu sein, so sicher bleibt dieses in unserem Falle verpflichtet, sich nicht an der Abbröckelung geschichtlichen Gutes zu beteiligen, wie sie immer wieder von den verschiedensten Seiten gerade an uns versucht wird, an der alten großen Mitte Europas.

Man hat auch das unruhige Temperament Stossens für fremd gehalten. Aber hier gilt es, ein kräftiges Wort zu sagen. Zunächst: Kenner versichern,

daß gerade polnische Kunst von damals ein derartiges Temperament keineswegs zeige – sehr begreiflich, denn es gehört eine verfeinerte Kultur dazu, Temperament in den verharrenden Formen der gestalteten Sichtbarkeit darzustellen. Vor allem aber: es gehört zu den törichtsten Irreführungen über deutsche Kunst, also über deutsches Wesen – und Deutsche selbst sind dabei mitschuldig –, wenn unter anderem gleich Unsinnigem uns immer wieder eine milde behagliche Traulichkeit, eine kleine, heimatkünstlerische, friedliche Gartenlaubenstimmung als „typisch deutsch“ angedichtet wird.

Im Gegenteil: vom altgermanischen Ornament über die Schranken des Bamberger Georgenchores, über Dürer bis zu Balthasar Neumann und den Asams, bis zu Beethoven und Kleist und immer wieder bis heute und wohl in jede Zukunft hinein ist der Kampf, der Kampf mit der Überfülle des Sagenwollens, die Leidenschaft, die drangvolle Sehnsucht und also die höchste Bewegung bis zur Zersträhnung und Zerschlitzung Gefahr wie Segen deutscher Form gewesen. Nicht der Kleinbürger, sondern der Kämpfer – wie oft der tragische! – ist der wahre Vertreter unserer alten und ewigen Art; ein seelisches und geistiges Wikingertum, das nur ab und an zu sehr weisen, sehr nötigen Selbstberichtigungen greifen muß, um nicht vom eigenen Feuer verzehrt zu werden. Kampf um das Maß, auferlegt durch einen bis ans Selbstzerstörerische grenzenden Trieb zum heißesten Ausdruck, ist nur als Gegengewicht deutsch – daher die Kämpfe Dürers wie Goethes und die ewige Gegenrede, in der sie sich selber gegenüberstanden. Daher auch zuweilen der Griff nach dem Süden – nicht weil der Süden besser und schöner wäre an sich (selbst wenn der nach ihm Greifende dies glauben mochte), sondern weil er gerade nun einmal nötig war, an gewissen Zeitpunkten.

Veit Stoß aber lebte und schuf in kritischer Zeit, als Unruhe und Maß, Hingerissenheit und Selbstbindung schon in einen neuen Kampf zu geraten begannen, er lebte damals als einer der letzten, völlig unangetasteten Deutschen spätgotischer Art. Er lebte – sicherer als Dürer, der das im Grunde ja auch tun, aber nach seinem noch größeren Schicksal in Sorgen und Zweifel geraten mußte – gänzlich aus dem Formenschatze des alten Deutschland und ohne den Süden.

Es war ein Formenschatz, woraus er lebte; es war Form, was er gab. Nichts wäre falscher, als Formlosigkeit das zu nennen, was lediglich eine andere als die südliche, eine zeitlich bewegte, eine geheim musikantische, eine gewiß weniger auf räumliche Schlichtheit und Festigkeit als auf dauernde Veränderung sich berechnende Form ist – Feinheit, Gedächtnis, Findigkeit, Fleiß



8. Veit Stoss, Schrein des Marien-Altars in Krakau

des Auges, Mühen und Beglückungen der Wandlung forderndes Sehen. Stoss ist ein Muster dafür.

Wir wollen gerade hier gerne den Mitteilungen des Nürnberger Schreibmeisters Neudörffer glauben, daß Veit Stoss – so unbequem er werden konnte – ein Mann von erstaunlicher Mäßigkeit der Lebenshaltung gewesen ist, kein Mann der künstlichen Räusche, sondern der „heiligen Nüchternheit“ Hölderlins. Denn es war ein heiliges, ein geistiges und seelisches Fieber, von dem er besessen war, und er bedurfte nicht der künstlichen und körperlichen Räusche. Sie hätten ihn nur gehindert. In einem langen Leben hat dieser stärkste Spätgotiker mit nie erkaltendem Feuer, wandlungsreich auch in seiner eigenen Entwicklung, um seine Form, eine ausgesprochen unsüdliche, nordische, deutsche Form gerungen, und insbesondere von manchem Kruzifixus, den er geschaffen hat, schlägt uns die innere Strenge entgegen, eine herbe und trotzig Strenge, die nur in die Randformen die alten Wogen der spätgotischen Bewegung verweist.

Das schwere Unglück, das ihn 1503 traf und sein Altersleben verfinsterte, das ihm strenge (immer noch gemilderte) und sicher verdiente Strafe eintrug, war sicherlich selbstverschuldet. Dennoch wirkte nur ein mißleitetes Rechtsgefühl in ihm, etwas, das an Kleists Michael Kohlhaas eher denken ließe als an einen Betrüger – wenn er, um einen Betrug, den man ihm zugefügt, unschädlich zu machen, die hohe Fertigkeit seiner Hand zu einer Fälschung erniedrigte. Man könnte auch heute noch ehrenwerte und edle Naturen finden, die einer solchen Ausschreitung ehrlich empörten, sich selbst mißverstehenden Rechtsgefühles an sich wohl fähig wären – und denen man lediglich Glück zu wünschen hat, daß eine weit längere bürgerliche Erziehung sie da rechtzeitig und erfolgreich warnen würde, wo der alte, in seinen Kreisen vergrabene Meister, weltfremd und aufgeschreckt, in sicherlich schwere Schuld sich verstrickte.

Vor Jahrzehnten, als die deutsche Öffentlichkeit davon erfuhr, hat das ganze Bild des Künstlers, selbst die Beschäftigung mit ihm, dadurch schwere Einbuße erlitten. Wir aber wollen keinen Stein aufheben gegen diese verjährte Schuld, wir wollen dankbar und ohne Überheblichkeit vor dem Schöpfer unsterblicher Werke stehen. Am Urbanstage 1477 soll Veit Stoss sein erstes Hauptwerk begonnen haben, den Marienaltar von Krakau. Das ist der 25. Mai! Wir haben heute den 26.! Es ist genau 456 Jahre her, daß dieses Riesenwerk begonnen wurde. Die Urkunde von 1533, die nachträglich davon berichtet, ist zwar leider nur in späterer polnischer Abschrift erhalten. Da sie sehr deut-

lich den deutschen Standpunkt der Besteller betont, hat die polnische Forschung sogar versucht, hier eine in der Zeit heftigster Nationalitätenkämpfe unternommene Fälschung (!) hinzustellen. Gewiß, nach erhaltenen Urkunden haben auch Menschen mit polnischem Namen zu dem Riesenwerke Geld beigesteuert, und insofern ist es nicht völlig richtig, daß kein Pole dies getan habe – wie die Urkunde behauptet. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß noch 1512 der Bischof Jan Konarski selbst bestätigte, es sei „in der Marienkirche von Ewigkeit her immer und über Menschengedenken hinaus das Wort Gottes in deutscher Sprache verkündigt worden“. (Erst 1537 wurde die Kirche den Deutschen genommen – wir kennen diese Art von Vorgängen genau, wir brauchen nur an Riga und Reval zu denken.) Offenbar galten die Menschen polnischen Namens aus der deutschsprechenden Gemeinde eben nicht als richtige Polen. Zudem überwogen bei weitem die reinen Deutschen.

Es klingt verständlich, wenn die Urkunde erzählt, daß viele Polen lachten über das riesige Werk, das niemals fertig werden würde. Sie freilich kannten solche Maßstäbe gewiß nicht. Wir aber sehen heute, daß gerade die tief erregte und erregende deutsche Altarplastik gegen 1480 eben diese Riesenmaßstäbe kannte und liebte. Wir kennen den herrlichen Marienaltar Michael Pachers in St. Wolfgang und den passauischen Altar von Kefermarkt – der wie eine Zusammenfassung und Begegnung pacherischer und stossischer, tirolischer und fränkischer Kunst auf schon östlich deutschem Boden wirkt –, wir kennen sie auch in ihren gewaltigen Maßstäben als typisch deutsche Zeitgenossen. Das heutige geschichtliche Wissen also gibt der Behauptung der Urkunde einen neuen, einleuchtenden Sinn. Stoss wurde als „magister Vitus alemanus de Norinberga“ bezeichnet, und der Führer der Krakauer Deutschen war dabei der Erzpriester Johann Heideke – genau derjenige, dem Veit Stoss auf einer Geschäftsreise nach Nürnberg Vollmacht und Vormundschaft über die eigene Familie übertrug. (Nochmals ein Beweis, wie sehr er selbst sich zu den Deutschen rechnete, einfach weil er einer war.)

Dreißig Jahre alt mag Veit Stoss gewesen sein, als er das Riesenwerk begann. In der ersten Vollkraft des Mannesalters fügte er es in eine ganze Schar von Werken ein, die die uralte Grundrichtung deutscher Kunst – auf das musikalisch Bewegte – eben damals durchführten, in einer Sprache verwickelter Bewegung zwischen Raum und Körper.

Es herrschte die Vorgewitterstimmung des Geschlechtes vor der Reformation. Man wußte nicht, was kommen würde – daß Deutschland wieder einmal für ganz Europa sich vorwagen, Ruhe und Behagen hingeben und sein

äußeres Dasein, ja die Sicherheit seiner reichen Form für die Anliegen des Seelischen opfern würde. Aber man ahnte es dumpf voraus, und, so persönlich der Marienaltar von Krakau ist: er gerade steht in einer gewaltigen Gesamtbewegung, die seit den sechziger Jahren anhebend damals zur Höhe einer letzten, unbeeinflußt deutschen Ausdruckskunst answoll.

Seltsam aber: gerade in der Mittelgruppe, der ostdeutsch gefaßten Gruppe des Marientodes (Typus der Nürnberger Terrakotten von 1400) mit den Aufsteigenden über ihr ist nicht nur der Maßstab, ist doch gerade die innere Form selber monumental. Ein „Himmel-und-Erde-Bild“ mit halbrundem oberem Abschluß, wie man es gewöhnlich erst von der großen Malerei Italiens her erwartet. Ist nicht sogar eine Vorahnung von Dürers Hellerschem Altar darin zu spüren, im zweigeteilten Aufbau und in der Anordnung, ja, in den Köpfen der Aufblickenden?

Daß dieses Werk auf unserer Ausstellung fehlen muß, ist deutsches Schicksal. Keine Kunst ist ohnehin so wenig museal wie die unsrige. Ortsgebunden ist sie wie wenige – ortsgebundene, weil geweihte Kunst. Keine Ausstellung könnte jemals ahnen machen, was sich zumal in unseren Kirchen als höchster Ausdruck religiös befeuerter deutscher Kunst fest eingeborgen hat. Aber dazu kommt noch, daß dieses Werk draußen ist, jenseits unserer Grenzen – wie heute auch der Isenheimer Altar!

So monumental ist Stoss nicht sogleich wieder gewesen. Wir können hier keineswegs die große Schar seiner Werke an uns vorbeiziehen lassen, vielmehr nur soviel sagen: sein hitziger Wille trieb ihn zu seltsam verpreßten Formen, wie etwa den Volkamerschen Reliefs, wo aus der plastischen Form der hineingebannte Graphiker sprach, der Kupferstecher und Maler, der er ja zugleich gewesen.

Das war in den neunziger Jahren des Jahrhunderts. Im zweiten Jahrzehnt des 16. näherte er sich aufs neue monumentaleren Formen. Der „Englische Gruß“ entstand, der aus dem wundervollen Chor der Lorenzkirche erst ein vollendetes Bild gemacht hat, und der auf unserer Ausstellung gleich vielem anderen wie eine neue Offenbarung wirken wird, nachdem er durch die Sorgfalt des Germanischen Museums neu hergestellt worden ist. Es entstand der großartige Rochus der Annunziata zu Florenz. Es entstand um 1520 der Wickelsche Kruzifixus, ein Werk von stürmisch grandiosem Ausdruck. Und endlich, in dem späten Bamberger Altar, der hier zu sehen sein wird, beruhigte sich die Form zum Ausdruck festerer Zuständigkeit.

Gerade daran aber erkennt man die Sonderstellung unseres Meisters. Er

war der reinste Spätgotiker, er war es in heißerer und gewaltigerer, manchmal gewalttätigerer Weise als der andere Spätgotiker, der ebenso ein Einzelner und ein Zentrum für viele war, der zartere Tilman Riemenschneider. Was man an Stoss „spätgotischen Barock“ nennen kann, das ist etwas ganz anderes als die Kunst jener jüngeren Meister, die wir gern nach diesem benennen – zu denen Hans Leinberger, Backoffen, Claus Berg gehören –, jene Kunst, die gerade zur gleichen Zeit ihre höchsten Wogen schlug, als Veit Stoss vielmehr eine überlegenere Formenruhe, eine geballte schwere Plastizität fand.

Jene jüngeren Meister setzten das Zwischenerlebnis einer festen Körperlichkeit (mehr im Sinne der Renaissance) schon voraus und umbrandeten diese Körperlichkeit von außen mit kochenden Randformen. Veit Stoss, der weit ältere, fand jenes Körpererlebnis erst gegen Ende seiner Wirksamkeit, in schwerer gedrückter Zeit – er aber war ganz und von vornherein voller Glut, und erst die abendliche Senkung seines Temperamentes führte ihn an die gefestigte Form und stillte die Wogen seiner oft eigenwillig wegzüngelnden Außenformen.

Aber dieser letzte, reinste Spätgotiker ragte zugleich doch schon in neue, scheinbar zukunftsreichere Möglichkeiten. Er war kein zünftlerisch gebundener Handwerker mehr, er war schon mehr – in einer Vorahnung modernen Künstlertumes –: Maler, Stecher, Schnitzer, Steinbildhauer, gelegentlich sogar Metallplastiker und im ganzen ein Beherrscher jeder Technik von einer aller Technik übergeordneten Einbildungskraft her.

Er wurzelte dabei im Fränkischen, wenn auch nicht allein in diesem. Daher erklärt sich, daß so vieles ihm nicht selbst Gehörige ihm zugeschrieben werden konnte, auch schon in Zeiten etwas vorgeschrittenerer Stilkritik. In den Beifiguren der Cadolzheimer Kreuzigung ist schon ein fränkisch-nürnbergischer Stil bezeugt, der als Verwandter immer neben Stossens persönlichem einherging und schließlich zu Schöpfungen führen konnte wie dem Schwabacher Altar.

Die rauschende Ohrenfalte, die als so stossisch gilt, ist im Grunde heimisches Erbgut. Sie ist zugleich dem Osten vertraut – und überall, wo wir Ähnliches dort aufklingen fühlen, verstehen wir, daß gerade dieser wogende und von Unruhe erfüllte Raum nach seinem größten Beherrscher rief. Aber freilich, die „Vorbereitung“ auf Veit Stoss ist nicht in anderem Sinne dagewesen als die auf Vischer oder Krafft oder andere große deutsche Meister, – d. h.: eben nur sehr bedingt. Ein Erdreich war da, gerade in Nürnberg, wie es Krakau nicht hätte bieten können. Aber jeder persönliche Meister bringt immer

noch etwas, das erst mit ihm beginnt. Und wir können durch ihn wohl nachträglich verstehen, was ihm vorausging – aber niemand hätte aus dem Vorausgehenden auch gerade einen Veit Stoss vorhersagen können, so wenig als Dürer oder irgendein anderes Genie.

Sein Erdreich war gewiß nicht nur die fränkische Kunst. Der ostdeutsche Kolonialraum war ihm von sich aus gemäß, ihm entgegen gebildet, auch er trug Formen, die auf Stoss hinzuweisen scheinen und die dann oft erst von ihm ganz entfesselt werden konnten. So kann man etwa in Breslau schon, aus einer Zeit, bevor Veit Stoss es besuchte, Formen verwandten Klanges entdecken – erst recht aber, nachdem er dort gewesen war und (wenn auch nur kurz) gewirkt hatte.

Stossens Erdreich war gewiß nicht nur Franken und nicht nur der Osten – es war Deutschland im ganzen, das unter sich Kräfte austauschte, wie es auch selbst nach anderen Seiten hin offen war. Wir wissen noch nicht genau, ob wir unseren Meister von dem Kraftstrom jenes wunderbaren stammverwandten Künstlers berührt denken dürfen, der von Westen nach Osten durch Deutschland zog, von Trier und Straßburg und Konstanz bis Passau, Wien und Wiener-Neustadt: Nicolaus Gerhart von Leyden, ein Zauberer der Form, der überall in Oberdeutschland Verwandtes entzündete. Aber es ist nicht unwahrscheinlich. Und wir wissen ebenso nicht genau, ob wir einen Vermittler eben in jenem Formenkreise fänden, der den noch umstrittenen Namen des Simon Lainberger trägt, der vierzig Jahre vor dem „zweiten spätgotischen Barock“ eines Hans Leinberger einen älteren, zarteren und westlich bedingten entfesselt hatte. Aber auch dies ist nicht unwahrscheinlich.

Man darf einen großen Künstler nicht in Bedingungen, gar in Einflüsse auflösen – aber man muß ihn dennoch in Bedingungen verankert und Einflüssen schöpferisch offen wissen. Gerade dann erhellt aus seiner Bedingtheit seine Einmaligkeit.

Es hätte wenig Sinn, von einzelnen Werken zu sprechen. Die Ausstellung wird zu uns von dem schwer vorstellbaren Reichtum dieses Genius am deutlichsten reden.

Wir wollen uns damit begnügen, in einer abendlichen Stunde des Gedenkens uns auf diese vorbereitet zu haben. Dieses Gedenken gilt mit Stoss zugleich der Stadt, der er – und sei es auch in düsterer Zeit widerwillig und gezwungen – angehörte, er gilt dem Geschlecht, das mit ihm aufwuchs, den anderen, die es begleiteten – und dem alten ewigen Boden, der alles trägt, die Geschlechter wie ihre Führer: Deutschland.